



Hotel Claridge. A través del espejo
Claridge Hotel. Through the looking-glass

David García-Manzanares Vázquez de Agredos

" [...] El Hotel Claridge sigue viviendo en su tiempo, que no es el mismo tiempo que el nuestro, ajeno al presente. Y es así cómo el Claridge, liberado de la obligación de prestar un servicio, es más Arquitectura ahora que cuando se construyó, porque la Arquitectura son los anillos del árbol con los que registrar el Tiempo: el dórico, el jónico y el corintio como forma de datar; y el Gótico, el Renacimiento y el Barroco como forma de contextualizar una sociedad. [...]"

Resumen

Los arquitectos elaboramos extensos documentos con mediciones y presupuestos de los materiales de construcción a emplear. Podría parecer que se trata de un manual de instrucciones fácilmente ejecutable, pero en ocasiones se olvida que los principales materiales constructivos son el espacio y el tiempo, que son más esquivos a la hora de definirlos y aprehenderlos.

Abordar la construcción de un hotel puede llevarnos a ser precisos en sus usos y en las relaciones que se establecen entre los distintos espacios, categorizándolos y ordenándolos. Supone esto una tarea tan compleja que podemos correr el riesgo de entender que la arquitectura reside únicamente en ese proceso.

El Hotel Claridge presenta esta doble dualidad: por un lado, la puramente funcionalista del edificio que se construye para albergar un uso y que debe cumplirlo, y, por otro lado, la de ser un espejo en el que se refleje la arquitectura. Más aún, aspira a reflejar el contexto y espíritu de la sociedad en la que surge.

Porque la arquitectura debe satisfacer los requerimientos para los que se construye, pero al tiempo, debe ser legado de la sociedad que la levanta para la posteridad.

Las singulares circunstancias que acompañan la historia del Hotel Claridge le permiten haber podido cumplir ambas condiciones, siendo, hoy en día, una cápsula de tiempo donde se conservan, intactas, las esencias del brutalismo en el contexto ibérico. El Claridge conserva los valores patrimoniales de la segunda mitad del siglo XX, como si se tratara de un insecto atrapado en ámbar, esperando a ser descubierto por las próximas generaciones, como en un ejercicio de arqueología ficticia.

Palabras clave: Claridge, brutalismo, Roberto Puig, Miguel Ángel Martí

Abstract

Architects usually prepare extensive documents with the measurements and budgets of the construction materials to be used, as if it were an easily executable instruction manual; but we tend to forget that the main construction materials are space and time, which are harder to define and grasp.

Building a hotel requires us to be precise about its uses and the relationships between the different spaces, categorizing and organizing them. This task alone is so complex that we run the risk of believing that architecture resides solely therein.

The Claridge Hotel presents this double duality: on the one hand, the pure functionalism of a building that is intended for a particular use, which it must fulfil; and, on the other, that of serving as a mirror in which architecture is reflected. And, moreover, aspiring to reflect the context and spirit of the society that has given rise to it.

Because architecture must meet the requirements for which it is built, but at the same time, it must be a legacy of the society that builds it for posterity.

The unique circumstances associated with the history of the Claridge Hotel helped it meet both those conditions, and today it remains as a time capsule, preserving, unaltered, the essences of Brutalism on the Iberian peninsula. The Claridge preserves the heritage values of the late 20th century like an insect trapped in amber, waiting to be discovered by the coming generations, as in an exercise in fictional archaeology.

Keywords: Claridge, Brutalism, Roberto Puig, Miguel Ángel Martí



Figura 1. Hotel Claridge desde la N-III.

Introducción

Como si se tratara de un ritual para conjurar la superstición o de un episodio de psicosis colectiva, el hombre siempre ha sentido una necesidad obsesiva por medir. Empezó midiendo el tiempo, creyendo que esa mera voluntad podría otorgarle un poder chamánico y tener un mínimo control sobre la existencia. Así, comenzamos midiéndolo a través de la luz solar —siempre la luz—, dividimos los días en luz y oscuridad, y, cuando se completa uno de esos ciclos, fijamos una barrera y ponemos límite a la jornada. Con posterioridad, agrupamos los días para medir cantidades de tiempo mayores, sin que hayamos sido capaces de encontrar aún la precisión necesaria para medir los años sin recurrir al trampantojo del bisiesto. Hemos llegado, incluso, a medir con escurpulosidad las centésimas de segundo, jugando a creer que hay alguna diferencia entre el corredor que llega un par de centésimas de segundos antes y el resto. Emociona medir el tiempo, porque su abstracción impide saber con certeza si se está midiendo correctamente, lo nos tranquiliza.

A partir de esa medición inicial, nos lanzamos a medir cuanto encontrábamos, ufanos de nuestras mediciones inverosímiles. En el éxtasis, fingimos poder medir la inteligencia, como si el mero intento de tal imposibilidad no denotase su ausencia. Y, en arquitectura, también nos abandonamos al deslumbramiento febril por medirlo todo. Así, medimos cualquier característica física, y establecemos inventarios con los resultados de esas mediciones: 827 m² de membrana impermeabilizante de lámina de PVC de 1'2 mm de espesor; 525 m² de cubierta plana no transitable, no ventilada, con grava, tipo invertida; 635 m³ de hormigón HA-25/B/20/IIa fabricado en central y vertido con cubilote, para formación de losa maciza, etc.

Con ese ahinco obsesivo por medirlo todo, los propietarios de la empresa de transporte por carretera AutoRes decidieron medir la distancia exacta entre Madrid y Valencia por la N-III medida en su momento con total escurpulosidad y señalizada, como si se tratara de una regla graduada, en cada km, para dejar constancia notarial de su longitud. Cabe imaginar a un ejército de ingenieros, armados con escuadra, cartabón y compás, midiendo obstinadamente sobre un plano a escala 1:10.000, y determinando tras horas de tensiones el centro perfecto y geométrico de esa línea imaginaria entre Valencia y Madrid. Y una vez determinado dicho punto con exactitud milimétrica, creyeron buena idea establecer en él un lugar de descanso para los viajeros que hacían ese trayecto en los autobuses de la compañía. De este modo, los pasajeros de AutoRes harían una parada y estirarían las piernas para recuperar las micras perdidas por el roce con el asiento delantero. Dado que el sistema métrico decimal había determinado como centro del trayecto aquel espacio concreto, con vistas al embalse de Alarcón y al castillo del Infante Don Juan Manuel, consideraron lo más prudente construir un hotel, de modo que esa área de descanso fuera algo más. AutoRes poseía el monopolio de los viajes en autobús en esa ruta y, desde el instante en que se adoptó ese acuerdo —medido y planeado—, en aquel lugar de la provincia de Cuenca, a pocos kilómetros de distancia de Alarcón, empezó a proyectarse la construcción de un hotel, que habría de tener la entidad suficiente para proveer de descanso no sólo a los propios usuarios de AutoRes, sino a todos cuantos hacían esa ruta desde la capital a la playa, en la década de 1960, con viajes cuyas duraciones se aproximaban matemáticamente a la eternidad.

Y cabe entender que, en lo que debió ser una decisión muy medida, los directivos de AutoRes encargaron el proyecto



Figura 2. Hotel Claridge, dominando el embalse de Alarcón (Fotografía: David García-Manzanares).

a los arquitectos Roberto Puig Álvarez y Miguel Ángel Orti Robles. El proyecto se finalizó en 1973, y su construcción en 1975, con plazos posiblemente medidos hábilmente por cronogramas de flujos de trabajo de la empresa constructora.

A través del espejo...

"Sobre una parcela privativa de 49.403m² más otras rústicas colindantes a orillas del pantano de Alarcón y a mitad de camino entre Madrid y Valencia, Auto-Res SA, compañía concesionaria oficial del transporte de viajeros por carretera entre las dos ciudades promovió un hotel y restaurante de carretera y turismo aprovechando la proximidad del Embalse de Alarcón al punto medio de los recorridos entre ambas ciudades." (Herce)

El lugar, que había surgido fruto de segmentar en dos mitades perfectas la distancia entre Madrid y Valencia, tenía entidad por sí mismo. No podía obviarse su situación, junto al mencionado embalse de Alarcón, por encima de éste y dominando su vista. Y, al tiempo, desde la parcela también se tenían vistas del castillo del Infante Don Juan Manuel, actual Parador de Alarcón, en lo alto de una cima. Así pues,

nuevamente, el emplazamiento se encontraba en el eje de dos puntos de tensión, en el centro de una imaginaria línea diagonal descendente que uniría el castillo, en lo alto, con el embalse de Alarcón, en la parte inferior. Y, por tanto, desde la parcela elegida se tenían privilegiadas vistas de un entorno conquense heterogéneo.

Ante esto, la primera decisión de los arquitectos consistió en disponer el proyecto de forma que destacase sobre el embalse y situar la piscina en continuidad al paisaje sobre el mismo. De este modo, la piscina adopta unas formas irregulares y orgánicas, remitiendo a la idea del propio embalse, como si la misma piscina fuera un elemento más de la naturaleza o, incluso, un reflejo especular del embalse. Por otra parte, para la imagen del conjunto constructivo, se recurre al hormigón armado como elemento configurador y característico del edificio, estableciéndose paralelismos entre el nuevo edificio construido y el castillo del Infante Don Juan Manuel, colina arriba. Son unos paralelismos que se establecen desde la contemporaneidad, renunciando a un mimetismo evidente en el que se podría haber incurrido.

A su vez, esta elección estética y de materiales sitúa al proyecto en su tiempo, pues lo emparenta inevitablemente con otras obras brutalistas del momento.

"Es posible que la decepción de décadas de no poder alcanzar la materialización exacta del ideal geométrico continuo haya dado como consecuencia buscar una solución intelectual al problema con el invento del Brutalismo. Ahí el ladrillo es ladrillo, el concreto es el concreto y el metal es el metal [...]. El Brutalismo parecía haber terminado con el problema, entonces las cosas serían tal cual son y la perfección geométrica pasaba a ser una cuestión ubicada más en la mente del arquitecto, que en la arquitectura misma". (Artadi, 2012)

El brutalismo es un estilo arquitectónico que floreció principalmente entre las décadas de 1950 y 1970, caracterizándose por el uso de formas monolíticas, hormigón sin revestir y una estética que priorizaba la honestidad estructural y material. Así, el término brutalismo proviene del francés *béton brut* hormigón crudo y fue adoptado para describir la naturaleza austera y funcional de los edificios diseñados bajo esta corriente (Banham, 1966).

Existe, no obstante, otra teoría que relaciona el surgimiento del término con una carta remitida por Hans Asplund hijo de Gunnar Asplund a Eric de Maré, que éste, a su vez, envía a los editores de *The Architectural Review*. Finalmente, dicha carta, con el término *neo-brutalist* se publica en el número de agosto de 1956 (Valcarce, 1999).

Más allá de debates sobre el origen del término, lo cierto es que el movimiento trataba de reaccionar frente al encasillamiento de la arquitectura moderna, que ya sólo repetía rutinariamente las fórmulas del Estilo Internacional. En este contexto, Alison y Peter Smithson se erigen en referentes brutalistas en el Reino Unido, y hacen lo que se podría considerar una declaración de principios del brutalismo en el artículo publicado en la primera página de la revista *Architectural Design*, en enero de 1955:

"Nuestra creencia de que el Nuevo Brutalismo es el único desarrollo posible, de momento, del movimiento moderno, deriva no sólo de que sabemos que Le Corbusier es uno de sus practicantes (comenzando con el 'béton brut' de la Unité) sino porque, fundamentalmente, ambos movimientos han utilizado como pauta la arquitectura japonesa, su concepción, sus principios y espíritus subyacentes". (Smithson, 1955)

En esa intencionalidad de respetar los materiales, sin encubrirlos, donde se halla el origen del brutalismo. Así, podría resumirse como "una comprensión de la afinidad que se puede establecer entre la construcción y el hombre". (Smithson, 1957)

Las características de los edificios brutalistas podrían formularse del siguiente modo: legibilidad formal de la planta, exhibición clara de la estructura y valoración de los materiales por sus cualidades inherentes 'as found' (Banham, 1966). En cualquier caso, lo novedoso del brutalismo es que "halla sus referentes en las formas de las viviendas populares y no en los estilos arquitectónicos del pasado" (Valcarce, 1999). Así lo expresaban Alison y Peter Smithson:

"Consideramos la arquitectura el resultado directo de un modo de vida". (Smithson, 1955)

Es en este contexto en el que surge el proyecto del Hotel Claridge, con Le Corbusier pasando de la perfección de los muros blancos y lisos a una arquitectura conformada a partir de la irregularidad del hormigón, con acabados necesariamente imperfectos.

"Le Corbusier pareció aprender ciertas lecciones de su arquitectura temprana: el acelerado envejecimiento de las villas del periodo blanco parece haber producido un cambio en el acercamiento a la materialidad de sus obras: comenzó a experimentar con materiales de uso más tradicional -piedra, madera, etc. Y con la expresividad de los concretos a la vista". (Caroca, 2015)

Y tampoco puede resultar casual que el estilo brutalista impregne una obra destinada a hotel, considerando como ya se ha indicado que, a juicio de Alison y Peter Smithson, el brutalismo se hunde en las raíces de las formas de las viviendas populares. No olvidemos que un hotel no es más que eso mismo, un conjunto de viviendas, con el matiz preciso de monumentalidad que tanto gustaba al brutalismo.

El brutalismo da como resultado unas arquitecturas que parecen envejecer más rápidamente, alcanzando cotas de obsolescencia precoz (Curtis, 1982). Es lo que se conoce con el término anglosajón *weathering*, que hace alusión a las huellas producidas por el tiempo tanto el climático como el



Figura 3. Volúmenes brutalistas del Hotel Claridge.

cronológico, pero que, además, se refiere a los elementos constructivos que permiten desencadenar ese proceso acelerado, como la ausencia de goterones. Así, el edificio del Hotel Claridge quedó instantáneamente atrapado en su tiempo. Por un lado, porque su estética lo relaciona de manera directa con el momento en que se construyó, el inicio de la segunda mitad del siglo XX, y nos remite a otros ejemplos de arquitectura brutalista, como la Unité d'Habitation, Habitat 67 o la Prefectura de Kawaga. Y, por otro lado, porque el hormigón adoptó muy pronto su característico tono plumizo, recorrido por las marcas de suciedad del agua que corría libremente por sus fachadas ante la ausencia de goterones. No habiendo más elementos constructivos que lo definieran, enseguida quedó anclado en el tiempo, como si fuera un elemento más del ecosistema que siempre hubiera estado allí, casi como una construcción caprichosa y rocosa de la naturaleza.

Paradójicamente, Roberto Puig utilizaba las siguientes palabras en la memoria de otra de sus obras, el anteproyecto para el edificio de Peugeot en Buenos Aires:

"El hombre constantemente huye y retorna a la Naturaleza. La Arquitectura, que nace en un principio en contra de la misma Naturaleza y a favor del hombre se acaba nutriendo de los mecanismos formales de la vida actual de nuestras ciudades."

El propio Roberto Puig es autor de otras obras brutalistas, como el edificio Mompó (1963-1966) o el Hotel Albar (1965-

1968) en la calle Isaac Peral, ambos en Albacete. En palabras del promotor del edificio Mompó, Vicente Mompó:

"Tenía un diseño muy avanzado para la época, con esa fachada tan original, de balcones que se encuentran, tan peculiares y que le dan ese estilo único al edificio. Era mucho más moderno que todo lo que había. De hecho, es incluso más moderno que todo lo que se fue haciendo después. Lo que hizo Roberto aquí, arquitectónicamente hablando, fue un golpetazo, un salto hacia delante muy importante para la ciudad, y yo me siento muy orgulloso de haber sido el promotor". (Colorado, 2022)

Por su parte, el Hotel Albar (Puig, 1969) cuenta con una fachada realizada a base de cuerpos y balcones volados angulares, que consiguen una gran expresividad y recuerdan a la afortunada plasticidad de las viviendas de la calle Monte Esquinza 41 (1966-1968), de Javier Carvajal; si bien, dadas las fechas de ambos proyectos, lo justo sería hacer la comparativa a la inversa.

El propio Vicente Mompó definía de este modo a Roberto Puig:

"Conoci a Roberto en los momentos lúdicos de mi estancia en Madrid, estudiando la carrera, junto al pintor Godofredo Jiménez. Nos gustaba mucho ir a los clubs de jazz que estaban ubicados en sótanos, donde nos reuníamos los estudiantes a disfrutar de música en vivo. Roberto era un



Figura 4. Monumentalidad rocosa del Claridge (Fotografía: David G^a-Manzanares).

estudiante brillante, hijo de Pedro Puig Adam, un famoso matemático de la época. Cuando llegó el momento de hacer el edificio no dudé en contar con él. Aunque era joven y no había podido hacer muchas cosas todavía, lo poco que había hecho me encantaba. Era un arquitecto rompedor, con una visión muy diferente a todo lo que se estaba haciendo, por lo que me pareció interesante involucrarlo en el proyecto (...) Llegó a tener bastante prestigio, pero murió muy joven, cuando tenía por delante muchas cosas que hacer y un gran futuro. Era un arquitecto con una visión muy especial. Una persona que, como todos los genios, era muy complicada, tanto en su forma de ser, como de actuar, pero que recuerdo con mucho cariño". (Colorado, 2022)

Por su parte, Miguel Ángel Ortí (1938-2014) era un jovencísimo arquitecto de apenas 31 años, cuando se inicia el proyecto del Hotel Claridge y su posterior construcción (1973-1975). Fue diputado regional en las Cortes constituyentes de Castilla-La Mancha (1983-1987) y en dos legislaturas más (1995-1999 y 1999-2003).

Volviendo al Hotel Claridge, previo a su análisis, conviene considerar las condiciones de partida del uso. Así, en el mismo año de este proyecto, la revista del COAM publicaba un monográfico sobre hoteles en España, del cual interesa

extraer la consideración que se hace de los hoteles como hogares fluctuantes, que hacía el Padre Alfonso López Quintás doctor en Filosofía, catedrático de Estética de la Universidad Complutense de Madrid y académico de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas:

"El hotel viene a constituir una especie de hogar fluctuante, y como tal un punto de vista cambiante sobre la realidad en torno.

El hotel nos permite desplazar pasajeramente todo nuestro sistema habitual de orientación y ganar perspectivas inéditas sobre los más diversos entornos.

[...] El hogar es la estación término de todos nuestros pequeños viajes cotidianos y nuestros largos desplazamientos. Por eso la vuelta al hogar lleva siempre un sentido acogedor de retorno, de recogimiento o vuelta a la intimidad. El hogar es el lugar nato de acomodo y acogimiento. Análogamente, el hotel sirve de centro axial que ordena y enmarca y torna así acogedoras nuestras correrías en tierra extraña. Vencida pronto la primera sensación de extrañeza, el hotel se convierte en el lugar conocido y confiado que libera al viajero de la inquietante impresión de sentirse en tierra extraña, aunque deba moverse constantemente por lugares distintos. El hotel forma un múltiple "chez soi" en los entornos más diversos de

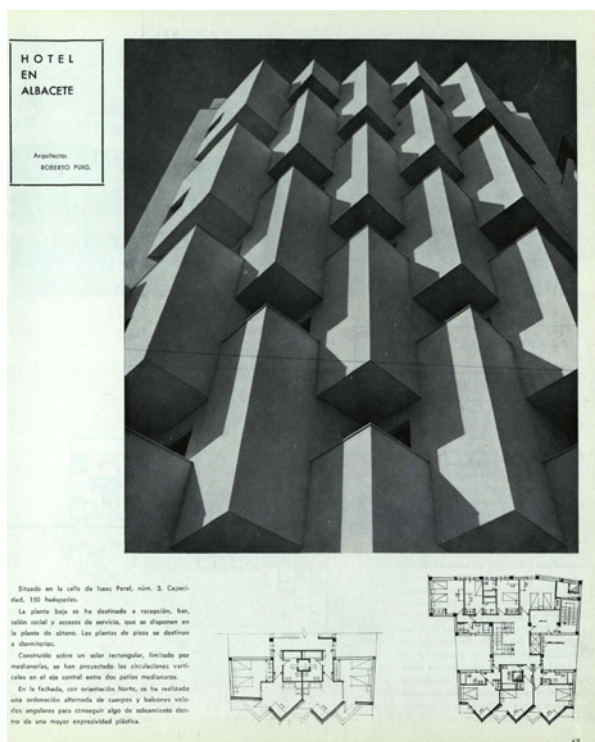


Figura 5. La plasticidad del Hotel Albar, como paralelismo a Monte Esquinza 41. Revista *Arquitectura* 131, COAM.

la tierra, viniendo a ser como la reverberación del hogar en un juego mágico de espejos.

En el hotel toma cuerpo la práctica de la hospitalidad, que tiende la mano al que se juzga desvalido por el hecho fundamental de carecer momentáneamente de hogar.

Si el hombre es un ser que habita, hacerle posible la cocreación, siquiera pasajera, de un centro hogareño es un deber ineludible de humanidad. De ahí el carácter sagrado que la hospitalidad ha tenido en algunos pueblos especialmente sensibles a los fenómenos del espíritu.

Cuanto más se ahonda en el sentido humano del hotel, mayor se hace la exigencia de comprender el significado profundo del hogar." (López Quintás, 1969)

El edificio se organizaba en forma de L, con el lado corto hacia la N-III, abrazando ambos lados la piscina con vistas al embalse. En su interior se disponían 36 habitaciones 30

dobles y 6 individuales con terrazas casi de mayor superficie que los dormitorios. Los muros de hormigón se curvaban en las esquinas, como si estuvieran tanteando un pliegue en el continuo espacio-tiempo, y otorgaban al conjunto su imagen característica. Esta disposición en L permitía diferenciar la zona de día de la zona de noche —fijando el límite y poniendo una barrera a la jornada—, de modo que la zona más pública se orientaba a la carretera N-III, con un comedor con capacidad para 100 personas y autoservicio para abastecer hasta a 500 clientes de AutoRes, así como una primera zona de aparcamiento. Y, por su parte, en el otro brazo de la L se ubicaban las 36 habitaciones con sus terrazas, que se abrían a la piscina o a las zonas recreativas y a un segundo aparcamiento. El bloque más público, con las zonas de restauración, contaba únicamente con dos plantas, mientras que el ala de las habitaciones tenía cuatro plantas, ubicándose en la última la vivienda del director del hotel.

Repetición y modularidad se entretajan, estableciendo un afortunado diálogo entre el vacío y el cuerpo de hormigón. Se obtiene de ello un lenguaje que habla de expresionismo, funcionalismo y racionalidad. Asimismo, la pretendida y manifiesta esquematicidad formal pretende dotar de protagonismo a la faceta estructural, suprimiendo deliberadamente cualquier elemento ornamental que pudiera desvirtuar la pureza del mensaje plástico. La falta de ornamento exterior se traslada, a su vez, al interior, con espacios desnudos y genuinos, donde el protagonismo deviene de la propia configuración espacial y volumétrica, renunciando a decoraciones que sólo evidencian la concepción de la arquitectura como un decorado, en contraposición a lo que debe ser la noción primigenia y sustancial de la idea de arquitectura.

En total, 5.024 m² de hormigón y 28 millones de pesetas según el proyecto visado, y conforme a esa obsesión por cuantificarlo y medirlo todo, para conformar un hotel con tanto carácter como los cinematográficos Hotel Overlook o el Motel Bates. De hecho, el encanto brutalista del Claridge ha sido utilizado en el cine por Fernando León de Aranoa, para su película "Un día perfecto" (2015); de este modo, por el Claridge han paseado Tim Robbins, Olga Kurylenko o Benicio del Toro.

Estamos, por tanto, ante un edificio de estilo brutalista, si bien este tipo de construcciones solemos identificarlas con el paisaje urbano, siendo especialmente características de

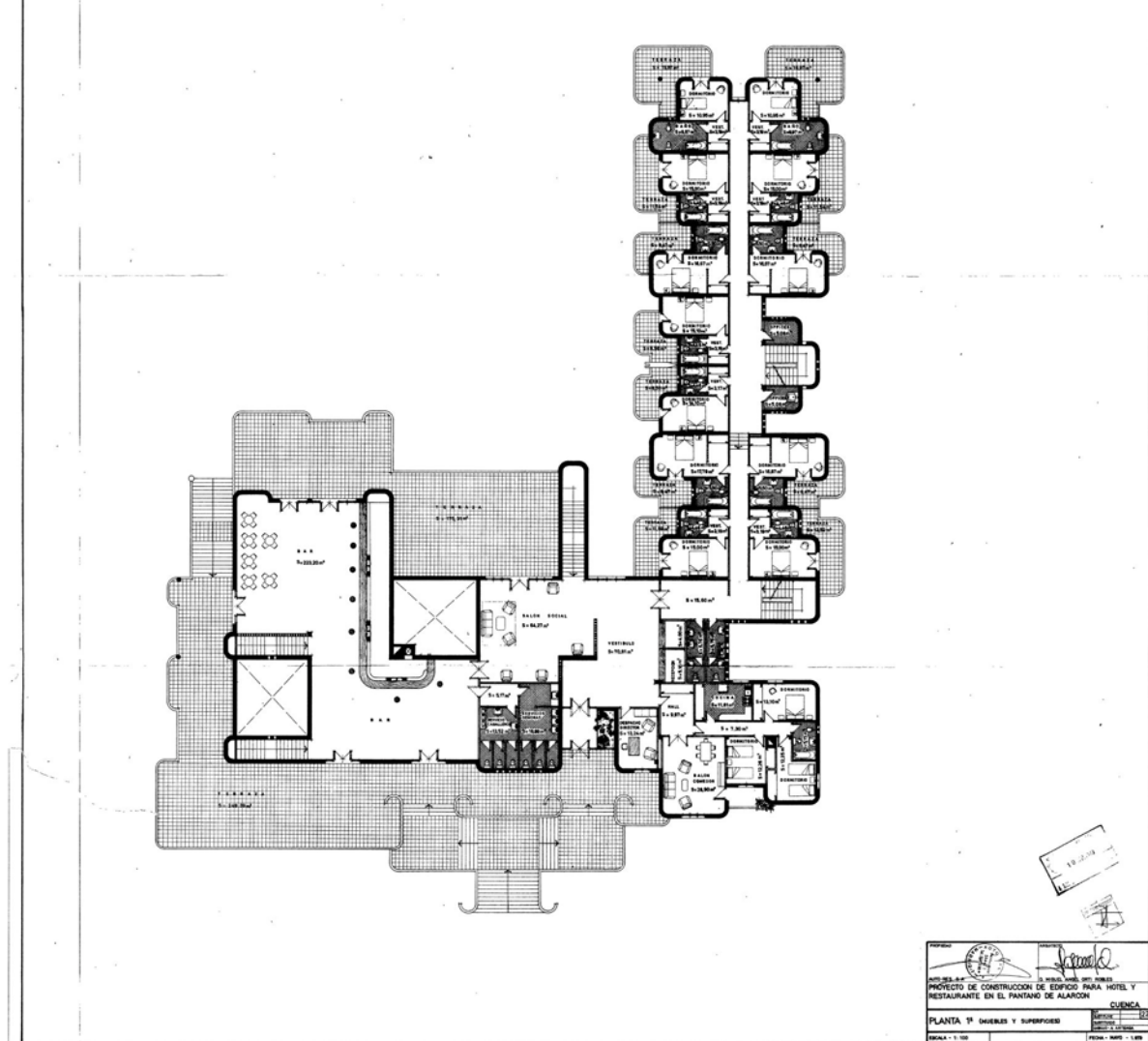


Figura 6. Planta primera. COACM Demarcación de Cuenca.

la reconstrucción de la Inglaterra de posguerra; no obstante, en este caso, descontextualizado de ese entorno, podemos encontrar un ejemplo de ese estilo brutalista en la antigua y vacía N-III, señalizando con su presencia la nada. De este modo, el Hotel Claridge se miraba en el espejo de su tiempo, era el reflejo del brutalismo imperante en la época.

"La arquitectura tiene la capacidad de sobrevivir a sus autores y promotores, y habla por ellos, de ellos y de las épocas a las que pertenecieron. La arquitectura es capaz de transmitir numerosos mensajes superpuestos". (Herce, 2024)

Roberto Puig y Miguel Ángel Orti, por tanto, más que con hormigón están proyectando con los materiales del espacio y del tiempo, porque el Hotel Claridge queda al instante atrapado en el tiempo, encadenado a su tiempo. Y así, se nos viene a la memoria el acertado título de Sigfried Giedion: *Espacio, Tiempo y Arquitectura*:

"... ella (la arquitectura) se compenetra intimamente con la vida de una época en todos sus aspectos. Cualquiera de sus elementos, desde la predilección por ciertas formas al modo de considerar los principios específicos de la edificación que parecen los más naturales, refleja las condiciones de la época de que derivan. Ella es el producto de factores de todo género, sociales, económicos, científicos, técnicos, etnológicos. En cuanto una época trata de enmascararse, su verdadera naturaleza se transparentará siempre a través de su arquitectura". (Giedion, 1941)

Porque, a diferencia de la voluntad del artista, la obra siempre pertenece a su tiempo:

"La arquitectura es la expresión de un tiempo, en cuanto reproduce el ser físico del hombre, su manera de comportarse y de moverse [...] en una palabra, en cuanto revela en sus relaciones monumentales el sentido vital de una época". (Wölfflin, 1888)



Figura 7: La arquitectura del Claridge, desnuda de todo ornamento (Fotografía: David Gª-Manzanares).

En este sentido, resulta innegable la pertenencia del edificio a una época concreta, ya que puede afirmarse que el brutalismo tuvo un impacto significativo en España, especialmente durante las décadas de 1960 y 1970, periodo en el que el país experimentaba un rápido crecimiento urbano y económico. Así, en España, el brutalismo se enmarca en un contexto contradictorio: por un lado, el de la dictadura franquista y por otro el de modernización industrial del país. Durante el régimen de Franco, la arquitectura fue una herramienta importante para la construcción de la identidad nacional, pero, a su vez, era empleada como medio para proyectar modernidad en el ámbito internacional. Las décadas de 1960 y 1970 representan una época de transformación en la que España buscaba proyectarse como un país en desarrollo, alejado de la imagen rural que había prevalecido en décadas anteriores. En ese contexto, el brutalismo fue adoptado por los arquitectos españoles como forma de reflejar un deseo de modernización, utilizando el hormigón visto y el diseño

monumental para transmitir una imagen de progreso y fortaleza. De este periodo, destacan obras brutalistas como Torres Blancas (1961-1969, Francisco Javier Sáenz de Oíza), las viviendas de la calle Monte Esquinza 41 (1966-1968, Javier Carvajal), la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Filipinas (1967-1970, Cecilio Sánchez-Robles Tarín), o el Instituto Nacional de Industria (1967-1970, Antonio Perpiñá) (Valcarce, 1999). Pero, si hay un arquitecto, por encima de todos, que representa como ninguno la preocupación por la plasticidad y la estética del hormigón, ese es Miguel Fisac, que pasa de su preocupación inicial por la arquitectura popular a una preocupación constante por las formas obtenidas gracias al hormigón, primero a través de sus investigaciones con las vigas-hueso, y posteriormente a través de su preocupación más formalista sobre las posibilidades plásticas del hormigón, con su patente para los encofrados flexibles (Frias, Almudena; García-Manzanares, David; Merino, Adrián; Navarro, Javier; Peris, Diego; 2023).

La década de 1980 representa, en España, el paso del brutalismo al posmodernismo, con su énfasis en la ornamentación y el simbolismo, antítesis del periodo anterior. Este paso lo representa con pulcritud Ricardo Bofill, quien incorporó elementos brutalistas en su obra temprana la Fábrica de Cemento, 1973, aunque posteriormente evolucionó hacia un estilo posmoderno y ornamental, desprovisto de ese interés inicial por las formas crudas y el material expuesto.

...a través del tiempo

"ALICIA: ¿Cuánto dura la eternidad?

CONEJO BLANCO: A veces, sólo un segundo" (Carroll, 1871)

Así ocurrió con el fulgor del Hotel Claridge. De nada sirvieron la meticulosidad en las mediciones previas para fijar su ubicación precisa en el perfecto centro geométrico de la línea entre Madrid y Valencia, o las desmesuradas cantidades de metros cúbicos de hormigón vertidos para su construcción. Ni siquiera fueron un eximente las características físicas del entorno, ni las vistas del embalse de Alarcón, ni el monumental castillo del Infante Don Juan Manuel. Nada de todo ello impidió que, frizando el final del siglo XX, otro ejército de ingenieros definiera



Figura 8. Los muros curvados de las habitaciones sin uso, con salida a las amplias terrazas, también curvadas (Fotografía: Álvaro Minguito).

un nuevo trazado para la carretera, definiendo de paso y sin piedad, la muerte del Hotel Claridge.

El Ministerio decidió que era preciso desarrollar una autovía de doble carril por sentido, más moderna y segura que la N-III y, así, el 3 de diciembre de 1998 se inauguró la autovía A3, obviando y dejando en el pasado la N-III y sus curvas. Ese día, el diario *El País* titulaba: "Madrid y Valencia quedan desde hoy a 3 horas en coche al abrirse los últimos tramos de la autovía", demostrando que, definitivamente, el espacio y el tiempo están vinculados. Con el nuevo trazado se ahorra una hora de trayecto —¡cuánto emociona medir el tiempo!— y, a partir de ese momento, la antigua nacional N-III cuyo centro se encargaba de señalar el hotel quedó reducida a vía secundaria, apenas transitada por los conductores perdidos y por los suicidas del tedio. El Claridge, que segmentaba la N-III en dos, ponía "el centro geométrico al círculo de su límite, al perímetro de su vida y su muerte" (Gómez de la Serna, 1961). De un día para otro, como si el metrónomo se hubiera detenido, los coches dejaron de pasar frente al Hotel Claridge, como las parejas abandonadas por un nuevo amor. En cuestión de meses, frente al Hotel Claridge sólo pasaba la soledad y el tiempo. Con esas perspectivas, y una vez perdido el monopolio de los viajes entre Madrid y Valencia, AutoRes decidió cerrar el Hotel Claridge coincidiendo con la misma inauguración de la A3, quizá para evitar verlo sufrir y, porque al hacer coincidir el cierre de uno con la inauguración de la otra, la noticia pasaba más desapercibida y el olvido era más

presto. Lo hicieron como siempre se han hecho los divorcios a lo largo del tiempo: sin dar explicaciones y sin llevarse nada. Las camas quedaron enlutadas con sábanas blancas para una noche que habría de ser infinita, las mesas del comedor quedaron preparadas con los cubiertos hambrientos y el teléfono de recepción conectado para recibir reservas ya imposibles (Sabadell y Minguito, 2021). Se cerró como si se fuera a abrir mañana, porque habitamos en el tiempo y sólo el tiempo nos queda cuando ya nadie pasa por nuestro espacio. Retomando a Sigfried Giedion, la arquitectura se construye con espacio y tiempo, y no siempre en ese orden.

La existencia no es más que una vibración en el tiempo, como insinuaba el Conejo Blanco a Alicia. Y esto nos lleva a percatarnos de que el Hotel Claridge lleva cerrado cinco lustros ya, habiendo estado tanto tiempo en uso como en desuso. Porque el espacio nos puede ser esquivo, pero siempre pertenecemos al tiempo; el Claridge ya sólo habita en el tiempo. Decimos que somos personas de nuestro tiempo o que alguien se adelantó a su tiempo, porque en realidad es ahí, en el tiempo, donde permanecemos.

"Debemos aceptar que el tiempo no está completamente separado e independiente del espacio, sino que por el contrario se combina con él" (Hawking, 1988)

El Hotel Claridge sigue viviendo en su tiempo, que no es el mismo tiempo que el nuestro, ajeno al presente. Y es así cómo



Figura 9. Acceso de servicio, sin servicio (Fotografía: David Gª-Manzanares)

el Claridge, liberado de la obligación de prestar un servicio, es más Arquitectura ahora que cuando se construyó, porque la Arquitectura son los anillos del árbol con los que registrar el Tiempo: el dórico, el jónico y el corintio como forma de datar; y el Gótico, el Renacimiento y el Barroco como forma de contextualizar una sociedad. El Hotel Claridge es la arquitectura brutalista que nos permite datar una época y entender mejor a la sociedad que la erigió, es una cápsula del tiempo que dejamos anclada al espacio para que sea encontrada en el futuro por los que nos sucedan. Podríamos decir que, con el afán desmedido por cuantificarlo y dimensionarlo todo, hemos comprendido que la arquitectura se mide en metros, y empezamos a intuir que el Tiempo se mide en arquitecturas.

Porque la arquitectura no tiene como único valor conformar espacios o epatar con volúmenes imposibles. La arquitectura, como manifestación artística, no puede verse reducida a una finalidad utilitarista y pragmática. Al contrario, es relevante que

la arquitectura tenga por finalidad ser el reflejo en el espejo de una sociedad a través del tiempo y, de este modo, medir como nunca se ha hecho. Así, el Hotel Claridge es la prueba de carbono-14 de un tiempo, de la época de Chandigarh y Barbican Estate, de la Trellick Tower y de Park Hill. El Hotel Claridge, liberado de la obligación de prestar un servicio, es el libro que se conserva en la biblioteca y que nos habla del brutalismo y de la sociedad en la que surgió.

"La eternidad no era otra cosa que la liberación del tiempo; era, en cierto modo, su vuelta a la inocencia, su retransformación en el espacio. [...] algo así como tiempo congelado y convertido en espacio; y sobre él flotaba, infinita, una alegría extraterrena, una risa eterna y divina" (Hesse, 1927)

Conclusiones

De este modo, cabe plantearse si el Hotel Claridge está prestando un servicio a la arquitectura hoy en día y, en concreto, al movimiento moderno. La respuesta trivial sería negativa, dado su estado de abandono y la falta de uso. Y ello porque tendemos a prestar atención a la arquitectura únicamente por sus finalidades utilitaristas y funcionales. No obstante, ese punto de vista resulta absurdamente reduccionista y sitúa a los arquitectos tan sólo como meros proveedores de espacios donde desarrollar actividades.

Al contrario, la arquitectura tiene un propósito trascendente que, en modo alguno, puede verse limitado a la mera función edilicia. Del mismo modo que el lienzo de *Las meninas* no solo decora una estancia, sino que define el perfil psicológico de sus personajes y, yendo más allá, identifica los valores sociales de una época, la arquitectura aspira a acotar con la precisión con la que decidimos medirlo todo los márgenes de la sociedad en la que surge. Así, el trabajo de los arquitectos puede ser entendido, en algunos casos, como algo que desaparece con la intencionalidad de que perviva la obra. Equivale a asumir la naturaleza finita de la propia vida, a cambio de alcanzar la eternidad en la arquitectura construida. No tanto por razones de ego como de compromiso social. En este sentido, es evidente lo ajustado del caso a la tesis planteada: a pesar de haber sido autores de obras de relevancia, incluso, en el caso de Roberto Puig, profesor de la cátedra de Proyectos en la Universidad Politécnica



Figura 10. Las curvaturas de los muros del Claridge, palpando un pliegue en el continuo espacio-tiempo (Fotografía: David G^a-Manzanares)

de Madrid (1963-1967), hoy poco se sabe o se recuerda de ambos arquitectos. Han pasado, adecuadamente, a ser transparentes, dejando que sea su obra la que permanezca y tenga corporeidad.

Por otro lado, está la permanencia en el espacio físico del Hotel Claridge. Los turistas abandonaron el hotel de un día para otro, dejando atrás cuanto allí había como restos arqueológicos, en una suerte de Herculano del movimiento moderno. Paradójicamente, ese abandono repentino y sorpresivo ha permitido que la arquitectura del Claridge se conserve, ajena a los caprichos y alteraciones de sus propietarios. No podemos albergar muchas dudas de que, si el hotel hubiera permanecido en uso, las necesidades de los sucesivos propietarios unidas a los requerimientos de los distintos desarrollos tecnológicos habrían dado como resultado las inevitables modificaciones del edificio para adaptarlo a los actuales tiempos. Su supervivencia habría devenido, de manera ineludible, en su aniquilación lenta y reposada y trágica.

No obstante, el cierre repentino e insospechado del Hotel, permitió evitar ese deterioro del tiempo. Los anglosajés utilizan el término *weathering* para referirse a la erosión de los elementos del paisaje, y lo hacen a partir de la raíz *weather*, que en español alude al tiempo climatológico. Pero cabría pensar que no sólo el tiempo climatológico produce desgaste y erosión. El tiempo cronológico puede

tener efectos similares, especialmente en la arquitectura. El Claridge quedó atrapado en el espacio físico, junto al embalse de Alarcón, por donde nadie pasa ya. Y, al quedar suspendido en el espacio, quedó, a su vez, suspendido y detenido en el tiempo. Como un insecto en ámbar. El Claridge se conserva intacto, permitiéndonos disponer de un ejemplo prototípico de la arquitectura brutalista: un edificio que ha trascendido su mera función, y ha sobrevivido en legado de una sociedad. El espacio y el tiempo como materiales constructivos de la Arquitectura.

Creemos habitar el espacio y, en realidad, sólo podemos aspirar a habitar el tiempo. Sólo el tiempo forma parte de la naturaleza de nuestra vida, sólo por él nos regimos y sólo en él permanecemos. Esta evidencia resulta especialmente hiriente para los arquitectos, que trabajamos a diario con los espacios, que los medimos y acotamos con la falsa perfección de un entomólogo ficticio. Clasificamos los espacios, los nombramos y categorizamos, creyendo que es un proceso casi científico y plenamente objetivo, y en realidad estamos trabajando con las mismas volutas nebulosas de la poesía. La Arquitectura cree moldear el espacio mientras se enreda en telarañas de tiempo.

Proyectado para habitar el espacio, el Hotel Claridge nos evidencia que sólo podemos habitar el tiempo.

Introduction

As though it were a ritual to ward off superstition or an episode of collective psychosis, humankind has always felt an obsessive need to measure things. We began by measuring time, believing that the mere force of our will could give us shamanic power and a modicum of control over existence. So, we began by measuring it through sunlight – always light. We divided the days into light and darkness, and, at the end of one of those cycles, we marked a boundary and set the limits of a day. Later, we grouped the days together to measure larger amounts of time, but we have as yet been unable to achieve the precision necessary to measure years without resorting to the trick of the leap year. We have even gone so far as to measure meticulously the hundredths of a second, pretending that there is some difference in a runner who finishes a few hundredths of a second earlier than the rest. Measuring time is exciting, because its abstraction makes it impossible for us to know with certainty whether it is being measured correctly, which is reassuring.

Based on these initial measurements, we set out to measure everything we came across, proud of our implausible measurements. Enraptured, we claimed to be able to measure intelligence, as though the mere attempt at such an impossibility weren't an indication of its absence. And in architecture, too, we throw ourselves into the frenzied bedazzlement of measuring everything. So, we measure any physical characteristic and make inventories of the results of those measurements: 827 m² of 1.2 mm PVC waterproofing membrane; 525 m² of non-trafficable, non-ventilated, gravelled, inverted flat roof; 635 m³ of HA-25/B/20/IIa concrete

manufactured off site and poured using a bucket, to form a solid slab, etc.

In keeping with this obsessive desire to measure everything, the owners of the road transport company AutoRes decided to measure the exact distance between Madrid and Valencia along the N-III carriageway – measured at the time with absolute precision and marked at each km like a graduated ruler – to make a notarial record of its length. We can imagine an army of engineers, armed with a draughtsman's square, a ruler and a compass, measuring persistently on a 1:10,000 scale plan, and determining – following hours of effort – the perfect, geometric centre of that imaginary line between Valencia and Madrid. Once this point had been determined with millimetric precision, they figured it would be a good idea to build a rest stop there for travellers making the journey on the company's buses. AutoRes passengers could stop and stretch their legs to recover the microns they'd lost rubbing against the seat in front of them. Since the decimal metric system had determined that specific place as the midpoint of the journey, with views of the Alarcón Reservoir and the castle of the Infante Don Juan Manuel, they figured it would be worthwhile to build a hotel, to turn the rest area into something more. AutoRes had a monopoly on bus travel along that route, and from the moment the decision was reached – measured and planned – designs began for the construction of a hotel on that site in the province of Cuenca, a few kilometres from Alarcón. It would need to be large enough to provide rest not only for AutoRes users, but for anyone making the journey from the capital to the beach in the 1960s, with travel times tending toward infinity in mathematical terms.

It is understandable that, in what must have been a very measured decision, the directors of AutoRes commissioned the project to the architects Roberto Puig Álvarez and Miguel Ángel Orti Robles. The design was completed in 1973, and construction finished in 1975, with deadlines no doubt cleverly measured by the construction company's workflow schedules.

Through the looking glass...

"On a privately owned plot of 49,403 m² plus other adjoining agricultural plots on the shores of the Alarcón Reservoir and halfway between Madrid and Valencia, Auto-Res SA, the official provider of passenger transport on the road between the two cities, developed a roadside tourist hotel and restaurant, taking advantage of the proximity of the Alarcón Reservoir to the midpoint of the route between the two cities." (Herce)

The site, which had emerged as a result of dividing the distance between Madrid and Valencia into two perfect halves, had its own personality. Its location could not be ignored, near the aforementioned Alarcón Reservoir, set above it and overlooking it. At the same time, from the plot there were also views of the former castle of the Infante Don Juan Manuel, now the Parador de Alarcón hotel and restaurant, perched atop a hill. Consequently, the site was once again on the axis between two points of tension, at the centre of an imaginary descending diagonal line connecting the castle, at the top, with the Alarcón reservoir, at the bottom. Thus, from the chosen plot, there were exceptional views of the diverse landscape surrounding Cuenca.

Given these circumstances, the architects' first decision was to situate the building in such a way that it would stand out above the reservoir, and to arrange the pool in continuity with the landscape above it. In this way, the pool takes on irregular, organic forms, referencing the idea of the reservoir, as though the pool were another element in nature or even a mirror reflection of the reservoir itself. On the other hand, the image of the hotel complex relies on the use of reinforced concrete as a defining and characteristic element of the construction, setting up parallels between the new building and the castle of the Infante Don Juan Manuel, higher on the hill. These parallels are created from a contemporary perspective, setting aside any obvious mimicry that could have taken place.

At the same time, this choice of aesthetics and materials situates the design in its time, as it inevitably connects it with other Brutalist works of the period.

"It is possible that the disappointment of decades of failing to achieve the exact materialization of the continuous geometric ideal resulted in the pursuit of an intellectual solution to the problem with the invention of Brutalism. Brick is brick, concrete is concrete, and metal is metal. [...] Brutalism seemed to have put an end to the problem; things would appear just as they are, and geometric perfection would become a question that resided more in the mind of the architect than in the architecture itself." (Artadi, 2012)

Brutalism is an architectural style that blossomed primarily from the 1950s to the 1970s; it was characterized by the use of monolithic forms, exposed

concrete, and an aesthetics that prioritized structural and material honesty. The term 'Brutalism' comes from the French *béton brut* raw concrete and was adopted to describe the austere, functional nature of the buildings designed as a part of this movement (Banham, 1966).

There is, however, another theory that connects the emergence of the term to a letter sent by Hans Asplund son of Gunnar Asplund to Eric de Maré, who in turn sent it to the editors of *The Architectural Review*. Ultimately, the letter, which used the term *neo-brutalist*, was published in the August 1956 issue (Valcarce, 1999).

Beyond debates regarding the origin of the term, the truth is that the movement was reacting against a pigeonholing of modern architecture, which was routinely repeating the formulas of the International Style. In this context, Alison and Peter Smithson became points of reference for Brutalism in the United Kingdom, and they made what could be considered a declaration of principles of Brutalist art in the article published on the front page of *Architectural Design* magazine in January 1955:

"Our belief that the New Brutalism is the only possible development *for this moment* from the Modern Movement stems not only from the knowledge that Le Corbusier is one of its practitioners (starting with the 'béton brut' of the Unité) but because fundamentally both movements have used as their yardstick Japanese architecture, its underlying idea, principles, and spirit." (Smithson, 1955)

The origin of Brutalism lies in this intent to respect the materials, without dis-

guising them. Thus, it could be summarized as "a realisation of the affinity which can be established between building and man". (Smithson, 1957)

The characteristics of Brutalist buildings might be formulated as follows: a formal legibility in plan, a clear exhibition of the structure, and an appreciation of the materials for their inherent "as found" qualities (Banham, 1966). In any case, what is novel about Brutalism is that "it takes its inspiration from the forms of popular housing and not from the architectural styles of the past" (Valcarce, 1999). Alison and Peter Smithson expressed it as follows:

"We see architecture as the direct result of a way of life." (Smithson, 1955)

The design for the Claridge Hotel emerged in this context, with Le Corbusier shifting from the perfection of smooth white walls to an architecture developed from the irregularity of concrete, with finishes that are necessarily imperfect.

"Le Corbusier seemed to learn certain lessons from his early architecture: the accelerated ageing of the villas from the White Period seems to have led to a change in the approach to the material qualities of his works: he began experimenting with more traditional materials: stone, wood, etc. And with the expressive character of exposed concrete." (Caroca, 2015)

Nor can it be a coincidence that the Brutalist style was used in the design of a hotel, given that, as stated above, in the opinion of Alison and Peter Smithson, Brutalism has its roots in the forms of popular housing. Let us not forget that a hotel is just that: a series of

dwellings, with the precise nuance of monumentality that characterized Brutalist designs.

Brutalism results in architecture that seems to age more quickly, reaching levels of premature obsolescence (Curtis, 1982). It is what is known as *weathering*, which refers to the traces left by the passage of time – both climatic and chronological – but which also refers to the elements in the construction that trigger this accelerated process, such as the absence of gutters. Thus, the Claridge Hotel building was instantly stuck in its time. On the one hand, because its aesthetics relate it directly to the time in which it was built, the early second half of the 20th century, and references other examples of Brutalist architecture, such as the Unité d'Habitation, Habitat 67 or the Kawaga Prefecture. And, on the other hand, because the concrete very quickly took on the characteristic leaden colour, covered in dirty streaks from the water running freely down its façades due to the absence of gutters. With no other constructive elements to define it, it immediately became anchored in time, like another element in the ecosystem that had always been there, almost like a whimsical, rocky construction of nature.

Paradoxically, Roberto Puig used the following words in the description of another of his works, the preliminary design for the Peugeot building in Buenos Aires:

"Man is constantly fleeing from and returning to Nature. Architecture, which was initially born counter to Nature and in support of man, ends up feeding off the formal mechanisms of the current life in our cities."

Roberto Puig is the author of other Brutalist works, including the Mompó building (1963-1966) and the Albar Hotel (1965-1968) on calle Isaac Peral, both in Albacete. In the words of the developer of the Mompó building, Vicente Mompó:

"The design was very advanced for its time, with such an original façade, the balconies that are so peculiar and that give the building its unique style. It was much more modern than anything else there. In fact, it's even more modern than anything that was done after. What Roberto did there, architecturally speaking, was a major accomplishment, a very important leap forward for the city, and I'm proud to have worked as the developer." (Colorado, 2022)

For its part, in the Albar Hotel (Puig, 1969), the façade is made from angular projecting volumes and balconies, which create an intense expressiveness and recall the attractive sculptural forms of the dwellings at calle Monte Esquinza 41 (1966-1968), by Javier Carvajal; although, given the dates of both projects, it would be more apt to make the comparison in reverse.

Vicente Mompó defined Roberto Puig in the following terms:

"I met Roberto during fun times when I was living in Madrid, attending university, along with the painter Godofredo Jiménez. We liked going to jazz clubs in basements, where students would gather to listen to live music. Roberto was a brilliant student, the son of Pedro Puig Adam, a famous mathematician at the time. When the time came to design the building, I didn't think twice about hiring him. Although he was young and hadn't

been involved in many projects yet, I loved the things he had done. He was a groundbreaking architect, with a vision that set him apart from everything else that was being done then, so I thought it would be interesting to involve him in the project (...) He earned a fair bit of prestige, but he died very young, when he still had so much to do and such a great future ahead of him. As an architect, he had a very special vision. Like all geniuses, he was a complicated person, both in his personality and in his actions, but I remember him with great affection." (Colorado, 2022)

For his part, Miguel Ángel Ortí (1938-2014) was a very young architect, just 31, when the project for the Hotel Claridge and its subsequent construction began (1973-1975). He served as a regional representative in the legislature of Castilla-La Mancha (1983-1987) and for two further terms (1995-1999 and 1999-2003).

Returning to the Claridge, before beginning the analysis, it is worth considering the initial conditions of use. In the same year as that design, the COAM magazine published a monograph on hotels in Spain, which offered an interesting consideration of hotels understood as fluctuating homes, written by Father Alfonso López Quintás PhD, professor of Aesthetics at the Complutense University of Madrid and member of the Royal Academy of Moral and Political Sciences:

"The hotel becomes a kind of fluctuating dwelling, and as such it offers a shifting perspective on the surrounding reality.

The hotel lets us temporarily shift our habitual system of orientation to gain

new perspectives on the most varied environments.

[...] Our home is the endpoint of our short everyday trips and our long journeys. That is why coming home always brings with it a welcoming sense of refuge, of contemplation or a return to the private sphere. Home is the natural place of comfort and envelopment. In a similar way, the hotel becomes an axial centre point that provides order and a framework, creating a welcoming atmosphere for our adventures in foreign places. Once the initial feeling of strangeness has passed, the hotel becomes a familiar and trusted space that frees travellers from the disturbing impression of being in a strange place, even if they're moving constantly through different places. The hotel becomes a multiple *chez soi* in the most diverse environments on the planet, offering an echo of home through a magical game of mirrors.

The practice of hospitality is embodied in the hotel, reaching out to those who are deemed helpless due to the fundamental fact of temporarily lacking a place to stay.

If man is a being who inhabits, then enabling the co-creation, even temporarily, of a homelike place is an unavoidable duty of humanity. Hence the sacred nature of hospitality in some cultures that are especially sensitive to matters of the spirit.

The more one delves into the human significance of a hotel, the greater the need to understand the profound meaning of home." (López Quintás, 1969)

The building was organized in an L shape, with the short side facing the

N-III, both sides surrounding the pool with views of the reservoir. Inside there were 36 rooms – 30 double rooms and 6 single rooms – with terraces almost larger than the bedrooms. The concrete walls curved at the corners, as if feeling around for a fold in the space-time continuum, giving the complex its distinctive look. This L-shaped layout meant the public areas could be differentiated from the more private areas – marking a limit and creating a barrier during the day – so that the most public spaces faced the N-III carriageway, with a dining room for 100 people and self-service cafeteria to serve up to 500 AutoRes travellers, as well as a car park. On the other arm of the L were the 36 rooms with their terraces, which opened onto the pool or recreational areas and a second car park. The most public volume, with the restaurant areas, had just two floors, while the wing housing the hotel rooms was four storeys high, with the hotel manager's residence on the top floor.

There is an interweaving of repetition and modularity, establishing an advantageous dialogue between the void and the concrete volumes. The result is a language that exudes expressionism, functionalism and rationality. Likewise, the intended and evident formal schematicity aims to give prominence to the structural aspect, deliberately avoiding any ornamentation that could distort the purity of the sculptural message. This lack of exterior ornamentation is also brought into the interior, in bare and genuine spaces, where importance is given to the spatial and volumetric configuration, eschewing any decorations that might communicate the conception of architecture as ornamentation, as opposed to the original, fundamental notion of the idea of architecture.

In total, 5,024 m² of concrete and 28 million pesetas according to the design submitted for permits, and in keeping with the obsession for quantifying and measuring everything to create a hotel with as much character as the cinematic Overlook Hotel or the Bates Motel. In fact, the Brutalist charm of the Claridge was used in film by Fernando León de Aranoa, for *A Perfect Day* (2015); thus, Tim Robbins, Olga Kurylenko and Benicio del Toro have all walked through the Claridge's halls.

We are looking at a building in the Brutalist style, although we usually identify this type of construction with urban landscapes, especially characteristic of the reconstruction of post-war England; however, in this case, decontextualized from that environment, we find an example of the Brutalist style on the old, empty N-III carriageway, its presence a signal of nothingness. Thus, the Claridge Hotel stood before the mirror of its time; it was a reflection of the Brutalism that prevailed then.

"Architecture has the ability to outlive its authors and developers, and it speaks for them, about them and about the time periods to which they belonged. Architecture is capable of transmitting multiple overlapping messages." (Herce, 2024)

Roberto Puig and Miguel Ángel Orti, therefore, designed with the materials of space and time rather than with concrete, because the Hotel Claridge is instantly trapped in time, tethered to its era. Along those lines, Sigfried Giedion's apt title comes to mind: *Space, Time and Architecture*.

"[Architecture] is bound up with the life of a period as a whole. Everything in it, from

its fondness for certain shapes to the approaches to specific building problems which it finds most natural, reflects the conditions of the age from which it springs. It is the product of all sorts of factors – social, economic, scientific, technical, ethnological. However much a period may try to disguise itself, its real nature will still show through in its architecture.” (Giedion, 1941)

Because, unlike the artist's intent, the work always belongs to its time:

“Architecture is the expression of a time, to the extent that it reproduces the physical being of man, the way he carries himself and moves [...] in a word, to the extent that its monumental relationships reveal the vital meaning of a time.” (Wölfflin, 1888)

In this sense, the building's association with a specific era is undeniable, since we can assert that Brutalism had a significant impact in Spain, especially during the 1960s and 1970s, a period in which the country was undergoing rapid urban and economic growth. Thus, in Spain, Brutalism is framed by a contradictory context: on the one hand, the Franco dictatorship and, on the other, the country's industrial modernization. Under Franco's regime, architecture was an important tool for building national identity, but it was also used as a means to communicate modernity in the international sphere. The 1960s and 1970s represented a period of transformation, during which Spain sought to present itself as a developing country, leaving behind the rural image that had prevailed in previous decades. Given this context, Brutalism was adopted by Spanish architects as a way of reflecting a desire for modernization, using exposed concrete

and monumental designs to convey an image of progress and strength. Notable Brutalist works from this period include Torres Blancas (1961-1969, Francisco Javier Sáenz de Oiza), the dwellings at calle Monte Esquinza 41 (1966-1968, Javier Carvajal), the church of Our Lady of the Rosary of the Philippines (1967-1970, Cecilio Sánchez-Robles Tarín), and the National Institute of Industry (1967-1970, Antonio Perpiñá) (Valcarce, 1999). But if there is one architect, above all others, who represents an interest in the plastic qualities and aesthetics of concrete, it is Miguel Fisac. His initial focus on popular architecture was replaced by an ongoing fascination with the forms obtained through the use of concrete, first in his research into “bone-beams” and later through his more formalistic investigations of the sculptural possibilities of concrete, with his patent for flexible formwork (Frias, Almudena; García-Manzanares, David; Merino, Adrián; Navarro, Javier; Peris, Diego; 2023).

In Spain, the 1980s saw the transition from Brutalism to Postmodernism, with its emphasis on ornamentation and symbolism – the antithesis of the preceding period. This shift is neatly represented by Ricardo Bofill, who incorporated Brutalist elements into his early work the Factory, 1973 – while his work later evolved towards a postmodern and ornamental style, devoid of that initial interest in raw forms and exposed materials.

...over time

“ALICE: How long is forever?

WHITE RABBIT: Sometimes, just one second.” (Carroll, 1871)

Such was the Claridge Hotel's moment in the sun. The precision of the measurements to determine its precise location at the perfect geometric midpoint on the line between Madrid and Valencia, or the vast amounts of cubic metres of concrete poured for its construction, were of no consequence. Not even the physical characteristics of the surroundings, the views of the Alarcón Reservoir, or the monumental castle of the Infante Don Juan Manuel could save it. None of this prevented another corps of engineers from tracing a new route for the motorway in the late 20th century, ruthlessly deciding the death of the Claridge Hotel.

The Ministry determined that a new two-lane motorway was needed in each direction, more modern and safer than the N-III, and so on 3 December 1998 the A3 motorway was opened, leaving the N-III, with all its curves, as a relic of the past. That day, the headline in the newspaper *El País* read: “Madrid and Valencia are now just a three-hour journey by car as the final sections of the motorway have opened,” demonstrating that space and time are definitively connected. The new layout shaved an hour off the travel time – measuring time is so exciting! – and from that moment on, the old N-III carriageway – with the hotel marking its midpoint – became a back road, used only occasionally by lost drivers or those fleeing boredom. The Claridge, which segmented the N-III exactly in two, marked “the geometric centre to the circle of its limits, the perimeter of its lifetime and its death” (Gómez de la Serna, 1961). From one day to the next, as though the metro-nome had suddenly stopped ticking, cars no longer passed by the Clar-

idge Hotel, like a partner left behind for a new love. In a matter of months, the only thing passing the Claridge Hotel was loneliness and time. Given the prospects and having lost the monopoly on travel between Madrid and Valencia, AutoRes decided to close down the Claridge Hotel coinciding with the inauguration of the A3, perhaps to avoid watching it decline and because in scheduling the closure to coincide with the inauguration, the news might go unnoticed and be quickly forgotten. It went the way divorces have happened through time: without offering any explanations or taking anything away. The beds were wrapped in white sheets for a night that would be endless, the dining room tables were set with eager cutlery, and the reception phone was poised to take reservations that were now impossible (Sabadell and Minguito, 2021). It was shuttered as though it would be opening the following day, because we live in time, and when no one comes through our spaces, time is all we have left. Returning to Sigfried Giedion, architecture is built with space and time – and not always in that order.

Existence is just a vibration in time, as the White Rabbit hinted to Alice. And this brings us to the realization that the Claridge Hotel has been closed for 15 years now, closed for as long as it was in use. Because space can be elusive, but we always belong to time; the Claridge now only dwells in time. We say that we belong to our time or that some people are ahead of their time, because it is truly in time, where we remain.

"We must accept that time is not completely separate and independent of space, but is combined with it." (Hawking, 1988)

The Claridge Hotel continues to exist in its time, which is not the same time as ours, disconnected from the present. And that is how the Claridge, freed from the obligation of providing any service, is more Architecture now than when it was built, because Architecture is the rings of the tree recording the passage of Time: Doric, Ionic and Corinthian as a method of dating; and Gothic, Renaissance and Baroque as a way of contextualizing a society. The Claridge Hotel is a work of Brutalist architecture that makes it possible for us to date an era and better understand the society that built it. It is a time capsule that we leave anchored in space to be found in the future by those who will come after us. We might say that, given our disproportionate desire to quantify and survey everything, we have understood that architecture is measured in metres, and we are beginning to intuit that Time is measured in architectures.

Because architecture's value is not just to shape spaces or impress us with impossible volumes. Architecture, as an artistic manifestation, cannot be reduced to a pragmatic, utilitarian purpose. On the contrary, it is meaningful that architecture's goal is to serve as the mirror image of a society over time and, thus, to offer a measurement that has never been taken before. The Claridge Hotel is thus carbon-14 evidence of a time: the era of Chandigarh and the Barbican Estate, the Trellick Tower and Park Hill. The Claridge Hotel, freed from the obligation to provide any service, is a book preserved in a library that tells us about Brutalism and the society in which it arose.

"And eternity was nothing else than the redemption of time, its return to innocence, so to speak, and its transformation again into space. [...] a feeling as of

time frozen into space; and above it there quivered a never-ending and superhuman serenity, an eternal, divine laughter." (Hesse, 1927)

Conclusions

Thus, it is worth asking whether the Claridge Hotel still provides a service to architecture today and, specifically, to the Modern Movement. The trivial answer would be to say no, given its state of abandonment and lack of use. And this is because we tend to value to architecture only for its utilitarian and functional purposes. However, this point of view is absurdly reductionist and situates architects as mere providers of spaces where activities can be carried out.

On the contrary, architecture has a transcendent purpose that can in no way be reduced to the mere function of construction. Just as *Las Meninas* is not just decoration for a room but defines the psychological profile of the figures it portrays and, to take it one step further, identifies the social values of an era, architecture aspires to define – in keeping with the precision we adopt in measuring everything – the outlines of the society from which it arises. Thus, the architect's efforts can be understood, in some cases, as something that disappears for the sake of the work's survival. It is equivalent to accepting the finite nature of one's own life, in exchange for achieving eternity in the built work. Not for reasons of ego so much as social engagement. In that sense, we see just how suited the example is to the thesis of this text: although they designed relevant works,

and in the case of Roberto Puig, served as the Chair of Architectural Design at the Polytechnic University of Madrid (1963-1967), today little is known or remembered about either of these architects. They have rightly become transparent, allowing their work to persist and possess its own corporeality.

On the other hand, there is the permanence of the Claridge Hotel in physical space. Tourists turned their backs on the hotel from one day to the next, leaving behind everything like archaeological remnants, in a sort of Herculaneum of the Modern Movement. Paradoxically, this sudden and surprising desertion meant the architecture of the Claridge could be preserved, unaffected by the whims and alterations of its owners. There is little doubt that, had the hotel remained in use, the needs of successive owners, combined with the requirements of various technological developments, would have resulted in the inevitable modification of the building to adapt it to current times. Its survival would have inevitably led to a slow, quiet and tragic annihilation.

However, the sudden and unexpected closure of the hotel made it possible to avoid this deterioration over time. In English, the term *weathering* is used to refer to the erosion of elements in the landscape, building on the root *weather*. But it is worth acknowledging that the weather is not the only thing that causes wear and erosion. Chronological time can have similar effects, especially in architecture. The Claridge was trapped in its physical space, adjacent to the Alarcón Reservoir, where no one passes anymore. And, when it ended up suspended in space, it was, in turn, suspended and stopped in time. Like an

insect in amber. The Claridge has been preserved intact, providing us with a prototypical example of Brutalist architecture: a building that has transcended its mere function and has become the legacy of a society. Space and time as the materials of Architecture.

We believe that we inhabit space but, truly, we can only aspire to inhabit time. Only time forms part of the nature of our lives, only by time are we governed and only in time do we persist. This evidence is especially painful for us as architects, who work with spaces every day, who measure them and outline them with the false perfection of a fictional entomologist. We classify spaces, give them names and categorize them, believing that it is an almost scientific and completely objective process, when we are really working with the same nebulous spirals as poetry. Architecture believes it is shaping space as it becomes entangled in webs of time.

Designed to inhabit space, the Claridge Hotel proves to us that we can only inhabit time.

Bibliografía

- Artadi, J. (2012). *El cubo en el desierto*. LOFT Publications.
- Banham, R. (1966). *The new brutalism: ethic or aesthetic?*. Architectural Press
- Caroca, A. (2015). Las huellas del tiempo. Entropía y transformación en el edificio Plaza de Armas en Santiago en H. Mondragón, & C. Mejía (Ed) *Sudamérica Moderna. Objetos – Edificios – Territorios* (pp. 148-163). Ediciones ARQ. Universidad Católica de Chile.
- Carroll, L. (1871). *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. Macmillan Publishers
- Colorado, M. (20 de mayo de 2022). *Edificio 'Mompó', arquitectura adelantada a su época en Albacete*. El Digital de Albacete. Recuperado el 26 de mayo de 2024: <https://www.eldigitaldealbacete.com/2022/05/20/edificio-mompo-arquitectura-adelantada-a-su-epoca-en-albacete/>
- Curtis, W. (1982). *Modern architecture since 1900*. Phaidon Press.
- Frías Ramírez de Arellano, A.; García-Manzanares Vázquez de Agredos, D.; Merino Naranjo, A.; Navarro Gallego, J.; Peris Sánchez, D. (2023). *Miguel Fisac*.

- Vivienda 1943-2006*. Demarcación de Ciudad Real del COACM.
- Giedion, S. (1941). *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. Harvard University Press.
- Gómez de La Serna, R. (1961). *Los muertos y las muertas*. Espasa-Calpe.
- Hawking, S. (1988). *Historia del Tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*. Crítica
- Herce, J. A. *Hotel Claridge*. Fundación DOCO-MOMO IBERICO. Recuperado el 25 de mayo de 2024: <https://docomomoiberico.com/edificios/hotel-claridge/>
- Herce, J. A. (24 de mayo de 2024). Principes y arquitectos. *Nueva Alcarria*.
- Hesse, H. (1927). *Der Steppenwolf*.
- López Quintás, A. (1969). El hotel, hogar fluctuante. *Revista COAM*, (131). 61-63.
- Puig Álvarez, R. (1969). Hotel en Albacete. *Revista COAM*, (131). 47.
- Sabadell, D. F. y Minguito, A. (19 de junio de 2021). *El misterio del Hotel Claridge*. El Salto. Recuperado el 25 de mayo de 2024: <https://www.elsaltodiario.com/fotogaleria/el-misterio-del-hotel-claridge>

- Smithson, A. y P. (1955). The new brutalism. *Architectural Design*, (enero). 1.
- Smithson, A. y P. (1957). The new brutalism, Alison and Peter Smithson answer de criticisms on the opposite page. *Architectural Design*, (abril). 113.
- Valcarce Labrador, M. T. (1999). Nuevo brutalismo: una aproximación y una bibliografía. *Cuaderno de notas*, (7).
- Wölfflin, H. (1888). *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Schwabe Verlag Basel.

Procedencia de las imágenes

- Foto 1: Fundación Docomomo Ibérico
- Foto 2: David García-Manzanares
- Foto 3: David García-Manzanares
- Foto 4: David García-Manzanares
- Foto 5: Revista Arquitectura 131, COAM.
- Foto 6: COACM Demarcación de Cuenca
- Foto 7: David García-Manzanares
- Foto 8: Álvaro Minguito
- Foto 9: David García-Manzanares
- Foto 10: David García-Manzanares

Fundación Docomomo Ibérico

- <https://docomomoiberico.com/edificios/hotel-claridge/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/torres-blancas/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/edificio-viviendas-en-calle-marques-de-riscal/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/iglesia-parroquial-de-nuestra-senora-del-rosario-de-filipinas-y-convento-de-padres-dominicos/>