

docomomoibérico

RAM

Revista de Arquitecturas Modernas

Modern Architectures Review

Maestros Modernos: Legado y Vigencia

Equipo editorial

Directora

Sara Pérez Barreiro

Comité editorial

Blanca del Espino Hidalgo
Celestino García Braña
José Antonio Herce Inés
Susana Landrove Bossut
Pablo Olalquiaga Bescós
Juan Antonio Ortiz Orueta
Daniel Villalobos Alonso

Comité Científico

Dario Álvarez Álvarez
Antón González Capitel
Miguel Centellas Soler
Ana Esteban Maluenda
Nieves Fernández Villalobos
Virginia Gallego Guinea
Carolina B. García- Estévez
Carlos García Vázquez
José Hevia Blach
Carmen Jordá Such
Javier Monclús Fraga
Victor Pérez Escolano
Antonio Pizza Nano
Juan Luis de las Rivas

Diseño gráfico

Diez Ovejas

Revisión de estilo/traducción

Paula de Santiago
Mike Hansen

Han colaborado en este número

Dario Álvarez Álvarez	Andrés Martínez Medina
Eusebio Alonso García	Daniel Navas Carrillo
Fernando Agrasar Quiroga	Dario Núñez González
Rogelio Carrillo Morente	Antonio Pizza de Nanno
Tiago Cruz	Iván Rincón Borrego
David Escudero Boyero	Antonio Jesús Santana Guzmán
Marta García de Casasola	Juan Luis Santospayo
Fernando Jiménez Parras	Judit Vega Avelaira
Eva Llorca Afonso	

Compra en papel

Precio: 42,00 € + envío
Dimensiones: 230x265x20mm. 284 páginas
Pedidos: infocargraf@gmail.com

Patronato de la Fundación Docomomo Ibérico

Consejo Andaluz de Colegios de Arquitectos
Consejo Canario de Colegios de Arquitectos
Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España
Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón
Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias
Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria
Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha
Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este
Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura
Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana
Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid
Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia
Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro
Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia
Collegi d'Arquitectes de Catalunya
Collegi d'Arquitectes de les Illes Balears
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de A Coruña
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universitat Politècnica de València
Fundación Arquia
Fundación Colegio de Arquitectos de León
Fundación Mies van der Rohe
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
Ordem dos Arquitectos (Portugal)

Contacto

Contacto principal

Sara Pérez Barreiro
ram.direccion@docomomoiberico.com

Contacto de soporte

Kike García (3A Estudio)
kike@3aestudio.com

Edita: Fundación Docomomo Ibérico

Plaça Nova 5, 08002, Barcelona

ISSN 2938-6675/ 2938-690X

DL B 8354-2024

RAM Docomomo Ibérico (Revista de arquitecturas modernas Docomomo Ibérico) no se responsabiliza de los posibles derechos de reproducción de las imágenes pertenecientes a los textos firmados. Estos, si los hubiera son responsabilidad de los autores de los textos conforme a los acuerdos establecidos y recogidos en la web y/o convocatoria correspondiente

Foto portada: Vivienda y estudio del arquitecto Miguel Fisac, 1957-1971, Madrid, Miguel Fisac

Foto: José Hevia/Fundación Docomomo Ibérico

Foto contraportada: Gimnasio del Colegio Maravillas, 1960-1962, Madrid, Alejandro de la Sota Martínez

Foto: José Hevia/Fundación Docomomo Ibérico

Colabora:



docomomoibérico

**Revista de
Arquitecturas
Modernas**

Maestros Modernos: Legado y Vigencia

n° 01

La revista *RAM Docomomo Ibérico (Revista de Arquitecturas Modernas)* es una nueva iniciativa de la Fundación para estudiar y divulgar los valores culturales de este patrimonio moderno en los territorios ibéricos.

Desde el inicio de sus actividades, en 1993, la Fundación Docomomo Ibérico ha realizado numerosas tareas para poner en valor la arquitectura vinculada al movimiento moderno. La revista *RAM Docomomo Ibérico (Revista de Arquitecturas Modernas)* es una nueva iniciativa de la Fundación para estudiar y divulgar los valores culturales de este patrimonio moderno en los territorios ibéricos.

Para ello es necesario no sólo profundizar en su conocimiento y añadir nuevas interpretaciones de sus edificios, barrios, espacios públicos y jardines, sino también adentrarse en las cuestiones que atañen a la intervención en este patrimonio y las particularidades de su gestión.

Conscientes de la importancia que tienen las imágenes como reflejo de su tiempo, por su capacidad de atracción y medio inmediato para difundir cualidades y calidades arquitectónicas y visuales, las fotografías de ayer y de hoy tendrán una importante presencia.

Sabedores de que esta es una tarea colectiva, también se expondrán las diversas actividades que realizan numerosas instituciones y asociaciones implicadas en estos temas, con el objetivo común de valorar y conservar un patrimonio que necesita de nuestra atención y protección.

La revista *RAM Docomomo Ibérico (Revista de Arquitecturas Modernas)* es una publicación científica con periodicidad anual, en la que sólo tendrán cabida trabajos inéditos que serán revisados por colaboradores externos mediante un sistema de pares ciegos.

Los artículos se evaluarán externamente por pares ciegos. Primero el Comité Editorial comprobará que el texto cumple con los requisitos indicados, tanto de contenido como de estilo. Cada artículo que supere esta etapa será enviado a dos revisores expertos en el campo específico de la investigación, cumpliendo así el sistema de pares ciegos.

Los revisores pertenecerán al Comité Científico o al grupo de Revisores Externos. Ellos valorarán el interés y las novedades aportadas, la correcta redacción y exposición del tema, así como la existencia de unas adecuadas fuentes bibliográficas. El resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no considerado para su publicación), se enviará al autor/es, junto con los comentarios de los revisores.

Si el artículo debe modificarse, los autores enviarán una nueva versión cumpliendo los requisitos de los revisores. Atendiendo al grado de cumplimiento de las modificaciones solicitadas, los revisores se pronunciarán sobre si procede o no la publicación del artículo. Esa decisión será comunicada al autor por el director de la revista.

The *RAM Docomomo Ibérico (Revista de Arquitecturas Modernas, Modern Architectures Review)* is a new initiative of the Foundation to study and disseminate the cultural values of this modern heritage in the Iberian territories

Since the beginning of its activities in 1993, the Docomomo Ibérico Foundation has carried out numerous tasks to enhance the value of architecture linked to the Modern Movement. The *RAM Docomomo Ibérico (Revista de Arquitecturas Modernas)* is a new initiative of the Foundation to study and disseminate the cultural values of this modern heritage in the Iberian territories.

To this end, it is necessary not only to deepen our knowledge and add new interpretations of its buildings, neighborhoods, public spaces and gardens, but also to delve into the issues that concern the intervention in this heritage and the particularities of its management.

Being aware of the importance of images as a reflection of their time, for their capacity to attract and as an immediate means of disseminating architectural and visual qualities and qualities, photographs of yesterday and today will have an important presence.

Bearing in mind that this is a collective task, the various activities carried out by numerous institutions and associations involved in these issues will also be exhibited, with the common goal of valuing and preserving a heritage that needs our attention and protection.

The *RAM Docomomo Ibérico (Revista de Arquitecturas Modernas)* **is an annual scientific publication, in which only unpublished papers will be reviewed by external collaborators through a blind peer review system.**

Articles will be externally blind peer reviewed. First, the Editorial Committee will check that the text complies with the requirements indicated, both in terms of content and style. Each article that passes this stage will be sent to two reviewers who are experts in the specific field of research, thus complying with the blind peer review system.

The reviewers will belong to the Scientific Committee or to the group of External Reviewers. They will value the interest and novelties provided, the correct writing and exposition of the topic, as well as the existence of adequate references. The result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with major corrections; not considered for publication), will be sent to the author/s, together with the reviewers' comments.

If the article needs to be modified, the authors will send a new version complying with the reviewers requirements. Based on the degree of compliance with the requested modifications, the reviewers will decide whether or not the article should be published. This decision will be communicated to the author by the editor of the journal.

- 06 **Editorial. RAM (Revista de Arquitecturas Modernas)**
Celestino García Braña, Susana Landrove Bossut, Sara Pérez Barreiro
- 14 **Colaboración. Documentar el movimiento moderno. Los centros de documentación de arquitectura.**
Alberto Sanz Hernando
- 40 **Colaboración. 1972 – Três intervenções no património e a atualidade possível no final do Estado Novo**
José Manuel Pedreirinho
- 62 **Colaboración. El magisterio de la Modernidad en Iberia**
Mar Loren-Méndez
- 90 **Intervenciones en el patrimonio: La restauración de las vidrieras de la Capilla del Colegio Mayor Sto. Tomás de Aquino, "Aquinas". Pavés, luz y color**
María del Carrión Gamero Gil
- 112 **Fernando Távora. Maestro de la modernidad portuguesa**
Sílvia Cebrián Renedo, Daniel Fernández-Carracedo
- 138 **Fernando García Mercadal, "corresponsal de la modernidad"**
Lorenzo Tomás Gabarrón, Cristina Tejedor Miralles
- 160 **Viviendas en el Parterre: de los huesos a la piel**
David G^a-Manzanares Vázquez de Agredos
- 184 **La metodología proyectual de Alejandro de la Sota como parte de su legado: Análisis a través de dos proyectos de arquitectura doméstica**
Manuel Amable Romero Perez
- 208 **Higueras y su rascaïnfernos. Otro lenguaje, otra estética, otra ecología y arquitectura**
Francisco Felipe Muñoz Carabias, Francisco José Moreno Cañete
- 228 **Una puerta a Oíza. A partir de un tirador de Henry Sullivan**
Javier Sáenz Guerra
- 254 **La nueva modernidad en la arquitectura de ascendencia mediterránea de Josep Maria Sostres. Modernidad y humanidad**
Sara Coscarelli Comas

Editorial

RAM

Revista de Arquitecturas Modernas

Celestino García Braña
Susana Landrove Bossut
Sara Pérez Barreiro

Docomomo Ibérico, desde 1993, viene ocupándose de la tarea de documentar, difundir y, en su caso, propugnar la protección adecuada de un notable conjunto de edificios construidos entre los años 1925-1975, vinculados a la arquitectura del movimiento moderno que tan buenos ejemplos ha aportado a la realidad de nuestros países. La condición periférica de los territorios ibéricos retrasó la incorporación al proceso lento, pero imparable de implantación de la modernidad. Este proceso fue posterior a otros países más alejados, como por ejemplo Argentina, Brasil, Cuba o México donde se construyeron edificios muy importantes.

Alguno de los aspectos más interesantes y pedagógicos de estas arquitecturas fue el modo singular en que se abrieron paso, a partir de sus condiciones industriales específicas y el peso de sus tradiciones, en unas ciudades dominadas por las modas finiseculares. Estas ciudades, por lo tanto, no permitieron incorporar fácilmente la modernidad edificada ya que se temía que esta, como portadora de nuevos paradigmas sociales y culturales, amenazara con alterar el estatus establecido. Entre estos aspectos señalamos, a modo de breve recordatorio:

- Una confianza plena en la ideología del progreso como apuesta vital, sin la cual no se podría explicar lo que después llegaría.
- El valor de los procesos industriales como mecanismos fundamentales del cambio arquitectónico, al tiempo que se constituían en tótems estéticos a los que referenciar objetos y edificios.
- La aceptación natural de las formas derivadas de la estandarización y prefabricación de componentes como corolario lógico de las leyes de la producción industrial.
- La asunción, como consecuencia inevitable de la destrucción de periferias urbanas y paisajes que quedaron a merced de las implacables necesidades de la técnica, "cuya marcha triunfal deja tras de sí una amplia estela de símbolos destruidos"¹.
- La apertura a una concepción espacial que complejiza y supera la relación interior y exterior habitual en todos

su grados y peculiaridades. Dicha apertura se vio favorecida por la masiva disposición de vidrios y aceros, y también por el hormigón facilitador de aéreas estructuras.

Podríamos concluir que, de estos cinco factores, casuísticamente combinados, derivaron las características básicas de la modernidad global. Su reacción frente a las culturas territoriales produjo diferentes modernidades locales y sus arquitecturas, que aún hoy, incentivan nuestra curiosidad animándonos a seguir explorando nuevos caminos interpretativos. A pesar de su indudable valor cultural, estas arquitecturas se han visto peligrosamente amenazadas, y por ello se han producido notables desapariciones. Ocuparse de su divulgación, de modo que sociedad y administraciones sean conscientes de la enorme pérdida patrimonial que deriva de su destrucción es, por tanto, una tarea urgente e indispensable.

Pero, para evitar la desaparición de estas arquitecturas, es preciso lograr primero un pleno conocimiento de su totalidad. Este empeño se completó, desde Docomomo Ibérico, con la elaboración de diversos registros, dedicados a la industria, la vivienda y los equipamientos, y fue fruto de una labor colectiva que ha permitido documentar y poner en valor 2.445 edificios hasta la fecha. A la divulgación de este patrimonio contribuye, en gran medida, la nueva página web de Docomomo Ibérico en la que, a una extensa base de datos que documenta los edificios, se le suman artículos, exposiciones y mapas temáticos, así como las actas de los trece congresos organizados por la Fundación Docomomo Ibérico junto con otras entidades colaboradoras con el fin de profundizar en el conocimiento de estas arquitecturas.

Además, hemos asimilado que la tarea de valorar aquellos edificios y evitar su desaparición es mucho más compleja que la derivada de la loable llamada de atención de historiadores, críticos y expertos. A fin de cuentas, en última instancia, es la sociedad en su conjunto, a través de sus instituciones, la que siente, comprende y decide cuáles son sus intereses y por cuáles está dispuesta a implicarse. Este es el factor decisivo en la creación y defensa de todo patrimonio en los tiempos presentes. Así lo reconoce la UNESCO en sus congresos y directrices más recientes.

Revista de Arquitecturas Modernas RAM

Llegados a este punto, desde Docomomo Ibérico, hemos comprendido la necesidad de dotarnos de un medio de expresión propio que, de forma periódica, dé cuenta de textos que se interroguen acerca de los profundos valores estéticos de aquellos edificios, de la interpretación de su historia y de la creatividad desarrollada en sus procesos rehabilitadores, adoptando como normas de funcionamiento las habituales entre las publicaciones y demás cosas que cambio académicas en la búsqueda, simultánea, de una amplia difusión profesional.

La mirada al pasado. De la historia y su interpretación a la valoración crítica

Es una obviedad recordar que las miradas al pasado se realizan desde unos determinados presentes y que estos tiñen, irremediabilmente, las interpretaciones de todo lo que se observe. Justamente, buscamos estas miradas renovadas después del tiempo transcurrido desde su edificación y las distancias culturales y civilizatorias que nos separan. Por ejemplo, no podemos ignorar que aquello que se conoció por postmodernismo recorrió un camino que no encontró una salida válida y constituyó, a la postre, un notorio fracaso. Tampoco podemos ignorar que nos encontramos, como humanidad, en la era de una globalización, bien distinta, por cierto, a la que propició el surgir del movimiento moderno y sus primeras interpretaciones. En este nuevo panorama, la inevitable dialéctica entre lo global y lo local está dando lugar a nuevas visiones, no solo del presente sino del pasado. Todo parece indicar, por tanto, que, a la luz de esta novedosa circunstancia, algunas de las lecturas hasta ahora realizadas pueden y deben ser reconsideradas.

Por otra parte, sabemos que, hubo otros edificios de singular valor cuya existencia provoca alguna inquietante pregunta:

¿Nos desviaríamos mucho de nuestro cometido inicial si planteásemos, como objeto de reflexión teórica, la relación entre ellos y el papel de determinadas arquitecturas fronterizas?

¿Se comprendería mejor el significado de lo moderno si no ignoramos la complejidad de aquellas realidades?

Y, en relación con la defensa del patrimonio arquitectónico del siglo XX, ¿cabe dejar de lado los escasos, pero valiosos, ejemplos de aquellas "otras arquitecturas"?

Contribuir a la difusión de estas nuevas sensibilidades es uno de los objetivos de la revista *RAM*, a fin de lograr una interpretación de aquellos singularísimos tiempos arquitectónicos, más actualizada y rica.

En otro orden de cosas, el notable número de tesis doctorales que constantemente se leen en nuestras escuelas universitarias subrayan la actualidad de esta temática y el amplio interés que suscitan. Obviamente, animamos a todo el cuerpo académico a participar, desde *RAM*, en este empeño colectivo para el que nuestra página web, con sus más de cincuenta mil documentos, pueden ser de gran utilidad. Igualmente, extendemos esta invitación a los arquitectos que, desde su práctica profesional, se enfrentan cotidianamente a las dificultades de lograr las respuestas precisas a tantos y novedosos problemas en los que conocimiento y creatividad deben de ir de la mano. Las puertas quedan, desde hoy, abiertas de par en par y sin más limitaciones que las mínimas reglas de funcionamiento que nos hemos autoimpuesto, en la irrenunciable aspiración a la máxima calidad.

De las intervenciones rehabilitadoras

La rehabilitación se presenta, con frecuencia, como una última etapa de la labor de protección patrimonial. Pero, si en el pasado muy pocos materiales, apenas maderas, piedra, ladrillo y morteros, fueron básicos en la construcción, en las arquitecturas vinculadas a lo moderno, la exploración y experimentación material fue una de sus características más notables. Esto ha dado lugar a que muchos de ellos no hayan asumido, satisfactoriamente, el paso del tiempo y exijan reparaciones en las que, con frecuencia, no es posible contar con los materiales originales. Sin olvidar que la naturaleza de cada uno de ellos dictamina las características de su propio envejecimiento y el de los materiales industriales tiende a producir, como alguien dijo, "escombros en vez de ruinas".

También en nuestro caso, las exigencias del Código Técnico de la Edificación obligan a un notable ejercicio de conciliación,

a fin de que determinadas soluciones, que pueden ser técnicamente eficaces, no lleguen a menoscabar sus valores arquitectónicos.

En este sentido, *RAM* se propone impulsar la difusión de intervenciones rehabilitadoras sobresalientes incluyendo, en todos sus números, ejemplos relevantes. Si, en relación con patrimonios más antiguos, los Carlo Scarpa, Sverre Fehn, Peter Zumthor y otros muchos marcaron pautas y señalaron caminos que exploraron territorios novedosos en los que la obra nueva era capaz de conservar los valores iniciales y, al mismo tiempo, introducir los alicientes arquitectónicos que correspondían al momento de la intervención, otro tanto cabe exigir a los trabajos que se ocupan de la rehabilitación de los edificios vinculados a lo moderno. Pensamos que, de ningún modo, la rehabilitación de un pasado puede ignorar que toda obra arquitectónica debe afrontarse desde la creatividad necesaria que aporte un renovado interés.

Por tanto, desde esta editorial, hacemos un llamamiento a participar en la divulgación de actuaciones ejemplares que, desplegando su calidad, instruyan acerca de recursos arquitectónicos que alumbren nuevas posibilidades huyendo de intervenciones mecánicas y burocratizadas. Curiosamente este tipo de intervenciones son frecuentes en este tipo de arquitecturas, olvidando que la fidelidad a lo moderno no puede estar reñida con la indispensable creatividad y sabiendo que no siempre se han de suscitar inmediatas unanimidades.

Lo anterior demanda una necesaria profundización en el conocimiento de las materias tecnológicas y la más amplia divulgación de componentes y sistemas constructivos eficaces. Por ello, también las industrias y empresas fabricantes dispondrán de su espacio adecuado en *RAM* que, en este caso, se pone a su disposición para dar a conocer propuestas y soluciones específicas.

De la documentación gráfica

Por fortuna disponemos de una amplia documentación gráfica, fruto del trabajo de singulares fotógrafos que contribuyeron, de manera notable, a crear un imaginario colectivo de lo que fueron aquellas arquitecturas. Las inolvidables fotos de Joaquín del Palacio, Kindel (1905-1989), Catalá Roca (1922-

1998), Juan Pando (1915-1992) y tantos otros son buena prueba de ello. Sin embargo, creemos oportuno volver a visitar estos edificios comprobando el estado de su conservación, sus relaciones con el entorno que, con frecuencia, son diferentes a las originales y, porque no, con nuevos enfoques a partir de una visión actualizada que, sin ignorar la riqueza de las anteriormente mencionadas, sean capaces de remover otras sensibilidades. Por ello, en las páginas de *RAM*, ira apareciendo una documentación fotográfica actualizada que complemente y amplie la disponible hasta ahora.

Del recuerdo de las desapariciones

Por otra parte, hemos sido testigos de la desaparición de notables edificios que la insensibilidad social y la incuria administrativa ha conducido al derribo. *RAM* parece buen lugar para recordar aquel patrimonio, lamentablemente dilapidado, ayudándonos a transmitir a los ayuntamientos y comunidades autónomas, y a la sociedad en general como últimos garantes de su protección, todo lo que está en juego y todo lo que podemos hacer para evitar su pérdida.

Finalmente, todo primer número de una publicación periódica tiene algo de manifiesto y, con seguridad, el lector se habrá interrogado acerca del sentido que puede tener recordar, homenajear y seguir admirando a "nuestros maestros", que probablemente actuaron en muy complejas circunstancias. La arquitectura moderna española vivió dos etapas claramente diferenciadas, separadas por el drama de la Guerra Civil (1936-1939) con las rupturas de todo tipo que de ella derivaron. En el ámbito de lo arquitectónico, supuso la quiebra con un modo de hacer, más o menos identificado con los valores republicanos y la posterior regresión a los supuestos imperiales amparados, formalmente, por ideas tradicionalistas y grandilocuentes gestualidades que trataron, a través de los textos de Víctor D'Ors, de sintonizar el ideario falangista y la nueva arquitectura.

En consecuencia, nada de la ideología de progreso que había recorrido Europa y que, con cierto retraso, había llegado a nuestro país, tenía la más mínima posibilidad de lograr una expresión arquitectónica después de aquella tragedia colectiva. Pero hubo una excepción que, por su singularidad, no puede ser ignorada o pasar desapercibida: el edificio para el INI que, en 1943, construye en Madrid Fernando Moreno Barberá,

lamentablemente desaparecido. Su proximidad al régimen y lo emblemático del programa posibilitó el uso de hierro, hormigón y vidrios con resultados de notabilísima calidad.

Habría que esperar al final de la década de 1940 para que, con la aparición de nuevos referentes llegados de Italia y el relego de aquellos procedentes de Alemania, las cosas empezaran a girar: el edificio de Sindicatos, de Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto, y la sensible mediterraneidad que asumían las casas de José Antonio Coderch, serían los primeros síntomas que anticiparían la lenta, pero progresiva, asimilación de los nuevos idearios arquitectónicos.

Mientras tanto, para ver las aportaciones valiosas de nuestros arquitectos hay que acompañar a aquellos que hubieron de exilarse, sobre todo a América Latina, donde dejaron prueba de su capacidad y de la enorme pérdida que aquella circunstancia supuso para la arquitectura española, hasta el punto de que, varios de entre ellos, hoy figurarían con todo el merecimiento, en la lista de nuestros "maestros" y a los que no queremos tener ausentes de este y futuros números.

Lo que comenzó a cristalizar, transcurrida la primera decena de años que siguieron a la guerra civil, aún en el clima de aislamiento de la primera etapa del franquismo, fueron unas arquitecturas que tenían el enorme atractivo de responder, con estricto realismo, a aquellas circunstancias de tanta penuria de ideas y de materialidades, haciendo de la austeridad virtud y en las que aún podemos reconocer las hermosas huellas de la capacidad arquitectónica de sus autores. Pocos años después, los entonces ya no tan jóvenes arquitectos, supieron sacar partido de las nuevas capacidades técnicas, levantando soberbios edificios en toda la geografía española que sigue siendo, hoy en día, un deleite visitar y recorrer. Y con este homenaje queremos renovar su recuerdo, agradecer su legado y abrir resquicios a un renovado y lúcido aprendizaje.

Y decimos renovado y lúcido pues muchos, aún, hemos tenido, por fortuna, conocimiento de estas arquitecturas en el momento mismo de su producción. Ello plantea alguna dificultad para establecer la necesaria distancia interpretativa a la hora de separar la proximidad afectiva con sus autores del juicio objetivo, equilibrado y certero. Esto es lo que se espera, y esperamos, de quienes se están incorporando a estas tareas y a los que animamos a dejar, en *RAM*, constancia de sus saberes, criterios y pareceres.

Docomomo Ibérico, since 1993, has been dealing with the task of documenting, disseminating, and, when appropriate, advocating for the adequate protection of a notable group of buildings built between the years 1925 and 1975, linked to the architecture of the modern movement and that has contributed with such good examples to the reality of our countries. The peripheral condition of the Iberian territories delayed the incorporation into the slow but unstoppable process of the execution of modernity. This process was later than other more distant countries, such as Argentina, Brazil, Cuba, or Mexico, where very important buildings were built.

One of the most interesting and pedagogical aspects of these architectures was the unique way in which they made their way, based on their specific industrial conditions and the weight of their traditions, in cities dominated by turn-of-the-century fashions. These cities, therefore, did not easily incorporate modern edification because it was feared that as the bearer of new social and cultural paradigms, it threatened to alter the established status. Among these aspects, we point out, as a brief reminder:

- A complete trust in the ideology of progress as a vital commitment, without which it would not be possible to explain what was to come.
- The value of industrial processes as fundamental mechanisms of architectural change, while at the same time constituting aesthetic totems to which objects and buildings can be referenced.
- The natural acceptance of forms derived from the standardization and prefabrication of components as a

logical corollary of the laws of industrial production.

- The assumption, as an inevitable consequence, of the destruction of urban outskirts and landscapes that were left at the mercy of the implacable needs of technology, "whose triumphal march leaves behind a wide trail of destroyed symbols".
- The openness to a spatial conception that complicates and surpasses the usual interior and exterior relationship in all its degrees and peculiarities. This openness was favored by the massive arrangement of glass and steel, and also by the concrete that facilitates aerial structures.

We could conclude that the ambiguous combination of these five factors generated the main characteristics of global modernity. Their reaction to territorial cultures produced different local modernities, and their architectures, even today, encourage our curiosity and push us to continue exploring new interpretative paths. Despite their undoubted cultural value, these architectures have been dangerously threatened, and for this reason, there have been notable disappearances. Taking care of its dissemination so that society and administrations are aware of the enormous loss of heritage that derives from its destruction is an urgent and indispensable task.

But, to avoid the disappearance of these architectures, firstly, it is necessary to get full knowledge of their totality. This effort was completed by Docomomo Ibérico, with the preparation of various registers dedicated to industry, housing, and equipment, resulting in a collective effort that made it possible to document and

value 2,445 buildings to date. To a large extent, the new Docomomo Ibérico website contributes greatly to the dissemination of this heritage, in which, in addition to an extensive database documenting the buildings, you add articles, exhibitions, and thematic maps, as well as the proceedings from the thirteen congresses organized by the Docomomo Ibérico Foundation, together with other collaborating entities in order to deepen the knowledge of these architectures.

In addition, we have assimilated that the task of valuing those buildings and preventing their disappearance is much more complex than that derived from the laudable call for attention by historians, critics, and experts. At the end of the day, ultimately, it is society as a whole, through its institutions, that feels, understands, and decides what its interests are and for which ones it is willing to get involved. This is the decisive factor in the creation and defense of all heritage nowadays, and it is recognized by UNESCO in its most recent congresses and guidelines.

RAM Journal of Modern Architectures

At this point, at Docomomo Ibérico, we understand the need to equip ourselves with our means of expression that periodically give an account of texts that question the profound aesthetic values of those buildings, of the interpretation of their history and the creativity developed in its rehabilitation processes, adopting as operating rules, those customary among academic publications in the simultaneous search for broad professional dissemination.

Looking to the past. From History and Its Interpretation to Critical Appraisal

It is obvious to remember that looking at the past from certain moments in the present day, inevitably stains the interpretations of everything that is observed. Precisely, we seek these renewed perspectives after the time that has elapsed since their construction and the cultural and civilizational distances that separate us. For example, we cannot ignore the fact that what was known as postmodernism followed a path that did not find a valid way out and constituted, in the end, a notorious failure. Nor can we ignore the fact that we are, as humanity, in the era of globalization, very different from what led to the emergence of the modern movement and its first interpretations. In this new panorama, the inevitable dialectic between the global and the local is giving rise to new visions, not only of the present but of the past. Everything seems to indicate, therefore, that, in the light of this novel circumstance, some of the readings made so far can and should be reconsidered.

On the other hand, we know that there were other buildings of singular value whose existence provokes some disturbing questions:

Would we deviate too much from our initial task if we proposed, as an object of theoretical reflection, the relationship between them and the role of certain border architectures?

Would the meaning of modernity be better understood if we did not ignore the complexity of those realities?

And regarding the defense of the architectural heritage of the twentieth cen-

tury, Should we leave aside the few but valuable examples of those "other architectures"?

Contributing to the dissemination of these new sensitivities is one of the objectives of *RAM* magazine in order to achieve a more up-to-date and richer interpretation of those unique architectural times.

On the other hand, the remarkable number of doctoral theses that are constantly read at our university schools underline the current interest in this subject and the wide interest it arouses. From *RAM*, we strongly encourage the entire academic body to participate in this collective endeavor for which our website, with its more than fifty thousand documents, can be very useful. Likewise, we extend this invitation to architects who, from their jobs, face daily difficulties in achieving precise answers to so many new problems in which knowledge and creativity must go hand in hand. As of today, the doors remain wide open and with no limitations other than the minimum operating rules that we have imposed on ourselves, in the unwavering aspiration to achieve the highest quality.

Rehabilitative interventions

Rehabilitation is often presented as the final stage in heritage protection work. But, if in the past very few materials, except wood, stone, brick, and mortar, were basic in construction, in modern architecture, the exploration and experimentation of materials was one of its most notable characteristics. As a result, many of them have not satisfactorily coped with the passage of time and require repairs where more often than not, it is impossible to use the original mate-

rials. Not forgetting that the nature of each of them dictates the characteristics of its aging and that industrial materials tend to produce, as someone said, "rubble instead of ruins".

As in our case, the requirements of the Technical Building Code require a significant exercise in conciliation so that certain solutions, which may be technically effective, do not undermine their architectural values.

In this sense, *RAM* magazine aims to promote the dissemination of outstanding rehabilitation interventions, including in all its issues, relevant examples. In relation to older heritages, Carlo Scarpa, Sverre Fehn, Peter Zumthor, and many others set guidelines and pointed out paths that explored new territories in which new construction was able to preserve the initial values and, at the same time, introduce the architectural incentives that corresponded to the time of intervention, the same can be demanded of the works that deal with the rehabilitation of buildings linked to modern. We believe that in no way can the rehabilitation of the past ignore the fact that every architectural work must be approached with the necessary creativity that brings a renewed interest.

Therefore, from this editorial, we call for participation in the dissemination of exemplary actions that, displaying their quality, instruct about architectural resources that illuminate new possibilities, avoiding mechanical and bureaucratized interventions. Curiously, this type of intervention is frequent in this type of architecture, forgetting that fidelity to the modern cannot be at odds with indispensable creativity and knowing that immediate unanimity does not always need to be raised.

This requires a deep knowledge of technological matters and the broadest disclosure of effective components and construction systems. For this reason, industries and manufacturing companies will also have adequate space in *RAM*, which makes it available to them to publicize specific proposals and solutions.

From the graphic documentation

Fortunately, we have extensive graphic documentation, the result of the work of unique photographers who contributed remarkably to create a collective portfolio of what those architectures were. The unforgettable photos of Joaquín del Palacio Kindel (1905-1989), Catalá Roca (1922-1998), Juan Pando (1915-1992), and many others are proof of this. However, we believe it is appropriate to revisit these buildings to check the state of their maintenance and their link with the environment, which are often different from the originals and, why not, with new approaches based on an updated vision that, without ignoring the richness of those previously mentioned, are capable of removing other sensitivities. For this reason, updated photographic documentation will appear on *RAM* pages to complement and expand what has been available thus far.

From the memory of disappearances

On the other hand, we have witnessed the disappearance of remarkable buildings that due to social insensitivity and administrative incompetence have led to their demolition. *RAM* seems like a good

place to remember that heritage, unfortunately, squandered, and help to transmit to the city councils, autonomous communities, and to society in general our will to be the ultimate guarantors of its protection, with everything that is at stake and everything we can do to prevent its loss.

Finally, every first issue of a periodical has something to manifest, and surely the reader might wonder what the reasoning is behind remembering, paying homage to, and continuing to admire 'our masters', who probably acted in very complex circumstances. Modern Spanish architecture lived through two clearly differentiated stages, separated by the drama of the Civil War (1936-1939) with all kinds of ruptures that derived from it. In the field of architecture, it meant the breakdown of a way of doing things, more or less identified with republican values, and the subsequent regression to imperial assumptions protected, formally, by traditionalist ideas and grandiloquent gestures that tried, through the texts of Víctor D'Ors, to tune in to the Falangist ideology and the new architecture.

Consequently, none of the ideology of progress that had swept through Europe and with some delay, had reached our country, had the slightest possibility of achieving an architectural expression after that collective tragedy. But there was one exception that, due to its uniqueness, cannot be ignored or go unnoticed: the building for the INI that, in 1943, Fernando Moreno Barberá built in Madrid, now sadly disappeared. Its proximity to the regime and the emblematic nature of the program made it

possible to use iron, concrete, and glass with results of remarkable quality.

It was not until the end of the 1940s, with the appearance of new referents from Italy and the relegation of those from Germany, that things began to turn: the building of Trade Unions, by Francisco de Asís Cabre-ro and Rafael Aburto, and the sensitive Mediterranean nature assumed by the houses of José Antonio Coderch. These would be the first symptoms that anticipated the slow but progressive assimilation of the new architectural ideals.

In the meantime, in order to see the valuable contributions of our architects, we need to accompany those who had to go into exile, especially to Latin America, where they left a legacy of their ability and of the enormous loss that that circumstance meant for Spanish architecture, to the point that several of them would appear today with all the merits, on the list of our "teachers" and whom we don't want to leave out from this and future issues.

What began to crystallize after the first ten years that followed the civil war, still in the climate of isolation of the first stage of Francoism, were architectures that had the enormous attraction to respond, with strict realism, to such circumstances as shortage of ideas and materials. It converted austerity into a virtue, and to this day, we can still recognize the beautiful traces of the architectural capacity of their authors. A few years later, the then not-so-young architects knew how to take advantage of the new technical capabilities, erecting superb buildings throughout the Spanish geography that are still a delight to visit and tour. And with this tribute, we want to renew their memory, thank their legacy, and open loopholes to revived and lucid learning.

And we say revived and lucid because many of us, fortunately, still have knowledge of these architectures at the very moment of their production. This poses some difficulty in establishing the necessary interpretative distance when it comes to separating affective proximity with its authors from objective, balanced, and accurate judgment. This is what is expected, and we expect it from those who are joining these tasks and whom we encourage to leave, in *RAM*, a record of their knowledge, criteria, and opinions.



Figura 1: Archivo CDA, 2020

COLABORACIÓN

**Documentar el movimiento
moderno. Los centros
de documentación de
arquitectura**

***Documenting the modern
movement Architecture
Documentation Centres***

Fundación Arquitectura COAM, España

“Documentar significa inventariar, clasificar, categorizar y sistematizar para poder difundir un conjunto de cualidades, de valores espaciales, estéticos e históricos que nos permitan tener una visión integral del hecho arquitectónico ibérico entre los años 1925 y 1975, arco cronológico que abarca aproximadamente el desarrollo del movimiento moderno en nuestro ámbito geográfico”.

Resumen

Los centros de documentación de la arquitectura son muy valiosos para la identificación y valoración de las principales obras del movimiento moderno. Los grandes maestros de nuestra arquitectura han necesitado documentar su labor profesional en estos centros de investigación para conseguir un conocimiento profundo del hecho arquitectónico, mientras que para su difusión se requerirían acciones curatoriales desde instituciones museísticas.

Palabras clave: Arquitectura, movimiento moderno, documentación, archivos, museos.

Abstract

Architecture documentation centers are very valuable for the identification and assessment of the main works of the modern movement. The great masters of our architecture have needed to document their professional work in these research centers to achieve a deep understanding of the architectural phenomenon, while curatorial actions from museum institutions would be required for its dissemination.

Keywords: Architecture, modern movement, documentation, archives, museums

Introducción

El acrónimo de la organización internacional Docomomo significa "documentación y conservación de la arquitectura y el urbanismo del movimiento moderno". Entonces, documentar las obras del movimiento moderno (MoMo) es uno de los objetivos principales de la organización internacional Docomomo y el origen de su posterior estudio, divulgación y protección.

En la península ibérica (España y Portugal) las funciones de Docomomo Internacional las cubre la Fundación Docomomo Ibérico, creada en 1993 con sede en Barcelona, que es la responsable de la selección de los edificios más interesantes que responden a las premisas MoMo.

Para ello, ha sido necesario documentar los edificios, conjuntos urbanos, plazas y jardines que conforman este rico patrimonio. Documentar significa inventariar, clasificar, categorizar y sistematizar para poder difundir un conjunto de cualidades, de valores espaciales, estéticos e históricos que nos permitan tener una visión integral del hecho arquitectónico ibérico entre los años 1925 y 1975, arco cronológico que abarca aproximadamente el desarrollo del movimiento moderno en nuestro ámbito geográfico.

Esta posibilidad de conocimiento que nos brinda la documentación, su análisis y difusión, no sólo ha favorecido un mayor entendimiento y valoración del movimiento moderno en la sociedad, sino que ha propiciado su protección y permanencia entre nosotros. Así, los arquitectos, a partir de estos documentos, pueden abordar científicamente la recuperación de estas obras, algunas ya prácticamente centenarias, y la sociedad está comenzando a demandar la recuperación de este patrimonio que, dada su cercanía cronológica, no se ha valorado justamente.

Su carácter abstracto, sin referencias decorativas ni figurativas, ha supuesto un alejamiento de los gustos imperantes, de tal forma que es necesaria su divulgación didáctica que permita reconocer sus valores plásticos, espaciales, arquitectónicos en suma, que acerquen más el movimiento moderno a la sociedad.

Además, la Fundación Docomomo Ibérico, en sus treinta años de funcionamiento, se ha convertido no sólo en el defensor

y difusor de la arquitectura del movimiento moderno, sino también en un árbitro no oficial de la misma.

Este peso crítico de Docomomo, que tantas veces ha resultado de la máxima utilidad, está basado, sin duda, entre otros factores, en la difusión de unos valores analizados científicamente a partir de una labor de documentación exhaustiva.

Cuántas veces la documentación del edificio ha determinado la inclusión o no del mismo en el Registro Ibérico. Precisamente, tras el paso del tiempo, las plantas o alzados han mostrado mejor que el propio edificio las intenciones del arquitecto y el valor de la construcción.

Los centros de documentación de la arquitectura: un caso madrileño

Para implementar esta importante labor, el conocimiento de la arquitectura del movimiento moderno, la investigación en centros de documentación de arquitectura es esencial. Así, la selección de los elementos con valor patrimonial realizada por Docomomo requiere, tras un trabajo de campo profundo, una exhaustiva documentación bibliográfica y archivística.

Uno de los focos clave para esta labor lo ha constituido, entre otros, el Centro de Documentación de la Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (a partir de ahora, CDA y COAM), gestionado por la Fundación Arquitectura COAM y con dos departamentos complementarios: la Biblioteca y el Servicio Histórico.

El CDA permite la investigación simultánea de las dos fuentes básicas de investigación: la primaria, constituida por la documentación producida por los arquitectos y demás actores de la creación arquitectónica, urbanística y paisajística, custodiada por el Servicio Histórico, y la secundaria, con la bibliografía generada por dicha obra, construida o no, que contiene la Biblioteca colegial.

Esta conjunción facilita el conocimiento crítico del hecho arquitectónico al permitir estudiar de forma sincrónica los documentos originales con la bibliografía crítica que han propiciado.

Este es uno de los principales valores de este centro de investigación, que asume, además, desde los comienzos del Registro Docomomo Ibérico, su participación como miembro de la comisión técnica de la organización en representación de la Comunidad de Madrid.

El CDA contiene, por un lado, la Biblioteca colegial¹ una de las mejores de arquitectura de España, que incluye 145.000 referencias en su única sede con casi 12.000 artículos volcados en la biblioteca digital, susceptibles de ser descargados gratuitamente, y, entre ellos, los de la revista *Arquitectura*, decana de las publicaciones temporales en castellano, con 105 años de antigüedad².

La Biblioteca ha realizado el vaciado analítico de las revistas españolas de arquitectura y varias de las principales extranjeras, lo que convierte a su catálogo en línea en uno de los más utilizados en el entorno lingüístico del castellano. Este catálogo permite conocer en tiempo real todos los libros del fondo (35.901 primeros ejemplares), incluyendo el Fondo Antiguo (1.044 ejemplares desde el siglo XV), así como 116.056 artículos de monografías y publicaciones periódicas de 2.452 títulos diferentes y 80.590 primeros ejemplares. Desde él se puede acceder igualmente a la colección de audiovisuales inventariados (3.576 unidades) y al reciente catálogo de recursos electrónicos³ (con 1.874 registros digitales además de los 11.863 artículos digitalizados y volcados de las revistas *Arquitectura*, *Arquitectos* y *Urbanismo*).

Además de la Biblioteca, el CDA comprende el Servicio Histórico, con dos grandes colecciones: primero, 71 fondos y legados de estudios profesionales de arquitectura con más de 600.000 documentos, de los cuales 250.000 están ya a disposición del usuario (170.000 planos y 68.000 fotografías con casi 40.000 documentos digitalizados, entre otros), volcadas en web 25.000 imágenes y, por otro, la documentación de los cuatro tomos *Arquitectura*

de Madrid, publicación realizada por el Servicio Histórico y que ha dado origen a la página web Guía de Madrid⁴, en la cual se incluyeron casi 3.500 edificios y conjuntos arquitectónicos e ingenieriles, además de parques y jardines, los cuales tienen una amplia bibliografía asociada realizada por la Biblioteca así como más de 30.000 fotografías y planos.

Gracias a esta colección, una de las más utilizadas por los usuarios, se puede estudiar la documentación básica de los elementos seleccionados, obtenida en muchos casos de otros archivos madrileños –Archivo de la Villa, Archivo de Palacio, Archivo General de la Administración, etc.–, proporcionando un conocimiento rápido y cómodo de este importante conjunto edilicio.

Además de esta documentación exclusivamente madrileña, el archivo del Servicio Histórico⁵ es fundamental para la historia de la arquitectura española contemporánea en su colección de Fondos y legados⁶, pues en ella se custodian los fondos de varios de los principales arquitectos de la génesis y recuperación del movimiento moderno en España, especialmente en la zona geográfica central tras la finalización de la contienda⁷.

El elenco de maestros es impresionante, pues se encuentran entre ellos los nombres de Vázquez Molezún, Cabrero, Fernández del Amo, Cubillo, Garrigues, Perpiñá o García de Paredes, sin olvidar una escueta representación de Fisac, así como una generación algo posterior representada por Fernández Alba, Higuera, Feduchi, Juan de Haro, Leoz, Lamela, Alas y Casariego o Ruiz de la Prada, entre otros.

En estos fondos profesionales se puede analizar, sobre todo, la segunda generación del movimiento moderno a partir de la década de 1950, la introducción del Organicismo y el comienzo de la disolución del Estilo Internacional en el último tercio de siglo. Se encuentran depositados en el Servicio

1 <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/catalogo> [Consulta 09-09-2023].

2 <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anos> [Consulta 09-09-2023].

3 <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/biblioteca-digital> [Consulta 09-09-2023].

4 <https://guia-arquitectura-madrid.coam.org/#map.webM> [Consulta 08-09-2023].

5 <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/servicio-historico/documentacion/docs/2015/servicio-historico-alberto-sanz.pdf> [Consulta 08-09-2023].

6 <https://www.coam.org/es/fundacion/servicio-historico/fondos-y-legados> [Consulta 08-09-2023].

7 Se conserva documentación de 31 países y, dentro de España, de todas las provincias.



Figura 2: Biblioteca CDA, 2020

Histórico hitos de la arquitectura española de este momento, todos incluidos en el Registro Docomomo Ibérico, desde los pueblos de colonización de Fernández del Amo hasta la casa Huarte, de Corrales y Molezún, la iglesia de Canillas de Cubillo, el Colegio Santa María del Parque del Conde de Orgaz de Fernández Alba o el edificio de Sindicatos de Cabrero, los cuatro últimos en Madrid.

Por ejemplo, de la casa Huarte⁸ de Corrales y Molezún la Biblioteca del CDA presenta en su catálogo en línea 22 artículos (dos descargables) y otras 20 monografías, mientras que el Servicio Histórico custodia el proyecto original con 100 planos (54 colgados en la página web), memoria y resto de documentación textual, 161 fotografías de época y más de un millar actuales, todo ello digitalizado.

Los fondos de los arquitectos introductores del movimiento moderno en España, Luis Martínez-Feduchi, García Mercadal, Miguel de los Santos o Casto Fernández-Shaw, son esenciales para este periodo, así como el espléndido fondo fotográfico sobre la Ciudad Universitaria madrileña. También es importante el Servicio Histórico para el estudio de la arquitectura de la posguerra, especialmente la Dirección General de Regiones Devastadas con el legado

García de la Rasilla, el mundo académico de Víctor d'Ors, la arquitectura de calidad de Sainz de Vicuña o Benlloch, y los posteriores Aracil, Vitoria, Lucho Miquel, Chinarro, Capella, Pico, Pintado o Pinto, de los cuales también conservamos sus fondos.

No son desdeñables, asimismo, la colección de urbanismo, diseño interior, exposiciones y mobiliario pertenecientes al movimiento moderno. Para el urbanismo español es indispensable el legado de Pedro Bidagor, el gran urbanista que modernizó en la posguerra el planeamiento urbano nacional, así como el legado de Perpiñá. La donación de los estudios de Luis Martínez-Feduchi y Javier Feduchi ha proporcionado al Servicio Histórico uno de los mejores conjuntos de documentación sobre mobiliario MoMo, exposiciones y diseño interior existentes en España. Asimismo, tiene gran interés la colección de planos de mobiliario de Vázquez Molezún, Corrales o Sota, entre otros. Destaca, además, una página web con una colección de muebles de las décadas de 1950 y 1960, dirigida por Pedro Feduchi con la colaboración de Graciela Mérida⁹.

Además del CDA, el COAM conserva aproximadamente cinco millones de expedientes visados entre 1954 y la

⁸ <https://fcoam.eu/legados/#!arq.A000962> [Consulta 08-09-2023].

⁹ <https://www.coam.org/es/fundacion/servicio-historico/catalogo-muebles-50-60>.



Figura 3: Biblioteca CDA, 2018

actualidad. Esto significa un ingente conjunto documental donde se encuentran todas las obras visadas por particulares en Madrid durante 69 años, así como parte de las públicas. Por lo tanto, el Archivo del Departamento de Visado del COAM es otra fuente primordial para el estudio de los edificios MoMo entre 1954 y 1975, ordenados por los autores y geográficamente. Son primordiales en aquellos casos que se desconoce la existencia de un fondo profesional, no está abierto al usuario o no se encuentra tratado archivísticamente.

Metodología

El CDA ha desarrollado una metodología propia del tratamiento de archivos de arquitectura¹⁰, pues es consciente de que no se puede tratar la documentación arquitectónica como la de otro tipo de archivos, pues tiene sus propias especificidades que provienen del peculiar

sistema de producción de documentos de los estudios de arquitectura, de su carácter técnico y a la vez artístico y por la gran variedad de las tipologías documentales, que exigen recursos y herramientas dispares a los de otros archivos.

La continua celebración de jornadas, congresos e incluso cursos sobre la catalogación de archivos de arquitectura son simplemente una muestra de la necesidad de una homogeneización de metodologías, y más ahora con los recursos del acceso abierto (*Open Access*), es decir, "acceso gratuito a la información y al uso sin restricciones de los recursos digitales por parte de todas las personas"¹¹.

La metodología del Servicio Histórico del COAM ha sido celebrada repetidas veces y se ha exportado a varios archivos de arquitectura¹². Fue implementada por la archivera del Servicio Histórico entre 2003 y 2010, Pilar Rivas Quinzanos, y el director del Servicio Histórico entre 2002 y 2011, Miguel Lasso de la Vega Zamora¹³.

10 Es muy interesante, además, la siguiente bibliografía: Agelet, F., Carrascal, A. y Martínez, B. (2001). Recursos a Internet per a la descripció arxivística. *Lligall: revista catalana d'Arxivística* (17), pp. 89-115; Cardinal, L., Daniels, M., Desaulniers, R., Peyceré, D., Souchon, C. y Nieuwenhuysen, A. van (2000). *A Guide to the Archival Care of Architectural Records, 19th-20th Centuries*. ICA. <https://www.ica.org/en/guide-archival-care-architectural-records-19th-20th-centuries>; Carrascal, A. (1994). Arxius professionals d'arquitectura. Estudi d'una sèrie i la tipologia documental: el projecte. *Lligall: revista catalana d'Arxivística* (8), pp. 113-123; Carrascal, A. y Gil, R. M. (2007). *Los documentos de arquitectura y cartografía: qué son y cómo se tratan*. Trea; Rivas, P. (1999). *Documentación y archivos: fuentes documentales para la intervención en el patrimonio arquitectónico y urbanístico*. Instituto Juan de Herrera y Rivas, P. (2011). Los archivos profesionales, los grandes desconocidos del Patrimonio Arquitectónico del siglo XX en *Actas de la Conferencia Internacional Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX/ CAH 20thC* (1 ed.) Mairera.

11 <https://es.unesco.org/open-access/%C2%BFque-es-acceso-abierto> [Consulta 06-09-2023].

12 Archivo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la UPM, Fundación Norman Foster y varios colegios de arquitectos y universidades del ámbito español. Fue analizada y celebrada por Takako Fujimoto, experta del NAMA (National Archives of Modern Architecture). <https://www.coam.org/es/fundacion/servicio-historico/documentacion>.

13 Sobre el Servicio Histórico ver la página web: http://www.fundacoam.org/portal/page?_pageid=33,1883531,33,1883535&_dad=portal&_schema=PORTAL y los siguientes artículos: Lasso de la Vega, M. (2004). El Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Fondos documentales de su archivo en *Archivos de Arquitectura. Documentos para el Debate. Actas*. (1 ed., pp. 331-338) Ministerio de Fomento, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, ICA/SAR y Universidad de Alcalá de Henares; Lasso de la Vega, M. (2006). El Servicio Histórico del COAM y los archivos personales de arquitectura. El legado Molezún y otros legados menores en: *Seminario de Archivos Personales* (1 ed. pp. 295-307) Biblioteca Nacional; Rivas, P. (2004). Legado del arquitecto Ramón Vázquez Molezún. El modelo de archivo de un arquitecto singular en *Archivos de Arquitectura. Documentos para el Debate. Actas* (1 ed., pp. 339- 348) Ministerio de Fomento, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, ICA/SAR y Universidad de Alcalá de Henares; Rivas, P. (2008). El Legado de Luis Cubillo de Arteaga: una documentación básica para la comprensión de su figura en *Luis Cubillo de Arteaga* (1 ed, pp. 15-16) Fundación Arquitectura COAM; Rivas, P. y Pintor, G. V. (2011). Un nuevo reto en los archivos profesionales: el archivo digital del Legado Lamela en el Servicio Histórico de la Fundación Arquitectura COAM en *V Jornadas Archivo y Memoria*. http://www.archivoy memoria.com/jornada_05/comunicaciones_05.htm; Sanz, A. (2012). Los legados en el Ser-

El tratamiento archivístico apropiado del material, es decir, inventariado, catalogación, digitalización y difusión de este corpus documental, posibilita y fomenta el establecimiento de estudios del hecho arquitectónico apoyados en herramientas científicas de análisis.

Docomomo y el CDA

Como se dijo más arriba, el Registro Docomomo Ibérico y el CDA están desde sus comienzos, hace 30 años, inextricablemente unidos. Además de formar parte de la comisión técnica para la identificación de los elementos de la Comunidad de Madrid con valor patrimonial MoMo, ha redactado los capítulos madrileños de la importante bibliografía producida por Docomomo¹⁴.

De los 2.441 edificios que tiene seleccionados Docomomo en la península ibérica 359 están en Madrid y comunidad, casi un 15 % del total, la provincia con más elementos.

El número de fondos de los 71 integrados en el CDA que tienen representación en el Registro Ibérico de Docomomo es 39. Destacan las 44 obras de Fisac (aunque el COAM sólo conserva una pequeña muestra de la labor profesional del arquitecto manchego), 30 de Vázquez Molezún, 23 de Fernández Alba, 22 de Fernández del Amo y 19 de Cubillo¹⁵.

Asimismo, de los casi 3.500 edificios de *Arquitectura de Madrid* y su página web *Guía de Madrid*, 288 están en el Registro Ibérico Docomomo, prácticamente un 9 % del total

de la Guía y constituyen, además, el 80 % de los 359 edificios de Madrid que están seleccionados en Docomomo, como hemos dicho. El resto se encuentran en los demás municipios de la Comunidad.

El 28 % de los 359 edificios MoMo seleccionados en Madrid, es decir, un centenar, tienen su documentación en el archivo del CDA, mientras que el resto se puede documentar en los fondos de *Arquitectura de Madrid* o en el Archivo de Visado colegial. Asimismo, en Fondos y legados del CDA hay 46 edificios con documentación de fuera de Madrid pertenecientes a Docomomo.

Entonces, el CDA (sin incluir el Archivo de Visado) conserva la documentación de prácticamente la totalidad de los edificios seleccionados por Docomomo ubicados en Madrid (casi un 15 %, como se ha dicho), así como una pequeña parte del resto de edificios del Registro Ibérico (un 4,5 %). Finalmente, el CDA, sin contar con la Biblioteca colegial ni el Archivo de Visado, es capaz de documentar prácticamente un 20 % del total del Registro Ibérico de Docomomo.

Para facilitar el uso de esta ingente información, se ha vinculado la base de datos de Docomomo con las dos del Servicio Histórico –la Guía de arquitectura madrileña y Fondos y legados- y la de la Biblioteca.

Los maestros del movimiento moderno y el CDA

El tratamiento archivístico de la documentación de varios de los maestros españoles del movimiento moderno ha facilitado su conocimiento y valoración.

vicio Histórico del COAM en *XXI Jornadas sobre Archivos profesionales, personales y académicos de arquitectos, ingenieros y paisajistas* (1 ed). Asociación de Bibliotecarios y Bibliotecas de Arquitectura, Construcción y Urbanismo –ABBA. http://www.youtube.com/watch?v=R7GKgoV8X_c.

14 <https://docomomoiberico.com/publicaciones-y-documentos/> [Consulta 09-09-2023].

15 El listado del número de edificios MoMo en los fondos con representación en el Registro Docomomo Ibéricos es el siguiente: Fernando García Mercadal, 4 obras en Docomomo; Ernesto Ripollés de Palacios, 1; Miguel de los Santos Nicolás, 4; Julián Otamendi Machimbarrena, 4; Antonio Perpiñá Sebría, 6; Fernando Higuera Díaz, 13; Francisco Cabrero Torres-Quevedo, 14; Javier Feduchi Benlliure, 2; José María García de Paredes Barreda, 15 (ahora depositado en el Museo Reina Sofía); Emilio Chinarro Matas, 1; Vicente Benlloch La Roda, 1; Estudio Alas y Casariego, 3; Juan de Haro Piñar, 7; Manuel Sainz de Vicuña García-Prieto, 3; Mariano Garrigues Díaz-Cañabate, 2; Pedro Pinto Martínez, 1; José Joaquín Aracil Bellod, 5; José Luis Pico Maeso, 3; Estudio Lamela Arquitectos, 10; Casto Fernández-Shaw Iturralde, 8; Pablo Pintado Riba, 2; Juan Manuel Ruiz de la Prada Sanchiz, 3; José María de la Mata Gorostizaga, 3; Rodolfo García-Pablos González-Quijada, 4; Estudio Domínguez Salazar y Domínguez Urquijo, 5; Luis Martínez-Feduchi Ruiz, 4; Antonio Vallejo Acevedo, 1; Francisco Alonso de la Joya, 1; Eleuterio Población Knappe, 3; Mariano Bayón Álvarez, 2; José Antonio López Candeira, 1; Luis Labiano Regidor de Vicuña, 2; Antonio Vázquez de Castro, 3; Mariano García Benito, 3; Luis Lozano Losilla, 1; Rafael Leoz de la Fuente, 1; Antonio Vitoria García, 2; Luis Miquel Suárez-Inclán, 3; Juan Aurelio Boix Serrano, 1.



Figura 4: Archivo CDA, 2020

Así, Vázquez Molezún, que ha sido siempre considerado como uno de los grandes arquitectos españoles del movimiento moderno y sus principales obras fueron estudiadas desde el primer momento, como hemos visto con la casa Huarte y que también sucede con el Pabellón de Bruselas, la Residencia de Miraflores o el Instituto de Herrera del Pisuerga, ha sido redescubierto a partir de la generosa donación del archivo profesional del arquitecto al Servicio Histórico del COAM, realizado por la familia de Vázquez Molezún en 2003.

Es en este momento cuando se ha comenzado a estudiar la integridad de su obra, aunque hubo importantes antecedentes, como la exposición dedicada al tándem Corrales y Molezún en Madrid en 1996, con un gran catálogo, así como otros textos menores recopilatorios. No obstante, su donación, catalogación y difusión desde 2003 ha propiciado varias exposiciones en la sede del COAM, sobre todo la reciente denominada *Ramón Vázquez Molezún. Paisajes*, comisariada por Pablo Olalquiaga y María Molezún, la cual, en palabras de ellos mismos, no se podría haber hecho sin el trabajo previo de documentación del CDA.

De forma similar ha sucedido con la obra de Fernández Alba, la cual, gracias a la labor archivística realizada en el Servicio Histórico, ha salido a la luz de una forma más comprensiva, descubriendo obras desconocidas o escasamente valoradas

que han sido difundidas por medio de publicaciones, jornadas, homenajes y varios actos en los que el propio arquitecto ha participado en ocasiones.

Fernández del Amo, como Molezún y Fernández Alba, recibieron desde sus inicios un favor crítico acorde a la calidad de su obra. Los poblados de colonización, conjuntos urbanos magistrales, habían oscurecido otros trabajos profesionales que, menos conocidos o estudiados, definitivamente se han redescubierto con la catalogación de su fondo. Acciones que comprenden desde talleres con su obra, jornadas y múltiple bibliografía –incluidas tesis y el número monográfico de la revista *Academia*– han sido capaces de recuperar facetas como su labor de dinamizador cultural y artístico en la posguerra española a partir de la dirección del Museo de Arte Contemporáneo, su capacidad de integrar las artes en su arquitectura o el descubrimiento de su arquitectura religiosa o residencial, de tanto interés.

El ejemplo del arquitecto Luis Cubillo de Arteaga es paradigmático. Un autor de gran calidad, rigurosamente MoMo, que trabajó entre 1951 y 1991 y cuya difusión en su época fue escasa (16 artículos en revistas contemporáneas en casi un cuarto de siglo, entre 1958 y 1981), y que en la *Guía de Arquitectura de Madrid* publicada por el COAM en 1982 aparecen siete edificios reseñados, de los cuales sólo dos merecen un desarrollo descriptivo.



Figura 5: Archivo CDA, 2023

Su revalorización ha sido propiciada por el COAM en dos acciones prácticamente contemporáneas y muy relacionadas: primero, su estudio profesional fue donado por su familia al Servicio Histórico del COAM en 2005, con la catalogación del archivo y volcado en su página web de la cantidad de 544 proyectos con 4.229 planos, 376 unidades de documentación textual, 880 fotografías y una colección de 86 fotolitos y tarjetas postales y, segundo, la selección de 29 edificios y poblados en la nueva guía de arquitectura publicada por el colegio *Arquitectura de Madrid*, uno de los autores más representados (7 edificios en los tomos I y II, de 2003, antes de la donación, y 22 en el tomo III, de 2007).

Este cambio operado ha supuesto, por ahora, en el caso de Luis Cubillo, la realización de cuatro exposiciones, tres tesis monográficas, múltiples publicaciones (hasta llegar a 67 entradas en el catálogo de la Biblioteca del COAM) y un reconocimiento que le lleva a contar en el Registro Docomomo Ibérico con 19 edificios, los mismos que Javier Carvajal y pocos más que Francisco Javier Sáenz de Oiza, lo cual es muy significativo, pues comienza a dejar de ser un gran desconocido.

De idéntica forma podríamos nombrar a espléndidos arquitectos muy poco estudiados, como Juan de Haro, Joaquín Aracil o Rodolfo García-Pablos, cuyos fondos están en el Servicio Histórico y su tratamiento archivístico está ya produciendo frutos en su valoración crítica.

Memoria y moda

Estos ejemplos nos podían inducir a pensar en la fragilidad de la memoria arquitectónica y que su devenir se encuentra

dentro del vaivén y la variabilidad de las modas. Sin duda, la memoria es selectiva, pero también es cierto que las tendencias arquitectónicas en cada época son el producto de una profunda decantación cultural, el reflejo de una situación histórica, política y social, inseparables del momento en el que se desarrollan.

Los grandes cambios, y el movimiento moderno lo fue, se introducen lentamente y no se llegan a asumir completamente, como ha sucedido con los edificios del movimiento moderno, ni siquiera a veces entre los mismos arquitectos.

La historiografía de la arquitectura española del siglo XX nos ha mostrado de forma crítica a los grandes maestros del movimiento moderno, como hemos visto con Molezún, Fernández del Amo o Fernández Alba, entre otros, y, salvo excepciones, existe un acuerdo del valor patrimonial de sus realizaciones.

Los medios de difusión de estas obras han sido varios, pero han destacado sobre todo las publicaciones en revistas especializadas y las guías de arquitectura¹⁶, pues las monografías y las conferencias que se han impartido han tenido una menor carga mediática. Destaca también la docencia: aquellos maestros que han enseñado en las escuelas de arquitectura han tenido la posibilidad de crear un discipulado afín a su manera de trabajar y a su obra.

Entre este primer grupo, que generalmente alcanzó la notoriedad de forma temprana, se encuentran, en Madrid, Sota, Oiza, Carvajal, Corrales y Molezún, Cabrero, Fernández del Amo, Fisac, Fernández Alba, Cano Lasso, Gutiérrez Soto, Javier Feduchi, García de Paredes, Alas y Casariego, Perpiñá o Higuera, entre otros.

¹⁶ Lasso de la Vega, M. (2023). Las guías de arquitectura como vehículo para la protección del patrimonio arquitectónico. El caso madrileño. *Revista PH*. (109) pp. 48-67. <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/>.

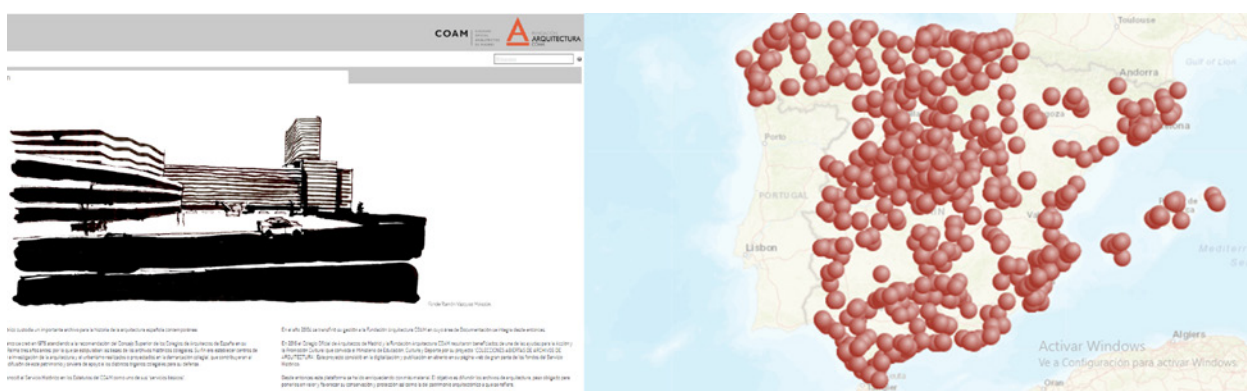


Figura 6: Archivo CDA, 2023.

Todos ellos han sido muy publicados y su obra principal se ha conocido sin necesidad de documentar, pues se ha podido estudiar en la inmensa bibliografía que poseen o ha sido analizada en investigaciones, tesis, congresos, etc. y forman parte de las diferentes guías de arquitectura madrileñas y de Docomomo.

Su notoriedad, por lo tanto, no ha exigido tanto la catalogación de sus fondos y, curiosamente, varios de ellos no tienen su obra completamente ordenada o accesible, como Oíza, Corrales, Cano Lasso, García de Paredes o Gutiérrez Soto, o se encuentra fuera de Madrid, como Carvajal, Fisac y parte del fondo Higuera.

Esto impide un conocimiento profundo de la totalidad de su obra o una relectura de la ya estudiada. En cierta manera, la labor profesional de estos maestros está estancada en su análisis, a pesar de la inmensa bibliografía, por la práctica imposibilidad de acceder a la documentación producida por los mismos.

Corre peligro, entonces, de quedar obsoletos los análisis, o ser excesivamente generalistas, tipo compendio o inventario de su obra sin profundizar en ella.

El resto de los maestros nombrados o están en una situación intermedia, como Sota, o plenamente abiertas al público, catalogadas y documentadas, como Molezún, Cabrero, Fernández del Amo, Fernández Alba, Feduchi o Higuera (parte en Barcelona y otra en Madrid).

Precisamente, el fácil acceso a estos fondos ha generado una continua producción bibliográfica, exposiciones y congresos de estos grandes maestros. La investigación sigue viva, fresca, y produce continuos frutos, como hemos visto más arriba.

En un segundo grupo, amplio y excelente también, surgen aquellos maestros que, por diferentes razones, como Luis

Cubillo, no alcanzaron un reconocimiento temprano pero en la actualidad se empiezan a estudiar y valorar. En esta situación se encuentran del mismo modo Mariano Garrigues, Juan de Haro o Joaquín Aracil, por nombrar unos pocos que trabajaron en Madrid.

La razón de esta situación tan halagüeña está en la catalogación de los archivos profesionales de estos autores, que ha propiciado la documentación de sus obras, así como la producción de una variada bibliografía, tesis y exposiciones, como las recientes de Mariano Garrigues, facilitadas por su tratamiento archivístico, o la exposición celebrada en el COAM sobre el estudio de José Antonio Domínguez Salazar y sus hijos Manuel y José Antonio Domínguez Urquijo en verano de 2022.

Sin duda, en el proceso de conocimiento de un maestro del movimiento moderno la fase de documentación de sus obras, que implica el tratamiento científico de su archivo y la catalogación analítica de su bibliografía, es vital para el análisis crítico de su obra.

La imposibilidad física de conocer esta documentación o bibliografía impide alcanzar los objetivos mínimos de un estudio profundo, científico, de una obra arquitectónica.

De ahí la importancia de los centros de documentación de la arquitectura que requieren ser archivos y no museos.

Archivos versus museos

Un archivo, según la RAE, es un "conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades". En el momento que esta documentación no está ordenada o no es accesible, su función pública se pierde y el conocimiento no se produce ni transmite.

Presentación

Fondos y legados

Cuadro de clasificación

Actuaciones

Tipos documentales

Descriptorios

Cronología

Autores

Localización

Micrositios

Fondo Antiguo

Maquetas

Pabellón de Bruselas de Corrales y Molezón

Viviendas para intelectuales y artistas

Diseño industrial de arquitectos

Museo del Prado

Exposición "Fernando Higueras. Desde el origen, 1950-2008"

Recinto ferial de la Casa de Campo

Torre Windsor

ESP/ENG

VM_P007 · Residencia particular en la Ciudad Puerta de Hierro. [Casa Huarte]. Madrid

Búsqueda

Ve a Configuración para activar Windows.

Figura 7: Archivo CDA, 2023

Un museo, en cambio, tiene un sentido más curatorial, por lo que no exige un conjunto ordenado de documentos, sino, la exhibición pedagógica.

Por lo tanto, el archivo tiene un carácter integral, donde los documentos forman un todo completo, inseparable, y se cataloga y documenta para su conservación de una forma ecuánime, abstracta, sin jerarquía alguna. El museo, en cambio, busca la exposición de una selección de material segregado del conjunto total, de tal forma que responde a un discurso previo, no se pretende la muestra de la totalidad, sino aquellos documentos jerarquizados según el criterio elegido.

Por lo tanto, ambas instituciones son opuestas y se complementan, pues una realiza un trabajo integral sobre documentos indeterminados y la segunda determina esos documentos tras una labor crítica. Así se ha entendido en varios casos satisfactorios, como son la conjunción del Victoria and Albert Museum y el RIBA (Royal Institute of British Architects). El archivo de arquitectura del RIBA es uno de los más amplios del mundo anglosajón y, además de realizar sus exposiciones propias en su sede, muestra una selección no permanente de sus magníficos fondos en la sección de arquitectura del museo londinense, de gran prestigio. De esta manera, cada institución realiza su labor: el archivo permite el análisis profundo de la documentación ordenada de un arquitecto o un periodo histórico, mientras que el museo muestra los momentos culminantes de la historia de la arquitectura.

En otros casos, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el MoMA (Museum of Modern Art) o la Cité de l'Architecture

et du Patrimoine de Paris, integran ambas funciones, archivo y museo, y permiten tanto el estudio completo de un fondo profesional, catalogado y puesto a disposición del público, como la visión de exposiciones sobre diversas materias afines a la arquitectura, con sus correspondientes publicaciones, conferencias, etc., sin obviar la sección semipermanente de arquitectura, que cambia periódicamente.

Otros museos, como el Centro Pompidou, también en París, no están interesados en fondos completos sino en una recopilación de documentos de interés que puedan ser expuestos en su sección de arquitectura, también variable. Por lo tanto, su función de archivo es obvia.

La arquitectura del movimiento moderno necesita urgentemente de ambos recursos: los conjuntos documentales ordenados en archivos o centros de documentación arquitectónica para avanzar en el conocimiento profundo de este periodo tan próxima a la actualidad y, por otro lado, la difusión en centros museísticos que sean capaces de seleccionar, en un sentido curatorial, aquellos documentos arquitectónicos exponibles y que supongan un mayor avance en el conocimiento general de la sociedad del movimiento moderno.

Por lo tanto, ambas funciones son indispensables: el conocimiento científico del hecho arquitectónico se propicia en los archivos de arquitectura y bibliotecas (centros de documentación de la arquitectura) y la difusión generalista, de compendio de una materia, es decir, selección de lo esencial para su proyección a la sociedad, se realizará en los museos¹⁷.

17 Uno de los sentidos que se están produciendo en la actualidad es el hecho de que los museos recopilen fondos documentales que no se tratan archivísticamente, sino que se difunde una pequeña selección de la obra en exposiciones temporales con la imposibilidad de su análisis crítico.

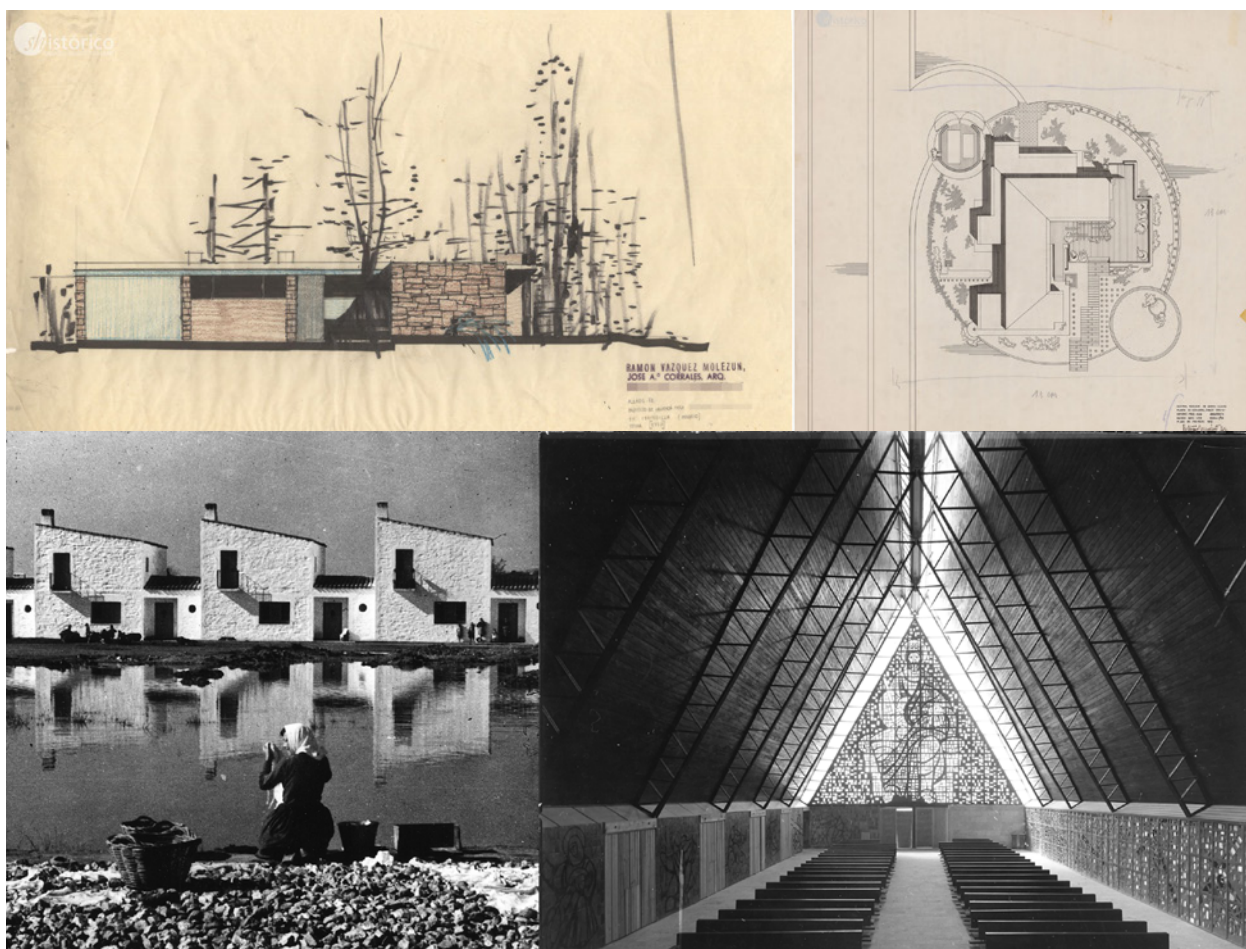


Figura 8: Archivo CDA, 2023

El Registro Ibérico de Docomomo con su página web, sus congresos, publicaciones –la reciente revista *RAM (Revista de Arquitecturas Modernas)*– y acciones difusoras, incluyendo exposiciones, está cubriendo en gran parte la función de los museos españoles, que no han emprendido todavía este proceso de difusión general de la arquitectura moderna a la sociedad, aunque algunas muestras se están viendo en el Reina Sofía de Madrid o en el Centro Vasco de Arquitectura, así como en la Fundación ICO, con exposiciones monográficas sobre arquitectura de gran calidad, que han sustituido a las realizadas anteriormente en las Arquerías de los Nuevos Ministerios, ambos en Madrid, que constituían un auténtico motor en la función de la difusión de la arquitectura moderna.

Los colegios de arquitectos también han realizado esta labor. El de Madrid, desde hace más de cincuenta años, está trabajando en la valoración y protección de la arquitectura moderna con exposiciones, catálogos, jornadas y conferencias abiertos a la sociedad. A esta voluntad se suma la pertenencia al Registro Ibérico de Docomomo.

El CDA ha elaborado desde su archivo varias exposiciones monográficas sobre los maestros de la arquitectura moderna, entre las que destacan las de Vázquez Molezún, Cabrero, Cubillo y Lamela, cada una con su catálogo¹⁸, así como otras jornadas y talleres sobre los fondos custodiados en el archivo. Son muy importantes, asimismo, las bibliografías críticas

18 Fundación Arquitectura COAM, Estudio Lamela Arquitectos (ed.), (2011). *Legado Estudio Lamela 1954-1999*. Fundación Arquitectura COAM, EAI Ediciones de Arquitectura; Ruiz, G. (ed.), (2007). *Francisco de Asís Cabrero*. Fundación COAM, EAI Ediciones de Arquitectura; Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM (ed.), (2008). *Luis Cubillo de Artega*. Fundación Arquitectura COAM, EAI Ediciones de Arquitectura y Fernández-Trapa, J. (ed.) (2006). *Ramón Vázquez Molezún*. Fundación COAM, EAI Ediciones de Arquitectura.



Figura 9: Archivo CDA, 2022, 2019, 2007 y 2008 y 2013

efectuadas por la Biblioteca, así como biografías y estudio de colecciones bibliográficas.

Asimismo, la ya nombrada Fundación Arquitectura COAM, dedicada al estudio y difusión de la arquitectura, ha realizado recientemente dos ciclos de jornadas sobre Maestros Modernos¹⁹ y Legados de Arquitectura Moderna²⁰, comisariados por Silvia Canosa, cuyas conferencias están volcadas en la página web de la Fundación Arquitectura COAM²¹.

En el ciclo Maestros Modernos su objetivo era "poner de manifiesto la importancia que el patrimonio arquitectónico contemporáneo tiene para la sociedad del S. XXI, la necesidad

de su reconocimiento social y de su mantenimiento y conservación" y donde se indica que "durante el siglo XX, la sociedad española fue testigo y cómplice del quehacer de un grupo de arquitectos empeñados en dar respuesta, desde la contemporaneidad, a todos los retos que el nuevo siglo planteaba. Todos compartían una visión de la modernidad desde una posición ética de rigor e inconformismo cuyo legado trasciende su tiempo por sus obras, sus escritos y su docencia en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM)"²².

En el ciclo Legados de Arquitectura Moderna, se pretende "presentar, comentar, indagar y debatir acerca

19 <https://www.coam.org/es/actualidad/agenda/agendacoam/ciclomaestrosmodernos> [Consulta 09-09-2023].

20 <https://www.coam.org/es/actualidad/agenda/agendacoam/ciclolegadosarquitecturamoderna> [Consulta 09-09-2023].

21 <https://www.coam.org/es/actualidad/agenda/agendacoam> [Consulta 09-09-2023].

22 Las conferencias programadas son: Alejandro de la Sota, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Javier Carvajal Ferrer, Carlos Arniches Moltó y Martín Domínguez Esteban, Secundino de Zuazo Ugalde, José Antonio Corrales Gutiérrez y Ramón Vázquez Molezún*, Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo*, Julio Cano Lasso, Casto Fernández-Shaw Iturralde*, Luis Cubillo de Arteaga*, Rafael de la Hoz Arderius, Luis Moya Blanco, Fernando Higuera Díaz*, José María García de Paredes, Juan Manuel Ruiz de la Prada y Sanchiz*, Luis Gutiérrez Soto, José Luis Fernández del Amo Moreno*, Antonio Vázquez de Castro*, José Luis Iñiguez de Onzoño Angulo y José Luis Romany Aranda, Miguel Fisac Serna y Rafael Aburto Renobales. El asterisco indica que el fondo del arquitecto está en el CDA.



Modern Human Landscape
ALBERTO SANZ

Reuse Modern landscape: a pedagogical programme on co-creation of inclusive and innovative public spaces
CAROLINA QUIROGA, GONÇALO CANTO MONIZ, ANA MARIA GOES MONTEIRO

Modernization of Chinese Garden concept in University Campus Landscape
Design: From Hua Tung university to Tung Hai university
NING TSAI

Copacabana Promenade: Design as Heritage

Figura 10: <https://docomomo2022.webs.upv.es/>, 2022

de destacados arquitectos modernos que ejercieron su profesión en Madrid y legaron sus archivos a la Fundación Arquitectura COAM o al Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid" y "poner en valor sus trayectorias profesionales y la calidad de su obra y su persona, en el contexto y el momento en que se desarrollaron", así como intenta ser este ciclo "un reconocimiento al culto y generoso gesto, suyo o de sus familias, de haber cedido a todos la posibilidad de acceder libremente e investigar sus documentos, escritos, imágenes y memorabilia".

La idea buscaba, además, el enriquecimiento del conocimiento del maestro mediante la invitación al ciclo de colaboradores directos o al propio arquitecto, si estaba vivo, y especialistas en su obra. Se esta forma no sólo avanzábamos en la profundización de la labor profesional, sino también en la propia personalidad del arquitecto, su proceso de trabajo, la metodología de proyectar y el funcionamiento del estudio²³.

Conclusiones

Este estudio ha pretendido mostrar cómo los centros de documentación de la arquitectura han sido y son todavía muy valiosos a la hora de identificar y valorar las obras principales del movimiento moderno, y cómo los maestros de nuestra arquitectura han requerido para su valoración o reconocimiento, en algunos casos, la documentación de su labor profesional en estos centros de investigación, los cuales son básicos para un conocimiento profundo del hecho arquitectónico, mientras que para su difusión se requerirían acciones curatoriales desde instituciones museísticas.

23 Se ha trabajado con los Fondos de Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, Antonio Fernández Alba, Antonio Perpiñá Sebría, Juan de Haro Piñar, Estudio Alas & Casariego, Luis Martínez-Feduchi Ruiz, Eleuterio Población Knappe, Mariano García Benito, Rodolfo García-Pablos González-Quijano, Fernando García Mercadal, Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo, José Antonio López Candeira, Joaquín Aracil Bellod y Mariano Bayón Álvarez, todos ellos en el Servicio Histórico del COAM.

Architecture documentation centers are very valuable for the identification and assessment of the main works of the modern movement. The great masters of our architecture have needed to document their professional work in these research centers to achieve a deep understanding of the architectural phenomenon, while curatorial actions from museum institutions would be required for its dissemination.

Introduction

The acronym of the international organization Docomomo stands for "documentation and conservation of the architecture and urbanism of the Modern movement". Thus, documenting the works of the modern movement (MoMo) is one of the main objectives of the international organization Docomomo and the origin of its subsequent study, dissemination, and protection.

In the Iberian Peninsula (Spain and Portugal) the functions of Docomomo International are covered by the Docomomo Ibérico Foundation, created in 1993 with headquarters in Barcelona, which is responsible for selecting the most interesting buildings that respond to the MoMo premises.

It has been necessary to document the buildings, urban complexes, squares, and gardens that make up this rich heritage to do this. Documenting means inventorying, classifying, categorizing, and systematizing to disseminate a

set of qualities, spatial, aesthetic, and historical values that allow us to have a comprehensive vision of the Iberian architectural event between the years 1925 and 1975, a chronological arc that approximately covers the development of the modern movement in our geographical area.

This possibility of knowledge provided by documentation, its analysis, and dissemination, has not only favored a greater understanding and appreciation of the modern movement in society but has also favored its protection and permanence among us. Thus, architects, based on these documents, can scientifically approach the recovery of these works, some of which are almost a hundred years old, and society is beginning to demand the recovery of this heritage given its chronological proximity, has not been fairly valued.

Its abstract character, without decorative or figurative references, has meant a departure from the prevailing tastes in a way that it is necessary to disseminate it didactically to recognize its plastic, spatial, and architectural values, in short, which brings the modern movement closer to society.

In addition, the Docomomo Ibérico Foundation, in its thirty years of operation, has become not only the defender and disseminator of the architecture of the modern movement but also an unofficial arbiter of it.

This critical weight of Docomomo, which has so often proved to be of the utmost usefulness, is undoubtedly based, among other factors, on the dissemination of scientifically analyzed values based on thorough documentation.

How many times has the building's documentation determined whether or not it is included in the Iberian Register? Precisely, with time, the floors or elevations have shown better than the building itself the architect's, and the value of the construction.

Architectural Documentation Centers: A Case in Madrid

To implement this important work, knowledge of the architecture of the modern movement and research in architectural documentation centers is essential. Thus, the selection of elements with heritage value carried out by Docomomo requires, after in-depth fieldwork, exhaustive bibliographic and archival documentation.

One of the key focuses for this work has been, among others, the Architecture Documentation Center of the Official College of Architects of Madrid (hereinafter, CDA and COAM), managed by the COAM Architecture Foundation and with two complementary departments: the Library and the Historical Service.

The CDA allows the simultaneous research of the two main sources of research: the primary, consisting of the documentation produced by the architects and other actors of architectural, urban, and landscape creation, kept by the Historical Service, and the secondary, with the bibliography generated by the previously mentioned work, built or not, contained in the Collegiate Library.

This conjunction facilitates the critical knowledge of the architectural fact by

allowing the synchronous study of the original documents with the critical bibliography that they have fostered.

This is one of the main values of this research center, which has also assumed, since the beginning of the Iberian Docomomo *Register*, its participation as a member of the technical commission of the organization on behalf of the Community of Madrid.

The CDA contains, on the one hand, the Collegiate Library, one of the best architecture libraries in Spain, which includes 145,000 references in its only headquarters with almost 12,000 articles in the digital library, which can be downloaded free of charge, and, among them, those of the magazine *Arquitectura*, the doyenne of temporary publications in Spanish, which is 105 years old².

The Library has carried out the analytical emptying of Spanish architecture magazines and several of the main foreign ones, which makes its online catalog one of the most used in the Spanish language environment. This catalog makes it possible to see in real-time all the books in the collection (35,901 first copies), including the Ancient Collection (1,044 copies since the 15th century), as well as 116,056 articles from monographs and periodicals of 2,452 different titles and 80,590 first copies. From it, you can also access the collection of inventoried audiovisuals (3,576 units) and the recent catalog of electronic³ resources (with 1,874 digital records

in addition to the 11,863 digitized articles and dumps of the magazines *Arquitectura*, *Arquitectos y Urbanismo*).

In addition to the Library, the CDA includes the Historical Service, with two huge collections: first, 71 collections and legacies of professional architecture studios with more than 600,000 documents, of which 250,000 are already available to the user (170,000 plans and 68,000 photographs with almost 40,000 digitized documents, among others), 25,000 images dumped on the net and, on the other hand, the documentation of the four volumes *Arquitectura de Madrid*, a publication made by the Historical Service and which has given rise to the website *Guía de Madrid*⁴, which included almost 3,500 buildings and architectural and engineering ensembles, as well as parks and gardens, which have an extensive associated bibliography made by the Library as well as more than 30,000 photographs and plans.

Thanks to this collection, one of the most used by users, it is possible to study the basic documentation of the selected elements, obtained in many cases from other Madrid archives – the Villa Archive, the Palace Archive, the General Administration Archive, etc. – providing a quick and comfortable knowledge of this important building complex.

In addition to this exclusively Madrid documentation, the archive of the Historical⁵ Service is fundamental for the

1 <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios>

2 <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/biblioteca-digital>

3 <https://guia-arquitectura-madrid.coam.org/#map.webM>

4 <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/servicio-historico/documentacion/docs/2015/servicio-historico-alberto-sanz.pdf>

5 <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/servicio-historico/documentacion/>

history of contemporary Spanish architecture in its collection of Funds and legacies⁶, as it houses the collections of several of the main architects of the genesis and recovery of the modern movement in Spain, especially in the central geographical area after the end of the war⁷.

The list of masters is impressive, names such as Vázquez Molezún, Cabrero, Fernández del Amo, Cubillo, Garrigues, Perpiñá or García de Paredes, without forgetting a brief representation of Fissac, as well as a somewhat later generation represented by Fernández Alba, Higuera, Feduchi, Juan de Haro, Leoz, Lamela, Alas y Casariego or Ruiz de la Prada, among others.

In these professional collections, it is possible to analyze, mainly, the second generation of the modern movement from the 1950s onwards, the introduction of Organicism, and the beginning of the dissolution of the International Style in the last third of the century. Landmarks of Spanish architecture of this time are deposited in the Historical Service, all included in the Iberian Docomomo *Register*, from the colonization villages of Fernández del Amo to the Huarte House, of Corrales and Molezún, the church of Canillas de Cubillo, the Santa María School of the Conde de Orgaz Park of Fernández Alba or the building of Sindicatos de Cabrero, the last four in Madrid.

For example, of the Huarte⁸ de Corrales y Molezún house, the CDA Library presents in its online catalog 22 articles (two downloadable) and another 20 monographs, while the Historical Service holds the original project with 100 plans (54 posted on the website), memory and other textual documentation, 161-period photographs and more than a thousand current ones, all digitized.

The collections of the architects who introduced the modern movement in Spain, Luis Martínez-Feduchi, García Mercadal, Miguel de los Santos, and Casto Fernández-Shaw, are essential for this period, as well as the splendid photographic collection of the Ciudad Universitaria in Madrid. Also important is the Historical Service for the study of post-war architecture, especially the General Directorate of Devastated Regions with the García de la Rasilla legacy, the academic world of Víctor d'Ors, the quality architecture of Sainz de Vicuña or Benlloch, and the later Aracil, Vitoria, Lucho Miquel, Chinarro, Capella, Pico, Pintado or Pinto, of which we also retain their collections.

Also noteworthy is the collection of urban planning, interior design, exhibitions, and furniture belonging to the modern movement. The legacy of Pedro Bidagor, the great urban planner who modernized national urban planning in the post-war period, is indispensable for Spanish urbanism, as well as

the legacy of Perpigná. The donation of the studios of Luis Martínez-Feduchi and Javier Feduchi has provided the Historical Service with one of the best sets of documentation on MoMo furniture, exhibitions, and interior design in Spain. Also of great interest is the collection of furniture plans by Vázquez Molezún, Corrales, and Sota, among others. There is also a website with a collection of furniture from the 50s and 60s, directed by Pedro Feduchi with the collaboration of Graciela Mérida⁹.

In addition to the CDA, the COAM holds approximately five million files approved between 1954 and the present. This means a massive set of documents where you can find all the works approved by individuals in Madrid for 69 years, as well as part of the public ones. Therefore, the Archive of the COAM Visa Department is another primary source for studying the MoMo buildings between 1954 and 1975, ordered by the authors and geographically. They are essential in those cases where the existence of a professional collection is unknown, is not open to the user, or is not archivally treated.

Methodology

The CDA has developed its own methodology for the treatment of architectural¹⁰ archives, as it is aware that architectural documentation cannot

6 <https://www.coam.org/es/fundacion/servicio-historico/fondos-y-legados> [Consulta 08-09-2023].

7 Documentation is preserved from 31 countries and, within Spain, from all provinces.

8 <https://fcoam.eu/legados/#!arq.A000962> [Consulta 08-09-2023].

9 <https://www.coam.org/es/fundacion/servicio-historico/catalogo-muebles-50-60>.

10 The following bibliography is very interesting: Agelet, F., Carrascal, A. y Martínez, B. (2001). Internet per a la descripció arxivística. *Lligall: revista catalana d'Arxivística* (17), pp. 89-115; Cardinal, L., Daniels, M., Desaulniers, R., Peyceré, D., Souchon, C. y Nieuwenhuysen, A. van (2000). *A Guide to the Archival Care of Architectural Records, 19th-20th Centuries*. ICA. <https://www.ica.org/en/guide-archival-care-architectural-records-19th-20th-centuries>; Carrascal, A. (1994). Arxius professionals d'arquitectura. Estudi d'una sèrie i la tipologia documental: el projecte. *Lligall: revista catalana d'Arxivística* (8), pp. 113-123; Carrascal, A. y Gil, R. M. (2007). *Los documentos de arquitectura y cartografía: qué son y cómo se tratan*. Trea; Rivas, P. (1999). *Documen-*

be treated like other types of archives. It has its own specificities that come from the peculiar system of document production of architecture studios, from its technical and artistic character, and from the great variety of documentary typologies, which require resources and tools different from those of other archives.

The continuous holding of conferences, congresses, and even courses on the cataloging of architectural archives are simply an example of the need for homogenization of methodologies, and even more so now with Open Access resources, that is, "free access to information and the unrestricted use of digital resources by all people."¹¹

The methodology of the COAM Historical Service has been repeatedly celebrated and has been exported to various architectural¹² archives. It was implemented by the archivist of the Historical Service between 2003 and 2010, Pilar Rivas Quinzaños, and the director of the Historical Service between 2002 and 2011, Miguel Lasso de la Vega Zamora¹³.

The appropriate archival treatment of the material, i.e., inventory, cataloging, digitization, and dissemination of this documentary corpus, enables and encourages the establishment of studies of the architectural fact supported by scientific analysis tools.

tación y archivos: fuentes documentales para la intervención en el patrimonio arquitectónico y urbanístico. Instituto Juan de Herrera y Rivas, P. (2011). Los archivos profesionales, los grandes desconocidos del Patrimonio Arquitectónico del siglo XX en *Actas de la Conferencia Internacional Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX/ CAH 20thC* (1 ed.) Mairera

11 <https://es.unesco.org/open-access/%C2%BFque-es-acceso-abierto>

12 Archive of the School of Architecture of the UPM, Norman Foster Foundation and several colleges of architects and universities in Spain. It was analysed and celebrated by Takako Fujimoto, an expert at NAMA (National Archives of Modern Architecture). <https://www.coam.org/es/fundacion/servicio-historico/documentacion>.

13 About the Historical Service see the website: http://www.fundacoam.org/portal/page?_pageid=33.1883531.33.1883535&_dad=portal&_schema=PORTAL and the following articles: Lasso de la Vega, M. (2004). The Historical Service of the Official College of Architects of Madrid. Documentary collections of his archive in *Archives of Architecture. Discussion Papers. Minutes.* (1 ed., pp. 331-338) Ministry of Public Works, Ministry of Education, Culture and Sport, ICA/SAR y University of Alcalá de Henares; Lasso de la Vega, M. (2006). The Historical Service of the COAM and the Personal Archives of Architecture. The Molezún Legacy and Other Minor Legacies in: *Seminario de Archivos Personales* (1 ed. pp. 295-307) National Library; Rivas, P. (2004). Legacy of the architect Ramón Vázquez Molezún. The archival model of a singular architect in *Archivos de Arquitectura. Documentos para el Debate.* *Actas* (1 ed., pp. 339- 348) Ministry of Public Works, Ministry of Education, Culture and Sport, ICA/SAR y University of Alcalá de Henares; Rivas, P. (2008). The Legacy of Luis Cubillo de Arteaga: A basic documentation for the understanding of his figure in *Luis Cubillo de Arteaga* (1 ed. pp. 15-16) COAM Architecture Foundation; Rivas, P. y Pintor, G. V. (2011). A new challenge in professional archives: the digital archive of the Lamela Legacy in the Historical Service of the COAM Architecture Foundation in *V Jornadas Archivo y Memoria.* http://www.archivoy memoria.com/jornada_05/comunicaciones_05.htm; Sanz, A. (2012). Legacies in the Historical Service of the COAM in *XXI Jornadas sobre Archivos profesionales, personales y académicos de arquitectos, ingenieros y paisajistas* (1 ed). Association of Librarians and Libraries of Architecture, Building and Urbanism-ABBA. http://www.youtube.com/watch?v=R7GKgoV8X_c.

Docomomo and the CDA

As mentioned above, the Iberian Docomomo Register and the CDA have been inextricably linked since their inception 30 years ago. In addition to being part of the technical commission for the identification of the elements of the Community of Madrid with heritage value MoMo, he has written the Madrid chapters of the important bibliography produced by Docomomo¹⁴.

Of the 2,441 buildings selected by Docomomo in the Iberian Peninsula, 359 are in Madrid and the region, almost 15% of the total, the province with the most elements.

The number of collections of the 71 integrated into the CDA represented in the Iberian Register of Docomomo is 39. Of particular note are the 44 works by Físac (although the COAM only preserves a small sample of the professional work of the architect from La Mancha), 30 by Vázquez Molezún, 23 by Fernández Alba, 22 by Fernández del Amo and 19 by Cubillo¹⁵.

Likewise, of the almost 3,500 buildings of *Arquitectura de Madrid* and its website *Guía de Madrid*, 288 are in the Docomomo Iberian Register, practically 9% of the totality of the Guide and constitute, in addition, 80% of the 359 buildings in Madrid that are selected in Docomomo, as we have said. The rest can be found in the other municipalities of the Community.

28% of the 359 MoMo buildings selected in Madrid, that is, one hundred are documented in the CDA archive, while

the rest can be documented in the Madrid Architecture Archives or the Collegiate Visa Archive. Likewise, in the CDA's Collections and Legacies, there are 46 buildings with documentation from outside Madrid belonging to Docomomo.

Thus, the CDA (not including the Visa Archive) preserves the documentation of practically all the buildings selected by Docomomo located in Madrid (almost 15%, as mentioned), as well as a small part of the rest of the buildings in the Iberian Register (4.5%). Finally, the CDA, without counting the Collegiate Library or the Visa Archive, is able to document practically 20% of the total Iberian Register of Docomomo.

Facilitating the use of this enormous amount of information, the Docomomo database was linked to two of the Historical Service – the Guide to Madrid Architecture and Collections and Legacies – and that of the Library.

The Masters of the modern movement and the CDA

The archival treatment of the documentation of several of the Spanish masters of the modern movement has facilitated their public awareness and appreciation.

Thus, Vázquez Molezún has always been considered one of the great Spanish architects of the modern movement and whose principal works were studied from the outset, as can be seen with the Huarte House. This

is also the case with the Brussels Pavilion, the Miraflores Residence, or the Herrera del Pisuerga Institute, which was rediscovered through the generous donation of the architect's professional archive to the Historical Service of the COAM, made by the family of Vázquez Molezún in 2003.

It was at this time that the integrity of his work began to be studied, although there were important precedents, such as the exhibition dedicated to the tandem Corrales and Molezún in Madrid in 1996, with a great catalog, as well as other minor compilation texts. Nevertheless, its donation, cataloging, and dissemination since 2003 have led to several exhibitions at the COAM headquarters, especially the recent one called Ramón Vázquez Molezún, Landscapes, curated by Pablo Olalquiaga and María Molezún, which, in their own words, could not have been done without the previous documentation work of the CDA.

Something similar way has happened with the work of Fernández Alba, which, thanks to the archival work carried out in the Historical Service, has come to light more comprehensively, discovering unknown or scarcely valued works that have been disseminated through publications, conferences, tributes, and various events in which the architect himself has sometimes participated.

Gorostizaga, 3; Rodolfo García-Pablos González-Quijada, 4; Estudio Domínguez Salazar y Domínguez Urquijo, 5; Luis

¹⁴ <https://docomomoiberico.com/publicaciones-y-documentos/> [Consulta 09-09-2023].

¹⁵ The list of the number of MoMo buildings in the collections represented in the Iberian Docomomo Registry is as follows: Fernando García Mercadal, 4 obras en Docomomo; Ernesto Ripollés de Palacios, 1; Miguel de los Santos Nicolás, 4; Julián Otamendi Machimbarrena, 4; Antonio Perpiñá Sebría, 6; Fernando Higuera Díaz, 13; Francisco Cabrero Torres-Quevedo, 14; Javier Feduchi Benlliure, 2; José María García de Paredes Barreda, 15 (now deposited in the Reina Sofía Museum); Emilio Chinarro Matás, 1; Vicente Benlliuch La Roda, 1; Estudio Alas y Casariego, 3; Juan de Haro Piñar,

Martínez-Feduchi Ruiz, 4; Antonio Vallejo Acevedo, 1; Francisco Alonso de la Joya, 1; Eleuterio Población Knappe, 3; Mariano Bayón Álvarez, 2; José Antonio López Candeira, 1; Luis Labiano Regidor de Vicuña, 2; Antonio Vázquez de Castro, 3; Mariano García Benito, 3; Luis Lozano Losilla, 1; Rafael Leoz de la Fuente, 1; Antonio Viloría García, 2; Luis Miquel Suárez-Inclán, 3; Juan Aurelio Boix Serrano, 1.

Fernández del Amo, like Molezún and Fernández Alba, received critical favor from the beginning according to the quality of their work. The colonization settlements and masterful urban complexes had obscured other professional works that, less known or studied, have been definitively rediscovered with the cataloging of their collection. Actions ranging from workshops with his work, conferences, and multiple bibliographies – including theses and the monographic issue of the journal *Academia* – have been able to recover facets such as his work as a cultural and artistic booster in post-war Spain from the direction of the Museum of Contemporary Art, his ability to integrate the arts into his architecture or the discovery of his religious or residential architecture.

The example of the architect Luis Cubillo de Arteaga is paradigmatic. He was a high-quality author, rigorously MoMo, who worked between 1951 and 1991 and whose diffusion at the time was scarce (16 articles in contemporary magazines in almost a quarter of a century, between 1958 and 1981). Only two of the seven buildings published in the *Architecture Guide of Madrid* by the COAM in 1982 deserve descriptive development.

His revaluation has been promoted by the COAM in two practically contemporary

and closely related actions: first, his professional studio was donated by his family to the Historical Service of the COAM in 2005, with the cataloging of the archive and dumping on its website 544 projects with 4,229 plans, 376 units of textual documentation, 880 photographs and a collection of 86 photo lithos and post-cards, and secondly, the selection of 29 buildings and towns in the new architecture guide published by the Architecture College of Madrid, one of the most represented authors (7 buildings in volumes I and II, from 2003, before the donation, and 22 in volume III, from 2007).

This change has meant, for now, in the case of Luis Cubillo, the realization of four exhibitions, three monographic theses, multiple publications (up to 67 entries in the catalog of the COAM Library), and a recognition that led him to have 19 buildings in the Iberian Docomomo Register. The same number as Javier Carvajal and a few more than Francisco Javier Sáenz de Oiza. This is very significant because he begins to move away from being a great unknown.

In the same way, we could name splendid architects who have been studied very little, such as Juan de Haro, Joaquín Aracil, or Rodolfo García-Pablos, whose collections are in the Historical Service and whose archival treatment is already bearing fruit in their critical appraisal.

Memory and fashion

These examples could lead us to think about the fragility of architectural memory and that its evolution lies within the ebb and flow of fashions. Undoubtedly, memory is selective, but it is also true that the architectural trends in each era are the

product of a profound cultural decantation, the reflection of a historical, political, and social situation, inseparable from the moment in which they develop.

The great changes and the modern movement were slowly introduced and are not fully assumed, as has happened with the buildings of the modern movement, sometimes not even among the architects themselves.

The historiography of twentieth-century Spanish architecture has shown us in a critical way the great masters of the modern movement, as we have seen with Molezún, Fernández del Amo or Fernández Alba, among others, and, with some exceptions, there is an agreement on the heritage value of their achievements.

There have been several means of dissemination of these works, but the publications in specialized magazines and architectural¹⁶ guides have stood out above all since the monographs and conferences that have been given have had less media coverage. Teaching is also noteworthy: those teachers who have taught in architecture schools have had the opportunity to create discipleship related to their way of working and their work.

Among this first group, which generally achieved notoriety early in Madrid, are Sota, Oiza, Carvajal, Corrales y Molezún, Cabrero, Fernández del Amo, Fisac, Fernández Alba, Cano Lasso, Gutiérrez Soto, Javier Feduchi, García de Paredes, Alas y Casariego, Perpiñá and Higuera, among others.

All of them have been widely published and their principal work is known well enough without the need to document. People have been able to study it in their immense bibliography or by analyzing research, theses, conferences, etc., which are part of the different architecture guides in Madrid and Docomomo.

Their notoriety, therefore, has not required a lot of cataloging of their collections and, curiously, several of them do not have their work fully ordered or accessible, such as Oiza, Corrales, Cano Lasso, García de Paredes or Gutiérrez Soto, or ones located outside Madrid, such as Carvajal, Fisac and part of the Higuera collection.

This prevents a deep knowledge of the totality of his work or a rereading of the one already studied. To a certain extent, the professional work of these teachers is stagnant in its analysis, despite the immense bibliography, due to the practical impossibility of accessing the documentation produced by them.

There is a danger of the analyses becoming obsolete or being excessively generalist, like a compendium or inventory of his work without delving into it.

The rest of the masters named are either in an intermediate situation, such as Sota, or fully open to the public, cataloged and documented, such as Molezún, Cabrero, Fernández del Amo, Fernández Alba, Feduchi or Higuera (partly in Barcelona and partly in Madrid).

Precisely, the easy access to these collections has generated a continuous bibliographic production, exhibitions, and congresses of these great masters. Research is still alive, fresh, and continually bears fruit, as we have seen above.

In a second group, also large and excellent, there are those teachers who, for different reasons, such as Luis Cubillo, did not achieve early recognition but are now beginning to be studied and valued. Mariano Garrigues, Juan de Haro, and Joaquín Aracil, to name a few who worked in Madrid, find themselves in the same situation.

The reason for this encouraging situation lies in the cataloging of the professional archives of these authors, which has led to the documentation of their works, as well as the production of a varied bibliography, theses and exhibitions, such as the recent ones by Mariano Garrigues, facilitated by their archival treatment, or the exhibition held at the COAM on the study of José Antonio Domínguez Salazar and his sons Manuel and José Antonio Domínguez Urquijo in the summer of 2022.

Undoubtedly, in the process of knowledge of a master of the modern movement, the documentation phase of his works, which involves the scientific treatment of his archive and the analytical cataloging of his bibliography, is vital for the critical analysis of his work.

The physical impossibility of knowing this documentation or bibliography prevents us from achieving the minimum objectives of an in-depth scientific study of an architectural work.

16 Lasso de la Vega, M. (2023). Las guías de arquitectura como vehículo para la protección del patrimonio arquitectónico. El caso madrileño. *Revista PH*. (109) pp. 48-67. <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/>.

Hence the importance of architectural documentation centers, which need to be archives and not museums.

Archives vs. Museums

An archive, according to the RAE, is an "ordered set of documents that a person, a company, an institution, etc., produce in the exercise of its functions or activities". The moment this documentation is not ordered or accessible, its public function is lost, and knowledge is not produced or transmitted.

A museum, on the other hand, has a more curatorial sense, so it does not require an ordered set of documents, but rather a pedagogical exhibition.

Therefore, the archive has an integral character, where the documents form a complete, inseparable unit and are cataloged and documented for preservation in an even-handed, abstract way, without any hierarchy. The museum, on the other hand, seeks the exhibition of a selection of material segregated from the total set in a way that responds to a previous discourse, not intended to show the totality, but only those documents hierarchized according to the chosen criteria.

Therefore, the two institutions are opposite and complement each other since one carries out comprehensive work on indeterminate documents, and the second determines those documents after critical work. This is the case in several satisfactory cases, such as the conjunction of the Victoria and Albert Museum and the RIBA (Royal Institute of British Architects). The RIBA Architecture Archive is one of the largest in the Anglo-Saxon

world, in addition to holding its own exhibitions at its headquarters, it displays a non-permanent selection of its magnificent holdings in the architecture section of the highly regarded London museum. In this way, each institution carries out its work: the archive allows for an in-depth analysis of the ordered documentation of an architect or a historical period, while the museum shows the culminating moments of the history of architecture.

In other cases, such as the Museum of Modern Art in New York, the MoMA (Museum of Modern Art) or the Cité de l'Architecture et du Patrimoine in Paris, integrate both functions, archive and museum, and allow both the complete study of a professional collection, cataloged and made available to the public, as the vision of exhibitions on various subjects related to architecture, with their corresponding publications, conferences, etc., without forgetting the semi-permanent section of Architecture, which changes periodically.

Other museums, such as the Centre Pompidou, also in Paris, are not interested in complete collections but in a compilation of documents of interest that can be exhibited in its architecture section, which also varies. Therefore, its archiving function is job workable.

The architecture of the modern movement urgently needs both resources: the sets of documents organized in archives or architectural documentation centers to advance the deep knowledge of this period so close to the present day and, on the other hand, the dissemination in museum centers that are capable of selecting, in a curatorial sense, those architectural documents that can be exhibited and that represent a great

advance in the general knowledge of the society of the modern movement.

Therefore, both functions are indispensable: scientific knowledge of the architectural fact fostered in architectural archives and libraries (architectural documentation centers) and the generalist dissemination of a compendium of a subject, that is, the selection of what is essential for its projection to society, will be carried out in museums¹⁷.

The Iberian Register of Docomomo with its website, its congresses, publications – the recent magazine *RAM (Revista de Arquitecturas Modernas)* – and dissemination actions, including exhibitions, is largely covering the function of Spanish museums, which have not yet undertaken this process of general dissemination of modern architecture to society. Some exhibitions are being seen at the Reina Sofía in Madrid or at the Basque Architecture Center, as well as at the ICO Foundation, with monographic exhibitions on high-quality architecture, which have replaced those previously held in the Arches of the New Ministries, both in Madrid, which were a real driving force

in the function of disseminating modern architecture.

The architects' associations have also carried out this work. For more than fifty years, the University of Madrid has been working on the appreciation and protection of modern architecture with exhibitions, catalogues, conferences, and conferences open to society. Added to this is the fact that it belongs to the Iberian Register of Docomomo.

The CDA has produced several monographic exhibitions on the masters of modern architecture from its archive, including those of Vázquez Molezún, Cabrero, Cubillo, and Lamela, each with its own catalog¹⁸, as well as other conferences and workshops on the collections kept in the archive. The critical bibliographies produced by the Library are very important, as well as the biographies and studies of bibliographic collections.

Likewise, the aforementioned COAM Architecture Foundation, dedicated to the study and dissemination of architecture, has recently held two cycles of conferences on Modern Masters¹⁹ and Legacies of Modern²⁰ Architecture, curated by Silvia

Canosa, whose lectures are published on the website of the COAM²¹ Architecture Foundation.

In the Modern Masters series, his objective was "to highlight the importance of contemporary architectural heritage for the society of the 21st century, the need for its social recognition and its maintenance and conservation" and where it is indicated that "during the twentieth century, Spanish society was witness and accomplice of the work of a group of architects determined to respond, from the contemporaneity to all the challenges posed by the new century. They all shared a vision of modernity from an ethical position of rigor and nonconformity whose legacy transcends their time through their works, writings, and teaching at the School of Architecture of Madrid (ETSAM)"²².

In the Legacies of Modern Architecture series, the aim is to "present, comment, investigate and debate about outstanding modern architects who practiced their profession in Madrid and bequeathed their archives to the COAM Architecture Foundation or the Official College of Architects of Madrid" and "to highlight their

17 One of the absurdities currently taking place is the fact that museums compile documentary collections that are not treated archivally, but that are disseminated in temporary exhibitions as a small selection of the work with the impossibility of its critical analysis.

18 Fundación Arquitectura COAM, Estudio Lamela Arquitectos (ed.). (2011). *Legado Estudio Lamela 1954-1999*. Fundación Arquitectura COAM, EA! Ediciones de Arquitectura; Ruiz, G. (ed.). (2007). *Francisco de Asís Cabrero*. Fundación COAM, EA! Ediciones de Arquitectura; Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM (ed.). (2008). *Luis Cubillo de Arteaga*. Fundación Arquitectura COAM, EA! Ediciones de Arquitectura y Fernández-Trapa, J. (ed.). (2006). *Ramón Vázquez Molezún*. Fundación COAM, EA! Ediciones de Arquitectura.

19 <https://www.coam.org/es/actualidad/agenda/agendacoam/ciclomaestrosmodernos> [Consultation 09-09-2023].

20 <https://www.coam.org/es/actualidad/agenda/agendacoam/ciclolegadosarquitecturamoderna> [Consultation 09-09-2023].

21 <https://www.coam.org/es/actualidad/agenda/agendacoam> [Consultation 09-09-2023].

22 The scheduled conferences are: Alejandro de la Sota, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Javier Carvajal Ferrer, Carlos Arniches Moltó y Martín Domínguez Esteban, Secundino de Zuazo Ugalde, José Antonio Corrales Gutiérrez y Ramón Vázquez Molezún*, Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo*, Julio Cano Lasso, Casto Fernández-Shaw Iturralde*, Luis Cubillo de Arteaga*, Rafael de la Hoz Arderius, Luis Moya Blanco, Fernando Higuera Díaz*, José María García de Paredes, Juan Manuel Ruiz de la Prada y Sanchiz*, Luis Gutiérrez Soto, José Luis Fernández del Amo Moreno*, Antonio Vázquez de Castro*, José Luis Iñiguez de Onzoño Angulo y José Luis Romany Aranda, Miguel Fisac Serna y Rafael Aburto Renobales. The asterisk indicates that the architect's background is in the CDA.

professional careers and the quality of their work and their persona, in the context and time in which they were developed", as well as this cycle tries to be "a recognition of the cultured and generous gesture, of theirs or their families, of having given everyone the possibility of freely accessing and researching their documents, writings, images and memorabilia".

The idea also sought to enrich the master's knowledge by inviting direct collaborators to the cycle or the architect himself, if he was alive, and specialists in his work. In this way, we not only advanced in the deepening of the professional work but also in the architect's personality, his work process, the methodology of designing, and the operation of the studio²³.

Conclusions

The aim of this study has been to show how the documentation centers of architecture were and still are very valuable when it comes to identifying and valuing the principal works of the modern movement, and how the masters of our architecture have required their valuation or recognition, in some cases, the documentation of their professional work in these research centers. They are basic for a deep knowledge of the architectural facts, meanwhile, for their dissemination, they would require curatorial actions from museum institutions.

23 Work has been carried out with the collection of Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, Antonio Fernández Alba, Antonio Perpiñá Sebría, Juan de Haro Piñar, Estudio Alas & Casariego, Luis Martínez-Feduchi Ruiz, Eleuterio Población Knappe, Mariano García Benito, Rodolfo García-Pablos González-Quijano, Fernando García Mercadal, Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo, José Antonio López Candeira, Joaquín Aracil Bellod y Mariano Bayón Álvarez, all of them in the Historical Service of the COAM.

Bibliografía

- Agelet, F., Carrascal, A. y Martínez, B. (2001). Recursos a Internet per a la descripció arxivística. *Lligall: revista catalana d'Arxivística* (17), pp. 89-115.
- Cardinal, L., Daniels, M., Desaulniers, R., Peyceré, D., Souchon, C. y Nieuwenhuysen, A. van (2000). *A Guide to the Archival Care of Architectural Records, 19th-20th Centuries*. ICA. <https://www.ica.org/en/guide-archival-care-architectural-records-19th-20th-centuries>.A
- Carrascal, A. (1994). Arxius professionals d'arquitectura. Estudi d'una sèrie i la tipologia documental: el projecte. *Lligall: revista catalana d'Arxivística* (8), pp. 113-123.
- Carrascal, A. y Gil, R. M. (2007). *Los documentos de arquitectura y cartografía: qué son y cómo se tratan*. Trea.
- Lasso de la Vega, M. (2004). El Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Fondos documentales de su archivo en *Archivos de Arquitectura. Documentos para el Debate. Actas*. (1 ed., pp. 331-338) Ministerio de Fomento, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, ICA/SAR y Universidad de Alcalá de Henares.
- Lasso de la Vega, M. (2006). El Servicio Histórico del COAM y los archivos personales de arquitectura. El legado Molezún y otros legados menores en: *Seminario de Archivos Personales* (1 ed. pp. 295-307) Biblioteca Nacional.
- Lasso de la Vega, M. (2023). Las guías de arquitectura como vehículo para la protección del patrimonio arquitectónico. El caso madrileño. *Revista PH*. (109) pp. 48-67. <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/>.
- Rivas, P. (1999). *Documentación y archivos: fuentes documentales para la intervención en el patrimonio arquitectónico y urbanístico*. Instituto Juan de Herrera.
- Rivas, P. (2004). Legado del arquitecto Ramón Vázquez Molezún. El modelo de archivo de un arquitecto singular en *Archivos de Arquitectura. Documentos para el Debate. Actas* (1 ed., pp. 339- 348) Ministerio de Fomento, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, ICA/SAR y Universidad de Rivas, P. (2008). El Legado de Luis Cubillo de Arteaga: una documentación básica para la comprensión de su figura en *Luis Cubillo de Arteaga* (1 ed, pp. 15-16) Fundación Arquitectura COAM.
- Rivas, P. (2011). Los archivos profesionales, los grandes desconocidos del Patrimonio Arquitectónico del siglo XX en *Actas de la Conferencia Internacional Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX/ CAH 20thC* (1 ed.) Mairera.
- Rivas, P. y Pintor, G. V. (2011). Un nuevo reto en los archivos profesionales: el archivo digital del Legado Lamela en el Servicio Histórico de la Fundación Arquitectura COAM en *V Jornadas Archivo y Memoria*.
- http://www.archivoymemoria.com/jornada_05/comunicaciones_05.htm
- Sanz, A. (2012). Los legados en el Servicio Histórico del COAM en *XXI Jornadas sobre Archivos profesionales, personales y académicos de arquitectos, ingenieros y paisajistas* (1 ed). Asociación de Bibliotecarios y Bibliotecas de Arquitectura, Construcción y Urbanismo ABBA. http://www.youtube.com/watch?v=R7GKgoV8X_c.
- Sanz, A. (2015, primer semestre). El Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. usjt • arq.urb. g, pp. 82-97. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/servicio-historico/documentacion/docs/2015/servicio-historico-alberto-sanz.pdf>
- Suárez, M., Rivas, P. y Ruilope, B. (ed.) (2011). *El legado del arquitecto: los archivos de arquitectura en la ETSA de Madrid*. Mairera.
- Universidad de Alcalá (ed.) (2004). *Archivos de arquitectura Documentos para el debate*. (Congreso Internacional de Archivos de Arquitectura. 2004. Alcalá de Henares). Editorial Universidad de Alcalá.

Procedencia de las imágenes

- Centro de Documentación de la Arquitectura. COAM y Fundación Arquitectura COAM

Figura 1: Archivo CDA, 2020

- Biblioteca del CDA

Figura 2: Biblioteca CDA, 2020

- 100 años de la revista Arquitectura. Biblioteca del CDA

Figura 3: Biblioteca CDA, 2018

- Servicio Histórico del CDA

Figura 4: Archivo CDA, 2020.

- Guía de Arquitectura de Madrid COAM. Publicación y página web

Figura 5: Archivo CDA, 2023.

- Fondos y legados del Servicio Histórico y geolocalización de la documentación española

Figura 6: Archivo CDA, 2023.

- Casa Huarte, Madrid, en Fondos Vázquez Molezún

Figura 7: Archivo CDA, 2023.

- Maestros MoMo en el CDA. Casa Álvarez Mon, Cercedilla (Madrid), Fondo Vázquez Molezún; Poblado Central Nuclear de Zorita (Guadalajara), Fondo Fernández Alba; Vegaviana (Cáceres), Kindel, Fondo Fernández del Amo; Iglesia Santa María del Tránsito, Madrid, Fondo Luis Cubillo.

Figura 8: Archivo CDA, 2023.

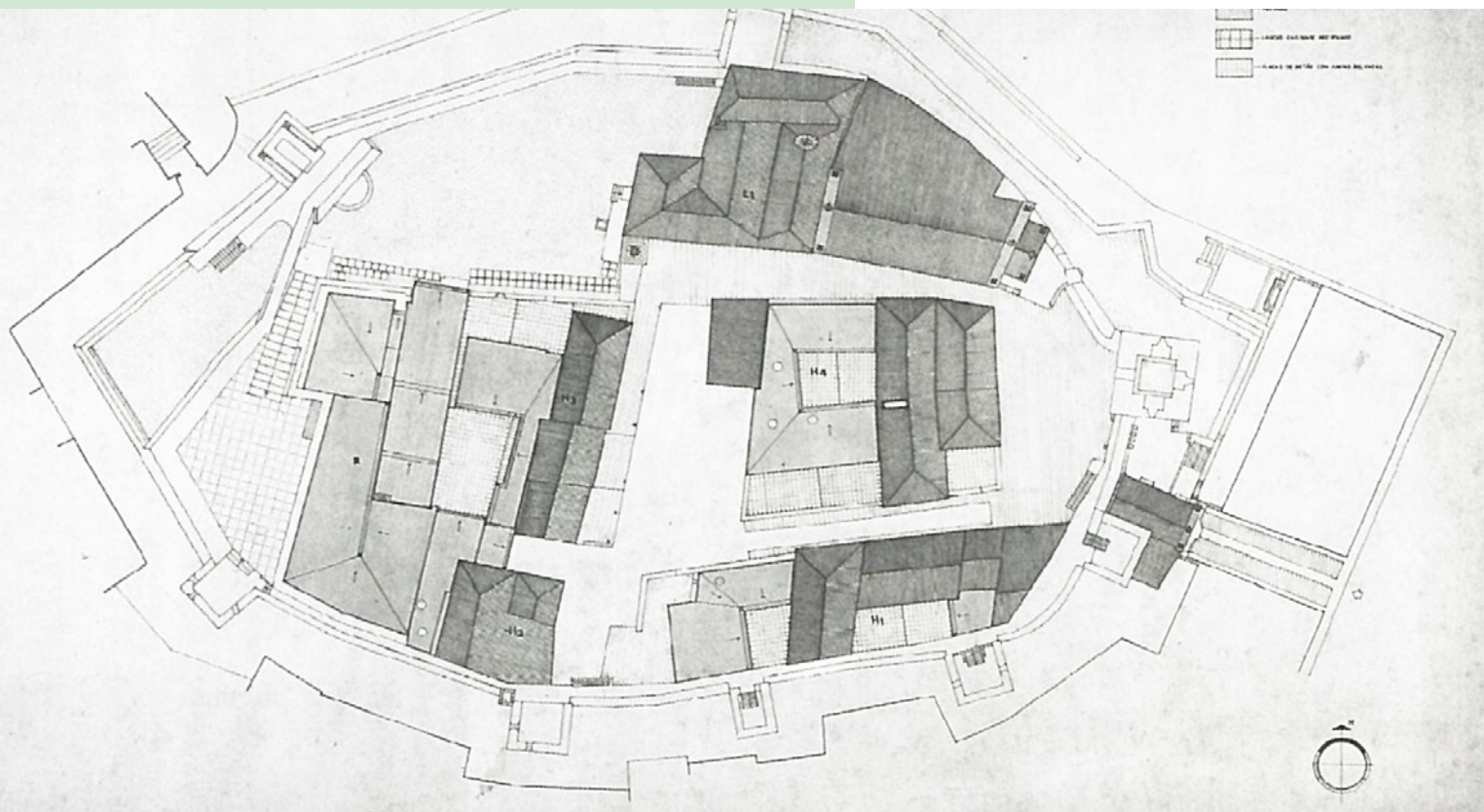
- Difusión de los maestros MoMo por el CDA. Exposición *Ramón Vázquez Molezún. Paisajes*, visita al Servicio Histórico, catálogos de exposiciones de Cabrero y Cubillo, mesa redonda en la Biblioteca Nacional.

Figura 9: Archivo CDA, 2022, 2019, 2007 y 2008 y 2013

- Difusión del CDA en la 17 Conferencia Internacional Docomomo en Valencia

Figura 10: <https://docomomo2022.webs.upv.es/>, 2022.

Figura 1: A vila, a muralha e o castelo pousada (Cerveira).



COLABORAÇÃO

1972 – Três intervenções no património e a atualidade possível no final do Estado Novo

1972 - Three interventions in the heritage and a possible update at the end of the New State

José Manuel Pedreirinho

Ao contrário de outros regimes autoritários, o EN nunca definiu uma orientação oficial para o património, numa estratégia semelhante à que seguiu em relação a muitos outros aspetos. De facto, neste, como noutros aspetos, o EN pouco proibia, simplesmente não permitia, e tudo estava dependente de uma qualquer autorização que devia ser sempre solicitada "a bem da Nação."

Preâmbulo

Sabemos como as preocupações para com o património construído foram substancialmente alteradas no 2º pós guerra. Tratava-se então de encontrar respostas para a nova atenção, em grande parte condicionada e incentivada pelos imensos problemas físicos, mas sobretudo conceptuais que se colocavam perante a destruição maciça de edifícios e cidades, verificada um pouco por todo mundo, mas muito particularmente na Europa.

Mas foi sobretudo a partir da segunda metade dos anos sessenta, e com o rápido acelerar das transformações sociais e económicas que os novos conceitos e respetivas normativas se sedimentaram em sucessivas reuniões onde, sob a égide da então recém formada UNESCO e depois do ICOMOS, foi possível estruturar um novo modo de refletir sobre a imensa complexidade de questões levantadas por essa necessidade de recuperar, repensando o património.

É um pouco dos resultados dessas múltiplas reflexões que, em 1972, naqueles que seriam os últimos anos de vigência em Portugal do regime do Estado Novo (EN), e dos constrangimentos por ele impostos, que as três obras aqui abordadas foram iniciadas. Todas elas refletindo já um novo modo de abordagem do património.

Os seus autores foram Fernando Távora (1923-2005), Bartolomeu Costa Cabral (n. em 1929) e Alcino Soutinho (1930-2013), mas nelas estiveram também diretamente envolvidos Mauricio de Vasconcelos (1925-1997), Octávio Lixa Filgueiras (1922-1996) e Rolando Torgo (1933-201?) entre outros. Pouco mais novos do que Keil do Amaral (1910-1975), Viana de Lima (1913-1991), Ruy Athouguia (1917-2006) ou João Andresen (1920-1967), todos eles eram contemporâneos de Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), Manuel Tainha (1922-2012), Pedro Cid (1925-2003) ou Álvaro Siza (n. em 1933). Quase todos formados próximo de 1950, estão entre os mais

representativos impulsionadores de uma linguagem moderna da arquitetura, numa prática que se concentrava no Porto, no núcleo de professores ligados à Escola, e em Lisboa em torno do atelier de Teotónio Pereira.

Um dos documentos, saídos dos muitos debates, que, depois da guerra refletiram sobre o património, foi a chamada Carta de Veneza, resultado de uma reunião, em Maio de 1964, e entre os 23 técnicos da Comissão de Redação que elaborou o texto síntese estava o arquiteto português Luis Benavente¹. Apesar de estarem presentes outros técnicos portugueses, entre os quais os seus chefes diretos, Benavente apresentava-se em nome individual, pois só no ano seguinte Portugal seria admitido² como membro da UNESCO.

Muita da importância atribuída a este documento deve-se sobretudo ao alargamento do conceito de património. Um conceito que, para além dos monumentos, se alarga ao conjunto dos sítios onde eles se encontram, e à necessidade deles serem abordados enquanto obras contemporâneas, mas também no respeito pelas alterações feitas ao longo do tempo. A análise e o estudo do património passa assim a ter em linha de conta não só a forma original dos edifícios, mas também todas as alterações posteriormente introduzidas.

Por razões conjunturais, os projetos das obras para as pousadas de Guimarães, e de Vila Nova de Cerveira, e o que foi sendo desenvolvido ao longo de mais de três décadas para a Universidade da Covilhã³, foram todos iniciados em 1972. Todos eles têm abordagens inovadoras para aquilo que até essa época era permitido, sendo pioneiras no que seria um renovado interesse cultural e político pelos valores locais, que se manifestaria depois do 25 de Abril de 1974.

Em Guimarães porque é pela primeira vez permitido ampliar um edifício classificado como monumento nacional; em Cerveira reinterpretando o espaço intra-

1 Funcionário da DGEMN desde 1941, e depois seu Director, foi depois destacado como responsável pelas obras no Ultramar. Estiveram ainda presentes outros 6 técnicos portugueses.

2 Portugal aderiu à UNESCO em 1965, através de mediação britânica, e abandonou a organização em 1972, a que reingressaria em 1974.

3 Os edifícios abordados não constituem a totalidade da Universidade (da Beira Interior), mas apenas o seu núcleo central.

muros do antigo castelo para nele integrar uma nova estrutura funcional; na Covilhã aproveitando as características topográficas para com elas refazer o edificado, refuncionalizando todo aquele território previamente industrial.

Conceitos que estão em sintonia com as conclusões da convenção da UNESCO, realizada nesse mesmo ano de 1972⁴, em Paris, onde, depois de Veneza, a abrangência deste conceito é um pouco mais alargada aos conjuntos, ou grupos de construções, e aos locais de interesse, especificando que os sítios (*sites*), podem ser simples obras do homem, ou onde estas se conjugam com as da natureza.

'Orgulhosamente só', nesta como em várias outras reuniões, Portugal não esteve oficialmente representado, afastado por razões políticas⁵.

A tutela sobre o património mantinha-se na Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN)⁶, criada em 1929, e uma das estruturas para a "organização corporativa do trabalho nacional" então criadas por Oliveira Salazar. Iria coordenar "os serviços das obras dos edifícios nacionais que se encontravam dispersos" criando um organismo, que permita "imprimir-lhes unidade de orientação [...] e normas que facilitem a sua execução e proficuidade". Dependente do Ministério do Comércio e Comunicações, a sua atividade estava direcionada para a conservação construtiva.

Era formada por três direções, duas delas para os edifícios e a terceira para os monumentos nacionais, todas dirigidas por engenheiros à excepção da dos monumentos que deveria ser chefiada por um arquiteto. Acima destes, o Diretor Geral, a quem competia definir as orientações, e era também engenheiro.

Foi justamente referindo-se ao património que, enquanto primeiro Diretor, Henrique Gomes da Silva⁷, rapidamente assumiu para este uma orientação e uma tarefa claramente ideológica. Foi no 1º Congresso da União Nacional, em Maio de 1934, quando considerou o património como "fixador das riquezas materiais e morais [...] duma consciência nacional do passado, do presente e do futuro". Uma orientação enfatizada por Salazar nas comemorações do ano X da revolução, quando num discurso sobre "as grandes certezas da Revolução Nacional", se refere e relaciona a "restauração material, restauração moral e restauração nacional"⁸.

Aquilo que é inicialmente referido como uma estrutura para coordenar as obras dos edifícios do Estado, passa assim a assumir uma tarefa ideológica na defesa dos valores morais e na propaganda do regime. Uma tarefa política do âmbito da divisão dos monumentos, mas que, cada vez mais, se confunde com a própria ação da DGEMN.

Documentos essenciais para conhecermos as obras então feitas são os Boletins, que a DGEMN publica a partir de 1935. Aí se documentavam os trabalhos feitos para devolver os monumentos à "beleza primitiva, expurgando-os de excrescências posteriores e reparando as mutilações sofridas". Era o retorno às épocas e personagens de um passado heroico, uma tarefa que se completava com as numerosas e encenadas comemorações públicas com que se reescrevia a história destacando factos, acontecimentos, locais e pessoas.

Exemplares dessa postura foram as intervenções feitas ao longo das décadas de 30 e 40. Destaque para as então feitas em Guimarães (com a reinvenção do Paço Ducal), no Porto (limpando e recriando o terreiro da

4 Consciente de que estas questões exigiam uma tomada de posição para além das fronteiras nacionais, foi o primeiro passo na procura de diretrizes para um património mundial.

5 Nesse mesmo ano já uma outra delegação tinha abandonado a Conferencia Internacional do Trabalho após a aprovação de uma moção idêntica rejeitando o sistema colonial português.

6 Os antecedentes na estrutura do Estado remontam a 1919. Até início dos anos 70, concentravam-se aqui todas as intervenções nos mais variados edifícios e não só nos classificados.

7 Henrique Gomes da Silva foi Director Geral desde 1929, até ao limite de idade em 1960, sucedendo-lhe José Pena Pereira da Silva que foi director entre 1961 e 1976.

8 Discurso em Braga, em 1936, a propósito dos trabalhos de restauro feitos no edifício da Biblioteca /arquivo do arcebispo.



Figura 2: A ruina existente e o novo (Cerveira).

Sé), em Coimbra (na construção de uma 'acrópole do saber'), em Lisboa (nos vários projetos de monumentalização da 'capital do império'), em Vila Viçosa (com a reformulação do traçado urbano), ou tentadas em Sagres (nos sucessivos projetos para um monumentos ao Infante, nunca construído).

Intervenções que não eram a consequência de qualquer reflexão sobre o património. Ignoravam mesmo aquilo que já na conferência de Atenas, em 1931, se criticava sobre a reconstituição integral dos monumentos, antes defendendo a sua manutenção, pois para o Estado Novo eles eram sobretudo uma manifestação com objetivos de pura propaganda política.

Entretanto, a situação na Europa, com as destruições da guerra e a disponibilidade de novas tecnologias, mas também com uma nova realidade sócio-económica, levavam a uma inevitável reflexão e reformulação do que poderia e deveria ser a abordagem ao património. Reflexões que foram sendo enquadradas pelas várias estruturas internacionais criadas, onde se desenvolveu o debate sobre o património e se foram estruturando mecanismos que pudessem impedir repetição de situações semelhantes.

Sucedem-se assim a fundação da UNESCO para as áreas da educação, ciência e cultura (1945); reuniões em Haia e Paris com vista à criação de mecanismos



Figura 3: A ligação entre o antigo mosteiro e o corpo novo

internacionais de proteção (1954); congressos (em 1957 e 1964) de que resultou a fundação do ICCROM e do ICOMOS, entre muitos outros debates. De quase todos eles Portugal esteve ausente, ainda que mantendo conhecimento do que lá se passava.

Ao contrário de outros regimes autoritários, o EN nunca definiu uma orientação oficial para o património, numa estratégia semelhante à que seguiu em relação a muitos outros aspetos. De facto, neste, como noutros aspetos, o EN pouco proibia, simplesmente não permitia, e tudo estava dependente de uma qualquer autorização que devia ser sempre solicitada “a bem da Nação”.

Esse papel foi desempenhado pela DGEMN, que o conciliava com as orientações do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) dirigida por António Ferro. Foram estes dois organismos que construíram a imagem do estado, e para quem o património eram os monumentos. Assim se passaram as décadas de cinquenta e sessenta, espalhadas entre os restauros da DGEMN, a glorificação da aldeia mais portuguesa e um estilo D. João V, que se impunha nas cidades, ou se exportava como imagem de alguns dos pavilhões para as representações no estrangeiro.

Paralelamente, viviam-se, também em Portugal, anos de mudança na prática arquitetónica, onde, apesar dos constrangimentos, se produziram, ainda que esporadicamente, algumas obras marcantes de uma visão moderna, mas de onde a intervenção no património estava ausente, com exceção dos edifícios das pousadas, e principalmente das chamadas pousadas históricas⁹. Com estas pretendia-se criar uma rede para desenvolver o turismo, conjugando alguns monumentos com os locais de passagem de um turismo agora essencialmente rodoviário, publicitando uma identidade nacional “no respeito do estilo de cada região”.

As pousadas foram assim dos primeiros edifícios onde o novo e o antigo se confrontaram. Com elas integrava-se um programa novo em edifícios pré-existentes e valorizava-se a imagem de uma origem-início mais ou menos idealizada, procurando sempre conciliá-lo com um dos períodos heróicos da história. Com elas procurava-se ainda fazer a síntese com as orientações do SPN e assim melhor assegurar o correto gosto dos portugueses, realçando os valores mais tradicionais, destacando formas e materiais de um mundo rural, pretensamente estilizado, como a referência mais conveniente. Estes edifícios deviam ser rústicos, tal como as igrejas eram românicas ou góticas, os castelos deviam ter ameias e as cidades deviam ter um pelourinho, ainda que falso.

Fora deste figurino, fizeram-se então as pousadas de Valença, Bragança e Oliveira do Hospital¹⁰, todas edifícios novos e isolados, mas escasseiam outros exemplos.

⁹ Criadas na década de cinquenta, aproveitando edifícios e monumentos, muitos deles em mau estado. A primeira foi a do Castelo de Óbidos (inaugurada em 1951).

¹⁰ Todas feitas na segunda metade da década de cinquenta.

Bem diferente era a realidade dos monumentos, onde a preocupação continuava a ser a "integridade arquitetónica", ou seja a "devolução dos monumentos ao seu estado primitivo", "expurgando-os de excrescências posteriores".

Passados os anos de propaganda política que marcaram as décadas de 40 e 50, nos anos 60 a concentração das despesas do estado passa a ser canalizada para a guerra em África, com uma significativa redução das intervenções no património. Em 1960 muda a direção da DGEMN, e com ela também se atenua algum do rigor nos pressupostos da política do património, ainda que continuem a fazer-se obras como as da igreja de Santa Engrácia (1956-1966), ou da recuperação do teatro D. Maria II (1964-1978), onde a aparente unidade com o pré-existente contrasta, com a incoerência das soluções técnicas e formais adotadas.

O EN insistia numa prática que considerava os monumentos, tal como os grandes homens da história, como entidades isoladas para assim melhor se destacarem do enquadramento social, económico e cultural fundamentais para o entendimento e a interpretação de cada uma das situações. Mas, as entidades internacionais propunham que se definisse monumento histórico, como englobando "a criação arquitetónica isolada, bem como o sítio rural ou urbano que constitua testemunho de uma civilização particular de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico".

Era este o ambiente cultural sobre o património que se vivia em Portugal no início da década de setenta, quando estes três projetos são iniciados.

O ambiente cultural

Nessa época eram ainda os princípios expressos na carta de Veneza que predominavam no entendimen-

to de um património com um enquadramento agora mais abrangente no espaço e no tempo. Um espaço que, para além do edificado, se amplia às paisagens e aos sítios, e um tempo que deixa de ser estático para ter em conta todas as transformações porque sempre passam os edifícios. Espaços e tempos que eram agora entendidos como elementos fundamentais para a leitura da história de cada arquitetura.

Nesses anos a DGEMN fazia obras na pousada dos Lóios, embora o projeto fosse de 1957, mas também na adaptação do Paço Episcopal de Castelo Branco, (um projeto de 1964) ou na pousada de Palmela, (projeto de 1969, com obras até 1979), e em todas elas as intervenções feitas continuam a esconder as criticadas "obras de adaptação ao gosto moderno ou a pretendidas exigências culturais".

A década de sessenta foi em Portugal um período também marcado por sucessivos protestos políticos, muitos deles diretamente relacionados com a política colonial que o governo se recusava a discutir ou alterar, e que iriam condicionar social e economicamente todo este período.

Estes foram também anos em que foi possível organizar algumas das estruturas de reflexão e iniciativas que iriam permitir muitas das mudanças materializadas nos anos setenta.

Logo em 1961, ao contrário do que era a prática comum, afirma-se que "a renovação dos edifícios deverá respeitar o ambiente das zonas onde eles se circunscrevem"¹¹, e em 1962 e 1963 são criados no LNEC e na DGSU¹² centros de estudo. Em 1965 é reformulada a JNE¹³ que passa a ter uma secção especificamente destinada à "Proteção e Conservação de Monumentos e Obras de Arte". Em 1968, promovido pela FCG, e pela FIHUAT¹⁴, no '1º colóquio de Salvaguarda da paisagem e dos locais históricos', apesar da escassa adesão e di-

11 Manuel Laginha num congresso sobre urbanismo, ao abordar a renovação urbana, VA, 1961, p.446.

12 Refiro-me ao Centro de Estudos Urbanismo e Habitação engenheiro Duarte Pacheco (CEUHDP)

13 A Junta Nacional de Educação (JNE) foi criada em 1936 com o objetivo de estudar "todos os problemas que interessam à formação do carácter, ao ensino e à cultura".

14 Federation Internationale pour l'Habitation/Urbanisme et l'Habitation du territoire (FIHUAT)

vulgação na classe profissional, estiveram representados o CEUHDP e a DGEMN além de diversos especialistas estrangeiros. Praticamente sem consequências foi a abertura, ainda nesse ano, do concurso para um novo professor para a ESBAL que não se traduziu em qualquer renovação pedagógica, e em 1969, realiza-se um outro ciclo de conferências, desta vez no Funchal.

Iniciativas muito diversas mas que criaram um ambiente propício ao surgimento de propostas como a da recuperação da zona do Barredo (no Porto), um plano que vai evidenciar as importantes relações à época desenvolvidas entre a Escola de arquitetura do Porto e a cidade¹⁵, ou o convite da Unesco a Viana de Lima para várias intervenções no Brasil, na zona de Minas Gerais, ambas marcantes de toda uma renovada e inovadora atenção aos problemas do património e à reabilitação dos centros históricos.

Uma atenção que era também o resultado de uma outra atividade que então assume uma crescente relevância económica e social: o turismo, a que importa juntar o ensino universitário, justamente os programas dos edifícios aqui analisados.

A Universidade porque estava a tentar recuperar de uma grave crise académica, e do generalizado mal estar de toda uma geração, com uma das respostas do regime a ser a proposta de criação de 6 novos polos de ensino. Quanto ao turismo, este assume a partir de 1964 um forte crescimento quer no número de turistas quer na importância das receitas, e a partir de 1971, esta será mesmo a atividade responsável por uma importante parcela das exportações nacionais.

A coincidência no tempo, do início dos três projetos enquadra-se ainda com o ambiente cultural de alguma abertura política, que então se vivia, como consequência da substituição, em Setembro de 1968, de Salazar por Marcelo Caetano. Uma situação que, se nos anos anteriores já soava a uma morte anunciada do regime, nos de 1968 e 69 se acentuou com o agravar de sucessivas crises académicas e contestação social,

a que o governo contrapunha com ténues tentativas de mudanças, cosméticas, do regime. Mudanças que passaram pela realização de eleições, e pela possibilidade de se realizar um Congresso da Oposição Democrática. Para os arquitetos, que continuavam impossibilitados de organizar um congresso ou outro encontro de carácter mais amplo onde pudessem debater os muitos problemas da profissão, foi apenas permitida a realização de um encontro, com outras prioridades políticas, onde o património não foi tema do debate.

1972, o ano em que se iniciam estes três projetos, foi também o da saída de Portugal da UNESCO, depois de vários anos de sucessiva pressão internacional devido à política africana seguida pelo governo.

Abordar o património deixou de se centrar nos monumentos, para ser alargado aos conjuntos e sítios. Um alargar de conceitos que de algum modo acompanhava a da própria prática arquitetónica, que cada vez mais se ampliava do edifício até à paisagem, assumindo que uma das formas de organização do espaço é a "vertical, que se realiza entre homens de diferentes épocas" (Távora, 1962). Tudo isto num tempo em que a memória e a história estavam cada vez mais presentes na obra de muitos arquitetos.

3 intervenções no património construído

A importância destas três obras no panorama do que então se fazia em Portugal, com uma legislação ainda muito restritiva, tem a ver com a capacidade de aqueles projetos terem sabido aproveitar a escassa abertura que então se vivia, para exprimirem uma abordagem de cada um daqueles projetos de um modo claramente atualizado com aquilo que eram as preocupações e ideias expressas nas variadas reuniões internacionais.

A maior inovação que nelas se exprime é o modo como interpretam e assumem o alargamento destes conceitos, ou seja, como prolongam e relacionam cada um

15 Onde, apesar das muitas diferenças, podemos encontrar algumas relações com o plano que então se desenvolvia para Bolonha.

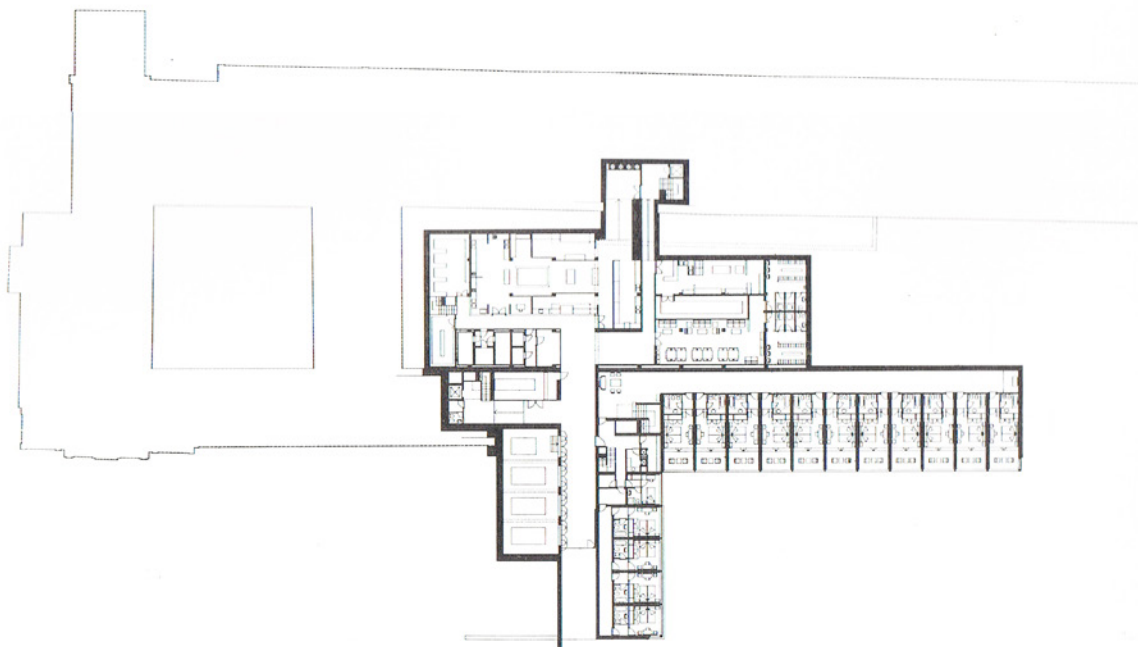


Figura 4: Um dos novos pisos da extensão do antigo mosteiro (Guimarães).

destes projetos num tempo e num espaço alargado. Os três vão, cada uma à sua maneira, colocar questões que vieram permitir um novo entendimento da relação do património com o território, as paisagens e os sítios.

E se é um facto que cada obra de arquitetura nunca se pode dissociar do sítio onde é feita, quase todas as anteriores intervenções no património limitavam-se geralmente a uma abordagem que privilegiava o edifício/objeto pré existente, como que o congelando, na expressão de uma "certa decadência nesta obsessão por conservar edifícios".

Pelo contrário, todas estas se prolongam na continuidade do tempo de cada um deles, mas também num espaço alargado a uma envolvente que já não se restringe aos limites físicos, antes se prolonga pelos reflexos sociais, económicos e culturais.

À data do começo destas intervenções, todos estes edifícios estavam bastante degradados. As duas futuras pousadas ocuparam espaços antes utilizados como habitação, e na Covilhã tratava-se de uma antiga área de fábricas que se tinha degradado depois do encerramento e abandono de instalações que tinham sido a principal riqueza da região. Em Cerveira

e em Guimarães tratava-se de construir uma pousada integrada num edifício histórico. mas enquanto num dos casos se trata de um tecido claramente urbano, o outro, embora ligado ao pré-existente convento, onde seria instalada parte significativa do programa, pressupunha a necessidade da sua ampliação.

Esquecendo a reinvenção total feita no Paço Ducal de Guimarães, na década de 40, estas são as primeiras vezes em que será autorizada a intervenção num monumento nacional com a sua ampliação. Uma situação a que a DGEMN sempre se tinha oposto por as considerar "atentados de lesa-arte, lesando simultaneamente as tradições históricas e até a dignidade da inteligência" (Silva, 1935, p.6). Para Gomes da Silva, o facto de se tratar de um monumento nacional impedia que nele se introduzissem alterações, e portanto que o mesmo fosse ampliado¹⁶.

No caso da Covilhã, tratava-se de uma antiga zona industrial, onde se mantinham os edifícios das antigas fábricas de lanifícios, agora devolutas. Pretendia-se aí instalar o novo polo de ensino superior da cidade, o que estava indissociavelmente ligado ao aproveitamento e ocupação desse património industrial a que se começava então a dar alguma atenção, mas que não tinha ainda qualquer proteção legal.

¹⁶ Nalgumas (poucas) obras anteriores em que isso foi feito, esses trabalhos eram vagamente justificados com razões arqueológicas, ou documentais, como se constata na consulta dos Boletins, ou então escondiam-se em caves.



Figura 5: A Universidade na cidade (Covilhã).

Quer em Guimarães, mas ainda mais na Covilhã, a topografia muito acidentada era um elemento fortemente condicionador da expansão dos edifícios, enquanto que em Cerveira o antigo castelo ocupava um pequeno morro que a vila tinha rodeado. A pequena dimensão do castelo e da vila, bem como a sua morfologia foram elementos determinantes para a solução encontrada, enquanto que no estudo da universidade a atenção se centrou na manutenção das relações que ao longo dos anos tinham sido desenvolvidas entre a cidade e todo este equipamento.

Os autores destes três projetos foram, Fernando Távora, Bartolomeu Costa Cabral, foi desde início o responsável pela coordenação da obra da Covilhã, um projeto do gabinete de Maurício Vasconcelos¹⁷, onde na altura trabalhava. Quanto a Alcino Soutinho, ele era um dos membros da equipa que iniciou os estudos para Vila Nova de Cerveira. Neste último caso, e dadas as características do sítio, o convite foi feito diretamente a

Octávio Lixa Filgueiras, que ao aceitar o trabalho, definiu logo que iria trabalhar com Soutinho e Rolando Torgo. É ainda essa equipa que, apresenta o anteprojecto, mas posteriores compromissos assumidos, na JNE, levaram Filgueiras a decidir afastar-se do trabalho do escritório, passando então a responsabilidade da sua coordenação a ser assumida por Soutinho¹⁸, que mantém até final a colaboração com Rolando Torgo.

Questionar se "estamos perante um problema técnico, e não se trata de arquitetura, ou se trata de um problema de projeto" (Grassi, 1979, p.81), foi uma questão que, certamente, não se colocou face à longa, diversificada, e nada especializada, experiência de todos eles. Sabendo que "o arquiteto, para realizar-se tem de saber fazer e ao mesmo tempo, conhecer as coisas, e os homens, e o mundo, e a vida" (Filgueiras, 1962, p.16), estes só podiam ser problemas de projeto, onde "as opções fundamentais não se colocam prioritariamente a nível construtivo ou

17 O GPA, Gabinete de Planeamento e Arquitectura, que funcionou até 1994.

18 Também em 1972 Soutinho inicia duas outras obras relacionadas com o património: os estudos para adaptação do Forte de S. João da Foz, para uma estalagem, que após apresentação do estudo prévio não teria qualquer sequência; o Museu Amadeu de Sousa Cardoso em Amarante, uma obra, que se iria prolongar até 1978, onde é bem clara a preocupação de interpretar a história, usando-a como base para a organização das novas estruturas.

tecnológico, esses níveis viabilizarão a ideia e a ideia, tem forma, deve ter coerência formal e construtiva. Aqui entram todos os saberes associados para a representar e apresentar: as tecnologias, a história ou a arqueologia, a antropologia e a economia, etc., serão matéria disponível para a construção que a ideia determinar." (Costa, 2004, p. 2).

Uma abordagem do projeto onde está sempre bem presente o carácter de síntese da multiplicidade de contributos trazidos pelas várias ciências do homem, e das implicações no modo como se deveriam, agora, entender as relações entre o novo e o antigo que cada um destes projetos se realiza.

Questões técnicas, sem dúvida, mas sobretudo questões conceptuais, no âmbito da disciplina da arquitetura: na relação de cada obra com o território onde está implantada, e na expressão da relação com o património, na necessidade do respeito pela sua memória mas também de viver a sua contemporaneidade, sem quaisquer preocupações miméticas.

Foi com esse espírito que na Covilhã foi possível manter o carácter dos antigos edifícios industriais construídos por Pombal, e assim salvaguardar a estreita relação que eles estabelecem com a cidade. Assim a universidade mantém-se como continuidade das antigas fábricas, tal como estas representavam já a continuidade construída com as pedras das muralhas da cidade caídas com o terramoto de 1755, e dos muros que as prolongam e fixam cada um deles na serra.

Situada a cerca 3 kms de distância da cidade de Guimarães, é também a história que justifica a representatividade e simbolismo da fachada de Santa Marinha da Costa, ainda que esta tenha sido sucessivamente alterada até ao sec XVIII, altura do apogeu da sua importância, logo a seguir interrompida no XIX com a Revolução Liberal de 1834. É ainda a história que explica o desenvolvimento deste convento que durante mais de 400 anos foi ocupado pelos cónegos de Santo Agostinho, mas também as sucessivas ocupações que teve até aos nossos dias.

Também urbano é o conjunto de Cerveira. Não um urbano que se relaciona, com a povoação, como geralmente acontece, mas sim um urbano que é a própria memória do antigo núcleo fortificado da Vila, delimitado pelo perímetro das muralhas. As novas construções são assim o reflexo da memória da antiga cidade muralhada, e a própria estrutura urbana. Espaços de vida, individualizados, alguns construídos dentro de antigas ruínas, outros redefinindo o traçado do espaço público. Uma mistura entre o velho e o novo, onde o antigo e o contemporâneo se complementam num todo indissociável e quase intemporal. A pousada torna-se assim a antiga vila intra muralhas.

Apesar desta sua coerência interna, todas estas estruturas construídas só podem ser compreendidas nas ligações que cada um destes edifícios estabelece com cada um dos sítios. É no modo como os diversos percursos e caminhos se ligam e prolongam pela cidade (da Covilhã), ou organizam a charneira entre o velho e o novo (em Guimarães), ou como, enterrados, permitem o funcionamento entre os distintos corpos da pousada (de Cerveira), que podemos entender as múltiplas e complexas leituras de cada um destes projetos, e da continuidade no tempo¹⁹ que cada um deles representa.

Percursos com os que se exprimem a necessidade de responder às funcionalidades de cada obra. Soluções que passam por encontrar o modo de partilhar a comunidade do espaço público da antiga fortificação com o usufruto da desejada privacidade desse mesmo espaço por parte dos utentes dos quatro núcleos em que se organiza uma pousada agora espartilhada pelas antigas construções, e "sob o ponto de vista estético [...] a preocupação de obter um contraponto entre os elementos fundamentais das construções existentes e as novas construções" (Soutinho, p.23); ou a minuciosa procura do preciso ponto onde o velho e o novo se tocam, articulam e desse modo se resolvem para permitir o funcionamento de todo o conjunto, ou ainda de como um novo corpo se integra plásticamente e volumetricamente com o antigo; até às necessidade de compatibilizar as especificidades de circulação, de

19 No sentido com que Aldo van Eyck se lhe referia.

iluminação ou de autonomia do funcionamento de um auditório, uma biblioteca, um museu, com variados tipos de salas de aulas, num programa sujeito a sucessivas mudanças num projeto que se foi fazendo ao longo de mais de trinta anos "com muita simplicidade, sem ideias pré-concebidas [...] e que não podia assentar sobre os aspetos estéticos" (Cabral, p.57).

Distintas formas de trabalhar no património onde, para além das opções volumétricas, funcionais ou até formais de cada um destes projetos, em todos eles intervir é sempre entendê-lo como o resultado "de uma criação permanente e coletiva um desenho "sempre evocado e continuado do passado" (Ferrão, p. 40). Ou, como Calvino gostava de se referir ao desenho, entendido enquanto síntese da memória e da cultura.

Abordagens todas elas muito 'abertas' e inovadoras, seja no sentido de propor novas formas de reorganizar um tecido já irremediavelmente perdido, mas onde se procura manter a coerência daquilo que nele ainda era possível encontrar de memórias de outras estruturas, já desaparecidas, ou ainda procurando nessas mesmas memórias as referências para as novas edificações no desenvolvimento de cada projeto. Uma procura de as recordar sem quaisquer mimetismos, nostalgia ou aquilo que hoje talvez devêssemos designar de 'hibridismo', no sentido que Homi Bhabha dá a este termo.

Iniciados numa fase já final do EN, um período marcado pelas contradições de uma hesitante abertura do regime, que pretendia ser também cultural, mas que andava a par com um cerrar fileiras dos núcleos mais conservadores que o apoiavam. Estas foram, seguramente, obras²⁰ marcantes para aquilo que passou a ser um outro modo de encarar e trabalhar com o património.

Manifestações exemplares da necessidade de encarar a recuperação do património como "um ato de criação

e não de rotina burocrática ou de capricho pessoal"²¹, ou seja, como projeto de arquitetura.

Uma abordagem que o coerente trabalho das longas e diversificadas carreiras de todos eles sempre manteve.

Lixa Filgueiras foi, em Portugal, dos primeiros arquitetos a interessar-se pelo estudo das relações entre a arquitetura e as ciências sociais. Uma opção bem demonstrada no tema apresentado para a CODA²², pela coordenação da zona 2 do Inquérito (1955-61), ou pelo anexo às grelhas do CIAM que apresentou em Dubrovnik (1956) onde também estava como co-autor da proposta da equipa do CIAM Porto, ou pelo programa de inquéritos urbanos que desenvolveu para a zona do Barredo na cadeira de 'arquitetura analítica' que regia (1962-70). Há muito apaixonado pelo estudo das embarcações tradicionais, e pela compreensão daquilo que elas representam de relações entre as soluções formais e as condicionantes de cada sítio, ou o modo como as populações as usam, foi ao seu estudo que se dedicou no final da vida.

Fernando Távora, a seguir ao projeto de Santa Mariinha da Costa desenvolveu o do mosteiro de Refóios de Lima (1987-93) para a sua adaptação a uma escola agrícola, e colaborou na recuperação do centro histórico de Guimarães (desde 1983), e numa sucessão de outras obras em edifícios de património, sobretudo em Coimbra, e no Porto, que culminam com a intervenção feita na torre da Casa dos 24, junto à Sé catedral (1995-2003).

Bartolomeu Costa Cabral, é, de entre todos estes arquitetos, o que teve uma atividade profissional quase exclusivamente ligada ao projeto, e mais diversificada, numa partilha de atelier com Nuno Teotónio Pereira, com quem sempre manteve colaborações esporádicas, numa relação de amizade até à morte deste. Permaneceria ligado a este trabalho da Universidade da

20 A pousada de Vila Nova de Cerveira seria distinguida em 1982 com um prémio Europa Nostra e a pousada de Guimarães teria o Prémio Nacional de Arquitectura de 1997.

21 Távora, Fernando: Património, Comunicação ao primeiro Congresso da Região Norte, Porto, 1987

22 As CODA eram o Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto. O tema apresentado por Filgueiras foi: "Urbanismo um tema rural" (Dezembro de 1953).

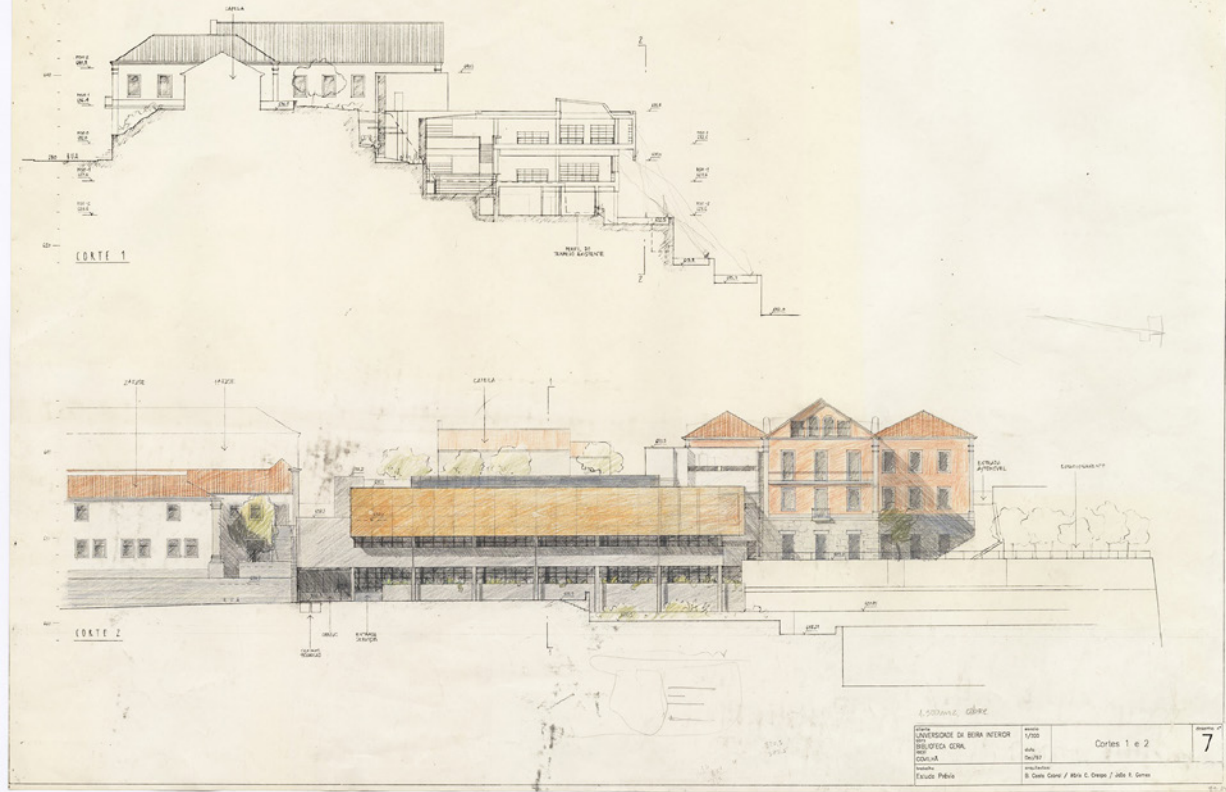


Figura 6: A nova biblioteca (Covilhã).

Covilhã durante mais de trinta anos, entre 1972 e 2004 numa sucessão de intervenções, onde se destaca o corpo da biblioteca (2001), e se concluiu com o museu de lanifícios e arquivo histórico (2004).

Conclusões:

Estas foram três obras inovadoras que, em 1972, tiveram em Portugal um papel como pioneiras na diversidade de abordagens ao património e às possibilidades de nele se conciliar o moderno com a memória e a história, prolongando o passado, trazendo-o à vivência do presente, conscientes de que não há um método específico para se abordar o património. Apenas há que compreender o pré existente, para sobre ele criar novas condições de vida, num entendimento alargado do espaço, onde se inclui o território envolvente, mas também do tempo, pelo modo como a história e o passado são integrados no projeto. Um novo modo de abordar a intervenção no património, na consciência de que a arquitetura, tal como a cidade, vai evoluindo, e o papel do arquiteto é, cada vez mais, o de reinterpretar, compreender e trabalhar com esses diferentes ritmos, algo que todas as transformações trazidas pelo 25 de Abril de 1974 iriam

potenciar e diversificar, mas foram já aqui exemplarmente exploradas.

Exemplares e inovadores do modo como o património passou a poder ser encarado como "gestos de contemporaneidade absoluta [...] consequência da leitura que temos do passado, da nossa vivência consciente do presente e dos nossos projetos pessoais para o futuro." (Costa, 2003, p.10)

Um património que sendo arquitetónico, é, necessariamente físico, mas cujo conhecimento tem também de ser feito na complexidade das suas múltiplas, e outras, dimensões conceptuais.

Introduction

We are aware of the substantial change in the appreciation of built heritage after the Second World War. It was necessary to find solutions for the new situation, largely conditioned by physical problems, but above all by conceptual ones due to the massive destruction of buildings and cities all over the world, but especially in Europe.

From the second half of the 1960s, social and economic transformations accelerated, which led to new concepts that were the basis of many meetings sponsored under the auspices of UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) and ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), which had been recently created. From these concepts it was possible to create a new way of reflecting the significant complexity of issues raised by the need to recover and rethink heritage.

As a result of these multiple reflections, in 1972, in what would be the last years of the New State regime in Portugal (Estado Novo, EN), and with the limitations imposed by it, the three works analyzed here were published. All of them already reflect a new approach to heritage.

Their key authors were Fernando Távora (1923-2005), Bartolomeu Costa Cabral (1929) and Alcino Soutinho (1930-2013), with contributions from Mauricio de Vasconcelos (1925-1997),

Octávio Lixa Filgueiras (1922-1996) and Rolando Torgo (1933-2017).¹ Other contributors included Keil do Amaral (1910-1975), Viana de Lima (1913-1991), Ruy Athouguia (1917-2006) or João Andresen (1920-1967), all contemporaries of Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), Manuel Tainha (1922-2012), Pedro Cid (1925-2003) and Álvaro Siza (1933). Almost all of them trained around 1950, they are among the most representative promoters of a modern architectural language, in a practice that was concentrated in Porto, in the core of teachers linked to The School, and in Lisbon around the studio of Teotónio Pereira.

After the war, one of the key documents resulting from the numerous debates about heritage, was the so-called Venice Charter, which came out of a meeting held in May 1964. Among the 23 technicians on the drafting committee that prepared the summary text was the Portuguese architect Luís Benavente². Although other Portuguese technicians were present, including his direct bosses, Benavente represented himself independently since, the following year, Portugal would be admitted as a member of UNESCO³.

Much of the importance attributed to this document is mainly due to the broadening of the concept of heritage. A concept that, in addition to the monuments and buildings, extends to the places where they are located, and the need to respect

changes made over time. Thus, the analysis and study of heritage considers not only the original form of the buildings, but also all the changes introduced later.

For conjunctural reasons, the construction projects of the lodgings of Guimarães and Vila Nova de Cerveira, and the one developed for more than three decades for the University of Covilhã⁴, were all started in 1972. All of them have innovative approaches with respect to what had been allowed up to that moment, pioneering what would be a renewed cultural and political interest in local values, which would manifest itself after April 25th, 1974.

Its importance lies in the fact that in Guimarães, for the first time, a building classified as a national monument was allowed to be extended; in Cerveira, the space within the walls of the old castle was reinterpreted to integrate a new functional structure; and in Covilhã, the topographical features are used to remake the buildings, modifying the entire territory that was previously used for industrial purposes.

These concepts aligned with the conclusions of the UNESCO convention held that same year, 1972⁴, in Paris, which extended the scope of the Venice Charter to include ensembles, or groups of buildings, and places of interest, specifying that the sites can be simple works made by man, or the combination of these with those of nature.

1 A DGEMN employee since 1941, and then its director, he later became responsible for overseas works. Six other Portuguese technicians were also present.

2 Portugal joined UNESCO in 1965, with the collaboration of the British, but left the organization in 1972, rejoining it in 1974.

3 These buildings do not constitute the entire University (of Beira Interior), but only its central core.

4 Aware that these issues required a position beyond national borders, it was the first step in the search for guidelines for a world heritage site.

Portugal stood "Proudly alone", in this as in several other meetings, as it was not officially represented, being dismissed for political reasons⁵.

The protection of heritage was assigned to the General Directorate of National Buildings and Monuments (DGEMN)⁶, which was created in 1929. It was one of the structures of "corporate organization of national work", created by Oliveira Salazar and would coordinate "the services for the works of national buildings that were dispersed" through the creation of an organization, which would "provide them with a unit of orientation [...] and rules that facilitate their execution and competence". Operating under the Ministry of Commerce and Communications, its activity was aimed at conservation.

It consisted of three departments, two of them for real estate, headed by engineers, and the third for national monuments, led by an architect. Above them, the Director General, in charge of defining the guidelines, was also an engineer.

It was precisely the reference to heritage that Henrique Gomes da Silva⁷, as the first director, quickly assumed as a clearly ideological orientation and purpose. It was at the First Congress of the National Union, in May 1934, that heritage was considered as "a fixer of material and moral wealth [...] of a national conscience of the past, pres-

ent and future". An orientation emphasized by Salazar in the celebrations of the tenth anniversary of the revolution, when in a speech on "the great certainties of the National Revolution", he refers to "material restoration, moral restoration and national restoration"⁸.

An institution initially established to coordinate the works of state buildings, thus took on an ideological task of defending moral values and promoting the regime - a political task in the field of the division of monuments, but which is confused more and more with the actions of the DGEMN itself.

Essential documents to understand the works carried out at that time are the Bulletins, published by DGEMN from 1935 onwards, documenting the works carried out to return the monuments their "primitive beauty, purging them of later excrescences and repairing the mutilations suffered". It was a return to the times and characters of a heroic past, a task that was completed with the numerous and staged public celebrations with which history was rewritten, highlighting facts, events, places and people.

Exemplary of this stance were the interventions carried out throughout the 1930s and 1940s, in particular those carried out in Guimarães (with the reinvention of the Paço Ducal), in Oporto (cleaning and recreation of the Cathedral's surroundings),

5 That same year, another delegation left the International Labor Conference after the adoption of an identical motion rejecting the Portuguese colonial system.

6 The antecedents in the structure of the State date back to 1919. Until the early 1970s, all interventions were carried out on various buildings and not only on listed buildings.

7 Henrique Gomes da Silva was General Director from 1929 until he reached the age limit in 1960, succeeded by José Pena Pereira da Silva, who was director from 1961 to 1976.

8 Speech given in Braga, in 1936, on the restoration works carried out in the Archbishop's Library/Archive building.

in Coimbra (in the construction of an 'acropolis of knowledge'), in Lisbon (in the various projects of monumentalization of the 'capital of the empire'), in Vila Viçosa (with the reformulation of the urban layout), and the attempted intervention in Sagres (in the successive projects to create a monument to the Infante, never built).

These interventions that were not the consequence of any reflection on heritage. They even ignored what was already criticized at the 1931 Athens conference on the complete reconstitution of monuments, defending instead their maintenance, since for the Estado Novo they were above all a manifestation with purely political propaganda objectives.

Meanwhile, the situation in Europe, with the destruction of war and the availability of new technologies, combined with a new socio-economic reality, led to an inevitable reflection and reformulation of what could and should be the approach to heritage. Reflections that were framed by the various international structures created, where the debate on heritage was developed and mechanisms that could prevent similar situations from being repeated were created.

In 1945 UNESCO was founded, followed by meetings in The Hague and Paris with the intention of creating international protection mechanisms (1954); congresses (in 1957 and 1964) that resulted in the founding of ICROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restora-

tion of Cultural Property) and ICOMOS. Portugal was absent from almost all of them, although it remained aware of what was happening there.

Unlike other authoritarian regimes, the EN never defined an official orientation for the patrimony, a strategy similar to the one it followed in relation to many other aspects. In fact, in this as in other aspects the EN prohibited few things, instead everything depended on some authorization that always had to be requested "for the good of the Nation" and was seldom approved.

This role was played by the DGEMN, which reconciled it with the orientations of the National Propaganda Secretariat (SPN) led by António Ferro. It was these two agencies that built the image of the State and for whom the monuments were its heritage. Thus passed the fifties and sixties, divided between the restorations of the DGEMN, the exaltation of the Portuguese people and a D. João V style, which was imposed in the cities, or exported as the image of some of the pavilions for representations abroad.

At the same time, there were also changes in architectural practice in Portugal, where, despite the limitations, some notable works influenced by the modern movement were produced. Although rare, in these cases intervention in heritage was absent, with the exception of the "pousada", and especially the so-called "pousadas históricas"⁹ (historical lodgings). With them, the objective was to create a network to develop

tourism, combining some monuments with places where tourism, promoted a national identity "respecting the style of each region".

The pousadas were one of the first buildings where the new and the old came into contact. With them, a new program was integrated into pre-existing buildings and the image of a more or less idealized origin was created, always seeking to reconcile it with one of the heroic periods of history. With them, it was also intended to create a synthesis with the guidelines of the SPN and thus better ensure the correct taste of the Portuguese, highlighting the more traditional values, emphasizing forms and materials of a supposedly stylized rural world, as the most convenient reference. These constructions had to be rustic, just as churches were Romanesque or Gothic, so castles had to have battlements and cities had to have a pillo-ry, even if it was fake.

Outside this model, the hostels of Valença, Bragança and Oliveira do Hospital¹⁰ were created, all of them new and isolated buildings, but there are not many other examples. The reality of the monuments was very different, where the concern was still the "architectural integrity", that is, "to return the monuments to their primitive state", "to purge them of later excrescences".

After the years of political propaganda that marked the 1940s and 1950s, in the 1960s the concentration of state spending began to be channelled towards the war in Africa, with a significant reduction

⁹ They were created in the 1950s, taking advantage of buildings and monuments, many of them in poor condition. The first was the Óbidos Castle (inaugurated in 1951).

¹⁰ All made in the second half of the 1950s.

in interventions in heritage. In 1960 the course of the DGEMN changed, and with it also relaxed some of the rigour in the assumptions of heritage policy. However, works continued to be carried out, such as those of the church of Santa Engrácia (1956-1966), and the restoration of the D. Maria II theatre (1964-1978), where the apparent unity with the pre-existing contrasts with the incoherence of the technical and formal solutions adopted.

The EN insisted on a practice that considered monuments, like the great men of history, as isolated entities in order to stand out better from the social, economic and cultural framework, fundamental to the understanding and interpretation of each situation. However, international bodies proposed defining a historic monument as "an isolated architectural creation, as well as a rural or urban site that represents a particular civilization, a significant evolution or a historical event".

This was the cultural heritage environment that existed in Portugal in the early 1970s, when the three projects we are considering were started.

The cultural environment

At that time, it was still the principles of the Venice Charter that dominated the understanding of heritage with a framework now broader in space and time. A space that, beyond the buildings, expands to

landscapes and sites, and a time that is no longer static and takes into account all the transformations that always occur in buildings. Spaces and times that were now understood as fundamental elements for the reading of the history of each architecture.

During those years, the DGEMN carried out works in the Lóios guest house, although the project started in 1957, as well as the adaptation of the Episcopal Palace of Castelo Branco, (which started in 1964) or in the Palmela guest house, (from 1969 until 1979). In each case, the interventions carried out continued to hide the criticized "works of adaptation to modern taste or to the intended cultural requirements".

The sixties in Portugal were also a period marked by successive political protests, many of them directly related to the colonial policy that the government refused to discuss or change, and this socially and economically influenced the whole period.

These were also years in which it was possible to organize some of the structures of reflection and initiatives that would allow many of the changes that materialized in the seventies.

In 1961, contrary to standard practice, it was stated that "the rehabilitation of buildings must respect the environment of the areas in which they are located"¹¹, and in 1962 and 1963 study centres were established at the LNEC (National Civil Engineering Laboratory) and the DGSU (General Directorate of Urbanization Services)¹². In 1965, the JNE¹³

11 Manuel Laginha at a congress on urbanism, in addressing urban renewal, VA, 1961, p.446.

12 I am referring to the Center for Urban Planning and Housing Studies engineer Duarte Pacheco (CEHUHDP).

13 Directorate-General for Education (JNE) was created in 1936 with the objective of studying "all problems concerning the formation of character, teaching and culture".

was modified to include a section specifically dedicated to the "Protection and Conservation of Monuments and Works of Art". In 1968, promoted by the FCG and FIHUAT¹⁴, CEHUHDP and DGEMN were represented, in addition to several foreign experts, in the 'I Colloquium on the Safeguarding of Landscape and Historic Sites', despite limited participation and diffusion among the professional sector. In the same year a competition for a new professor for ESBAL (Lisbon School of Fine Arts) was announced, which did not produce any pedagogical renovation, and in 1969 another cycle of conferences was held, this time in Funchal.

These initiatives were very diverse but created an environment conducive to the emergence of proposals such as the recovery of the Barredo area (in Porto), a plan that would highlight the important relationships established at the time between the School of Architecture of Porto and the city¹⁵, and the invitation of UNESCO to Viana de Lima to carry out several interventions in Brazil, in the area of Minas Gerais, both marking a renewed and innovative focus to the problems of heritage and rehabilitation of historic centres.

This focus was also the result of another activity that assumed growing economic and social relevance at the time: tourism, to which it is important to add university education, precisely the programs of the buildings analyzed here.

The University was trying to recover from a serious academic crisis, and from the general malaise of a whole generation, and one of the responses of the regime

was the proposal to create 6 new teaching centres. As for tourism, from 1964 it experienced a strong growth both in the number of tourists and in the importance of the revenue generated from 1971 tourism would even become responsible for an important part of national exports.

The coincidence in the timing of the beginning of the three projects also fits in with the cultural atmosphere of a certain political opening that was taking place at the time, as a consequence of the replacement, in September 1968, of Salazar by Marcelo Caetano. A situation that, if in previous years already sounded like a death foretold of the regime, in 1968 and '69 was accentuated by the aggravation of successive academic crises and social protest, which the government countered with faint attempts at cosmetic changes to the regime. These changes included the holding of elections and the possibility of holding a Congress of the Democratic Opposition. The architects, who were unable to organize a congress or other meeting of a broader nature where they could discuss the many problems of the profession, were only allowed to hold a meeting, with other political priorities, where heritage was not the main topic of discussion.

1972, the year in which these three projects began, was also the year in which Portugal left UNESCO, after several years of successive international pressures due to the African policy maintained by the government.

Addressing heritage no longer focused

only on monuments, but now also extended to sites. An expansion of concepts somehow accompanied that of architectural practice itself, which increasingly expanded from the building to the landscape, assuming that one of the forms of organization of space is "the vertical, which occurs between men of different eras" (Távora, 1962). All this at a time when memory and history were increasingly present in the work of many architects.

3 interventions in the built heritage

The importance of these three works in the panorama of what was being done in Portugal at that time, with legislation that was still very restrictive, is due to the ability of these projects to take advantage of the limited openness that existed at the time, and to express an approach to each of them that was clearly updated with the concerns and ideas expressed in the various international meetings.

The greatest innovation expressed in them is the incorporation of these concepts, that is, how they extend and relate each of these projects in an extended time and space. All three, each in their own way, pose questions that allow for a new understanding of the relationship between heritage and territory, between landscapes and sites.

And if it is true that every work of architecture can never be dissociated from the place where it is made, almost all previous interventions in heritage were

14 International Federation for Housing and Planning (FIHUAT)

15 Where, despite the many differences, we can find some relationships with the plan that was then being elaborated for Bologna.

generally limited to an approach that favoured the pre-existing building/object, as if freezing it, as the expression of a "certain decadence in this obsession with preserving buildings" reflects.

On the contrary, they all expand in the continuity of time, but also in an extended space which becomes an environment that is no longer restricted to physical limits, but extends through social, economic and cultural reflections.

At the time these three interventions were initiated, all these buildings were quite deteriorated. The two future pousadas occupied spaces previously used as housing, and in Covilhã it was an old factory area, degraded after the closure and abandonment of the facilities that had become the main wealth of the region. In Cerveira and Guimarães the idea was to build a guest house integrated into a historic building, but while in one of the cases it was located in a clearly urban district, the other, although linked to the pre-existing convent, where an important part of the program would be installed, presupposed the need for its extension.

Leaving aside the total reinvention carried out in the Ducal Palace of Guimarães in the 1940s, these are the first times that restoration and renovation of a national monument would be authorized for its enlargement. A situation to which the DGEMN had always opposed, considering them "attacks against art, simultaneously damaging historical traditions and even the dignity of intelligence" (Silva, 1935, p.6).

For Gomes da Silva, the fact that it was a national monument prevented it from being changed and, therefore, from being expanded¹⁶.

In the case of Covilhã, it was an old industrial area, where the buildings of the old wool factories, now empty, were located. The intention was to install there a new higher education centre for the city, which was inseparably linked to the use and occupation of this industrial heritage, to which some attention was beginning to be paid at that time, but which still had no legal protection.

Both in Guimarães and even more so in Covilhã, the very rugged topography was an important factor in the extension of the buildings, while in Cerveira the old castle occupied a small hill that the city had surrounded. The reduced dimensions of the castle and the locality, as well as its morphology were determining elements for the solution found, while in the university study the attention was focused on maintaining the relationships that had developed over the years between the city and all the facilities.

The authors of these three projects were Fernando Távora, Bartolomeu Costa Cabral, who from the beginning was responsible for coordinating the works in Covilhã (a project of Maurício Vasconcelos' studio¹⁷, where he was working at the time), and Alcino Soutinho, one of the members of the team that initiated studies for Vila Nova de Cerveira. In this latter case, and given the characteristics of the site, the

¹⁶ In some (few) previous works where this was done, they were vaguely justified on archaeological or documentary grounds, as can be seen by consulting the Bulletins, or were hidden in basements.

¹⁷ The GPA, Office of Planning and Architecture, which operated until 1994.

invitation was made directly to Octávio Lixa Filgueiras, who, upon accepting the assignment, immediately decided that he would work with Soutinho and Rolando Torgo. It was this team that presented the preliminary project, but later commitments taken on at the JNE led Filgueiras to leave the work of the studio, with Soutinho¹⁸ assuming responsibility for its coordination, and continuing to collaborate with Rolando Torgo.

To question whether "we are facing a technical problem, and it is not about architecture, or if it is a design problem" (Grassi, 1979, p.81), was a question that certainly did not arise from the long, diverse, and wide-ranging experience of all of the architects. Knowing that "the architect, in order to realize himself, has to know how to do things and at the same time know things, and men, and the world, and life" (Filgueiras, 1962, p.16), these could be design problems, where "the fundamental choices at the constructive or technological level are not prioritized, these levels will make the idea viable and the idea, has form, must have formal and constructive coherence. All associated knowledge comes into play here to represent and present it: technologies, history or archeology, anthropology and economics, etc., will be available material for the construction that the idea determines". (Costa, 2004, p. 2).

It is an approach to the project where the character of synthesis of the multiplicity of contributions made by the various

human sciences is always present, and the implications in the way in which the relationships between the new and the old must be understood that each one of these projects contemplates.

Technical questions arise, no doubt, but above all conceptual ones, in the field of the discipline of architecture: in the relationship of every work with the territory where it is located, and in the expression of the relationship with heritage, in the need to respect its memory, but also to live its contemporaneity, without mimetic concerns.

In this spirit, it was possible to maintain the character of the old industrial buildings built by Pombal in Covilhã, and thus safeguard the close relationship they established with the city. In this way, the university is maintained as a continuity of the old factories, since they represented the continuity built with the stones of the city walls that fell in the earthquake of 1755, and of the walls that prolong them and fix each of them in the mountains.

Located about 3 km from the city of Guimarães, it is also history that justifies the representativeness and symbolism of the facade of Santa Marinha da Costa, although it was successively modified up until the eighteenth century, when its importance reached its peak, and it was interrupted in the nineteenth century with the Liberal Revolution of 1834. It is also history that explains the development of the convent, which for more than 400 years was occupied by the Canons of St.

Augustine, but also the successive occupations it has had up to the present day.

The Cerveira complex is also urban. Not the urban model that is related to the city, as is usually the case, but an urban model that is the very memory of the old fortified nucleus of the town, delimited by the perimeter of the walls. The new buildings are thus a reflection of the memory of the old walled city and of the urban structure itself, creating individualized living spaces, some built inside ancient ruins, others redefining the design of public space - a mixture of old and new, where the old and the contemporary complement each other forming an inseparable and almost timeless whole. The pousada thus becomes the old town within the walls.

Despite their internal coherence, all these built structures can only be understood with the connections that each of these buildings establishes with each of the sites. The different ways in which the different routes and paths connect and extend through the city (in Covilhã), or organize the hinge between the old and the new (in Guimarães), or even when buried, they allow the functioning between the different bodies of the pousada (of Cerveira), facilitate the understanding of the multiple and complex readings of each of these projects, and the continuity in time¹⁹ that each of them represents.

Options that express the need to respond to the functionalities of each

18 Also in 1972, Soutinho started two other works related to heritage: the studies for the adaptation of the Fort of S. João dan Foz, the pousada, which after presenting the preliminary study would not be continued; the Amadeu de Sousa Cardoso Museum in Amarante, a project that would last until 1978, where the concern for interpreting history is very clear, taking it as the basis for organizing the new structures.

19 In the sense described by Aldo van Eyck.

building Solutions that find a way to share the public space of the community in the old fortification with the enjoyment of the longed-for privacy of that same space by the users of the four centers in which a guest house is organized, now divided by the old buildings, and "under the aesthetic point of view [...] the concern to obtain a counterpoint between the fundamental elements of the existing and new constructions" (Soutinho, p.23). Or the meticulous search for the precise point where the old and the new touch, articulate and thus resolve to allow the functioning of the whole. Or even how a new body integrates plastically and volumetrically with the old. Or the need to make compatible the specificities of circulation, lighting or autonomy of the functioning of an auditorium, a library, a museum, with different types of classrooms, in a program subjected to successive changes in a project that has been carried out over the course of more than thirty years "with great simplicity, without preconceived ideas [...] and that could not be based on aesthetic aspects" (Cabral, p.57).

One must appreciate different ways of working heritage where, in addition to the volumetric, functional or even formal options of each of these projects, we should always to understand the mas the result "of a permanent and collective creation, a design always evoked and continued from the past" (Ferrão, p. 40). Or, as Calvino liked to refer to drawing, understood as a synthesis of memory and culture.

Ideas very "open" and innovative approaches, either in the sense of proposing new ways of reorganizing a structure already irremediably lost (but where the aim was to maintain coherence with what was still possible to find from the remains of other structures that had already disappeared), or even searching in those same memories for references for new constructions in the development of each project. A search to remember them without any mimetism, nostalgia or what today perhaps we should call 'hybridity', in the sense that Homi Bhabha gives to this term.

These architects began in an already final phase of the EN, a period marked by the contradictions of a hesitant opening up of the regime, which also pretended to be cultural, but which went hand in hand with a closing of ranks of the most conservative groups that supported it.. Undoubtedly, they were remarkable works²⁰ for what became another way of looking at and working with heritage.

Exemplary demonstrations of the need to see the recovery of heritage as "an act of creation and not of bureaucratic routine or personal fancy", in other words, as an architectural project.²¹ An approach that is consistent with the careers of all of them.

Lixa Filgueiras was one of the first architects in Portugal interested in studying the relationship between architecture and social sciences. An interest well reflected in the theme presented for CODA²², for

20 The Vila Nova de Cerveira guesthouse was awarded the Europa Nostra prize in 1982 and the Guimarães guesthouse received the National Architecture Prize in 1997.

21 Távora, Fernando: Património, Communication at the First Congress of the Northern Region, Porto, 1987.

22 CODA was the Competition for the Diploma of Architect. The theme presented by Filgueiras was:

the coordination of zone 2 do Inquérito (1955-61), or by the annex to the CIAM proposals that he presented in Dubrovnik (1956) where he was also co-author of the CIAM Porto team proposal, or by the urban study program he developed for the Barredo area as the chair of 'analytical architecture' (1962-70). For a long time, he was passionate about the study of traditional boats and the understanding of what their formalisation represented in relation to the conditions of each site, or the way in which populations use them. It was to these study themes that he dedicated himself at the end of his life.

Fernando Távora, following the Santa Marinha da Costa project, developed the Refóios de Lima monastery project (1987-93) to adapt it to an agricultural school, and collaborated in the recovery of the historic center of Guimarães (since 1983), and in other works in heritage buildings, mainly in Coimbra and Porto, culminating in the renovation of the tower of the Casa dos 24, next to the Cathedral (1995-2003).

Bartolomeu Costa Cabral, is, among all these architects, the one who had a professional activity, and more diversified, sharing a studio with Nuno Teotónio Pereira, with whom he always maintained sporadic collaborations, in a friendship that lasted until his death. He would remain linked to the work at the University of Covilhã for more than thirty years, between 1972 and 2004 in a succession of contributions, highlighting the body of the library (2001), and concluding with the wool museum and historical archive (2004).

Conclusions:

These are three innovative works that, in 1972, played a role in Portugal as pioneers in the diversity of approaches to heritage and the possibilities of reconciling the modern with memory and history, prolonging the past, bringing it into the present experience, aware that there is no specific method for approaching heritage. It is only necessary to understand the pre-existing in order to create new living conditions on it, and to understand that heritage also includes the surrounding territory, and time, through the way in which history and the past are integrated into the project. The works spear-headed a new way of approaching intervention in heritage, aware that architecture, like the city, is evolving, and the role of the architect is, more and more, to reinterpret, understand and work with these different rhythms, something that all the transformations brought about by April 25th, 1974, would enhance and diversify, and which have already been explored here.

These works are exemplary and innovative in the way that heritage can now be seen as "gestures of absolute contemporaneity [...] a consequence of our reading of the past, of our conscious experience of the present and of our personal projects for the future". (Costa, 2003, p.10)

A heritage that, because it is architectural, is necessarily physical, must also be made evident in the complexity of its multiple conceptual dimensions.

¹Urbanism a rural theme".

Bibliografía

- Brandão, M. (2001) *Pousadas de Portugal: Três estudos de caso* [Mestrado] Faculdade de Letras da Universidade do Porto
- Ochoa, R. (2016). Bartolomeu Costa Cabral, por uma arquitetura de verdade. *Branca* (1), 54-59.
- Costa, A. (2003). O património entre a aposta arriscada e a confiança nascida da intimidade. *Jornal Arquitectos* (213), 7-14
- Costa, A. (2004). Notas soltas sobre arquitectura, história, nostalgia e construção. *Arquitectura Ibérica* (18)
- Ferrão, B. (1993) Tradição e Modernidade na obra de Fernando Távora. 1947/1987. En L. Trigueiros (Co.). Fernando Távora. Blau
- Filgueiras, O (1985). *Da função social do arquitecto*. (2ª ed). ESBAP.
- Flores, J. (2017). *O estudo de renovação urbana do Barredo, Porto 1969* en A. Costa, A. Velosa, A. Tavares (Ed), *Congresso da reabilitação do património*. Universidade de Aveiro
- Grassi, G. (1979). *La arquitectura como oficio y otros escritos*. Gustavo Gili
- Maia, F. (1996). Mestre Fil. *Arquitectos* (159), 10-17
- Moniz, G.C., Correia, L.M., Gonçalves, A. (2017). *O estudo da renovação urbana do Barredo. A formação social do arquitecto para um território mais democrático* en A. Costa, A. Velosa, A. Tavares (Ed), *Congresso da reabilitação do património*. Universidade de Aveiro
- Pereira, N. T.; Matos, M.; Cabral, B. (2005). *A Universidade e a cidade 1974-200*. Covilhã: Universidade da Beira Interior
- Portas, N.; Mendes, M. (1991). *Portugal architettura, gli ultimi vent'anni*. Electa
- Ribeiro, F.; Valverde, I.; Costa, M.; Aguiar, J. (2016). *Prospecção e defesa da paisagem urbana do Algarve (1965 - 1970): a arquitectura tradicional e a preservação do património urbano na proposta da DGSU en VV.AA., Colóquio Internacional Arquitect-*
- tura Popular. Município de Arcos de Valdevez
- Silva, H. (1935). Monumentos Nacionais, orientação técnica a seguir no seu restauro. *Boletim da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, (1), 9-20.
- Soutinho, A. (1995). *Guia das Pousadas e Hotéis de Sonho*.
- Távora, F. (1962). *Da organização do espaço*. FAUP Publicações
- Trigueiros, L. (1993) *Fernando Távora*. BLAU.
- VV.AA. (1961). *Colóquio sobre urbanismo*. Centro de Estudos de Urbanismo
- VV.AA. (1988). Prémios Nacionais de Arquitectura AAP 1987. *Arquitectos* (63-64-65).
- VV.AA. (1993). *Dar futuro ao passado*. IPPAR
- VV.AA. (2010). *100 anos de património: memória e identidade: Portugal 1910 - 2010*. Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico



COLABORACIÓN

**El magisterio de la
Modernidad en Iberia**

***The Teachings of
Modernity in Iberia***

Mar Loren-Méndez
Universidad de Sevilla. ETS Arquitectura

p. 62-89

"Cada maestro despliega, a través de una obra momeo, los procesos en torno a su patrimonialización. El descubrimiento, y experiencia de fuentes primarias como un archivo familiar, el propio edificio y la interacción con la red de agentes que ésta cose, integran lo experiencial y emocional como componente ineludible de su conocimiento, en el que podemos encontrar la conexión y participación social".

Resumen

Al final del primer cuarto del siglo XXI, la arquitectura del movimiento moderno se ha consolidado como una línea de investigación extendida en el territorio ibérico, filtrando y contaminando las Escuelas de Arquitectura, los Colegios de Arquitectos, y las instituciones públicas autonómicas y municipales. Junto con las conquistas, se detectan los retos que enfrenta nuestra tan apreciada arquitectura del movimiento moderno.

Sí. En España también fuimos modernos/as.

El presente artículo reflexiona sobre la autoría como pieza crítica en la profundización y complejización del conocimiento y valoración patrimonial, pero también en la sensibilización y participación social hacia nuestras arquitecturas de la modernidad ibérica. La temática 'magistral' nos sirve así de manera transversal para reflexionar sobre geografías y lugares, aproximaciones y métodos, comunicación y participación. Para ello, partimos de obras modernas ibéricas 'periféricas', y en concreto del sur ibérico andaluz, obras con las que recorreremos el marco temporal considerado del movimiento moderno.

En el estudio de cada maestro se despliegan, a través de una obra como, los procesos investigadores, pero también vitales que han rodeado su patrimonialización. El descubrimiento feliz, la experiencia de fuentes primarias como un archivo familiar, del propio edificio y la interacción con la red de agentes que ésta cose, exploran lo experiencial y emocional como componente ineludible de su conocimiento, en el que podemos encontrar la conexión y apropiación social. La fotografía completa esta reflexión propositiva, apostando por la capacidad comunicativa de este soporte, pero también deja abierto su potencial para provocar la participación. Participación efectiva a partir de la consolidación de una red de agentes a distintos niveles hasta llegar a la ciudadanía, que permite la constante actualización movimiento moderno, asumiendo así la concepción dinámica y cambiante del patrimonio.

Palabras clave: Patrimonio moderno construido, maestros del movimiento moderno, arquitectura española, patrimonio arquitectónico andaluz.

Abstract

At the end of the first quarter of the 21st century, the architecture of the modern movement has consolidated itself as a line of research extended throughout the Iberian territory, filtering and contaminating the Schools of Architecture, the official board of architects, and the public institutions. Along with the conquests, the challenges facing our much-appreciated architecture of the modern movement are detected.

Yes, in Spain we were modern too.

This article reflects on authorship as a critical piece in the deepening and complexity of knowledge and heritage valuation, but also in the awareness and social participation towards our architectures of Iberian modernity. The 'magistral' theme thus serves us in a transversal way to reflect on geographies and places, approaches and methods, communication and participation. To this end, we start with 'peripheral' Iberian modern works, and specifically from the Iberian south of Andalusia, works with which we traverse the considered time frame of the Modern Movement.

In the study of each master, through one of his works, the research processes, but also the vital processes that have surrounded their patrimonialization, are unfolded. The happy discovery, the experience of primary sources such as a family archive, of the building itself and the interaction with the network of agents that it stitches together, explore the experiential and emotional as an inescapable component of their knowledge, in which we can find the connection and social appropriation. Photography completes this propositional reflection, betting on the communicative capacity of this medium, but also leaving open its potential to provoke participation. Effective participation based on the consolidation of a network of agents at different levels up to the citizenry, which allows for the constant updating of modern movement, thus assuming the dynamic and changing conception of heritage.

Keywords: Built modern heritage, master of the modern movement, spanish architecture, architectural andalusian heritage.

Introducción. Magisterio moderno pendiente. Reflexiones en torno a los Retos docomomo.

«El hecho de que los edificios se miren cara a cara [...] hace que se establezca un cierto diálogo entre ellos; el residente se asoma a una ventana y ve la fachada del propio edificio donde vive, emanando una idea de condominio muy poco usual en España. Si se tiene la suerte, como tuvo el que escribe, de visitar el patio una brillante mañana del inicio del otoño, coincidiendo con la floración de muchas de las plantas que el portero del inmueble cuida con esmero, y observa la secuencia de luces y sombras de las columnatas laterales de acceso a los portales, mientras escucha el ensayo al piano de unos de sus propietarios, tendrá la sensación de estar en un muy buen lugar para vivir, en una casa que quiere ser una casa, como diría el gran Louis Kahn, que está encantada de ser una casa»¹.

Celebro con el presente artículo el nacimiento de la *Revista de Arquitecturas Modernas (RAM)*, publicación anual de la Fundación Docomomo Ibérico. En este primer número, se nos invita a hablar de los maestros: Louis Kahn aparece en la cita que encabeza, como fondo de lo experimentado un día de descubrimiento feliz. En primer plano, no obstante, otro arquitecto, Antonio Vallejo Álvarez, y una obra desconocida para la mayoría: Dos edificios de viviendas para la Inmobiliaria AR-IN, en Calle Duque de Sesto 39-41, Madrid (1935-1941).

Aunque esta obra, esté incluida, junto con otras cuatro del autor, en el Registro Docomomo Ibérico², hasta 2022 no ha visto reconocido su trayectoria en publicación monográfica, fruto de una tesis doctoral. Trayectoria fértil que recorre varias ciudades, aunque su producción en geografías como Almería aún estén en sombra. En primer plano también, una descripción vivida y sentida de una obra moderna: complementando un conocimiento documental, histórico y técnico, el componente experiencial de la obra,



Figura 1: Vista del patio abierto a fachada. Antonio Vallejo Álvarez. Edificios de Viviendas para la Inmobiliaria AR-IN, en Calle Duque de Sesto 39-41, Madrid (1935-1941).

nos aporta un conocimiento más integral. Así mismo, y en la responsabilidad que actualmente nos ocupa de abrir el mensaje y hacerlo más reconocible por la ciudadanía, a la vez que más íntegro y poliédrico para el agente experto en patrimonio y arquitectura, reconocemos claves para amplificar la accesibilidad al conocimiento, más allá de las descripciones canónicas.

Y arrancaba con una cita que en una tarde domingo seleccionaba Carlos M. Fernández Martínez³ del libro que me regalaba Antonio Vallejo Álvarez: *Arquitectura*

1 García Lozano, F. (2022). *Antonio Vallejo Álvarez. Arquitectura de la sensatez*. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha, pp. 76-77.

2 <https://docomomoiberico.com/edificios/?s=Antonio+Vallejo+Alvarez>.

El colegio internado Sagrada Familia en Valladolid, junto con Antonio Vallejo Acebedo y Fernando Ramírez de Dampierre, ya aparecía en el primer catálogo docomomo ibérico de 1996.

3 Licenciado en Geografía y Historia, Doctor en Arquitectura, Carlos M. Fernández Martínez es Profesor Titular jubilado del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla. Experto en arquitectura contemporánea almeriense.

de la sensatez.⁴ El profesor Fernández había participado en Almería en su presentación unos días atrás. La cita nos comparte la experiencia de ese patio que se abre generosamente a la calle; su configuración espacial, su luz, sus olores y vegetación, sus sonidos de cotidianidad. Junto con un conocimiento tipológico, racional, transmite un conocimiento experiencial, afectivo de ese lugar concreto, que nos hace desear visitarlo y tener esa misma suerte del aroma de sus plantas, de la música apropiada.

La presentación del libro trajo al profesor Fernández recuerdos de su niñez; recordaría a su madre, Mercedes Martínez, tocando el piano, y cómo sus notas se colaban en ese patio a fachada proyectado por Vallejo Álvarez en Almería, notas que aseveraba serían de las nocturnas de Chopin o de las Sonatas de Litz. Fernando García Lozano, el autor del libro, junto con el resto de asistentes al acto, aplaudían entusiasmados/as ante el hallazgo. Y es que la innovación tipológica de ese patio que se abre a fachada, incorporándose a la espacialidad de la calle, reaparece en 1956 en Almería, y con ella también, una modernidad doméstica que incita a ese habitar celebrativo y sensorial de la buena arquitectura.

«El edificio de la Avda. de la Estación de Almería sigue indagando en la tipología de casa plurifamiliar con patio central y retranqueo de la fachada lateral para orear todas las habitaciones de cada casa. En mi casa había portero que vivía en el bajo, cuidaba las plantas, entre ellas un gran galán de noche y una alberca a la que llegaba el agua desde tres bandejas en escalera de piedra roja. Mi madre solía tocar su piano Pleyel de cola. Chopin y Liszt. Se oía en todo el edificio»⁵.

Recuerdo perfectamente el día que visitamos y documentamos dicho edificio de viviendas en el trabajo de campo exhaustivo, para el catálogo de protección patrimonial del Plan General de Ordenación Urbana de Almería, que dirigimos juntos entre el 2004 y el 2006⁶. El profesor Fernández siempre destacaba que habíamos recogido en un catálogo de protección por vez primera



Figura 2: Vista del patio abierto a fachada, y Mercedes Martínez asomada a la terraza. Antonio Vallejo Álvarez. Edificio de Viviendas en el Paseo de la Estación 33-35, Almería.

las arquitecturas modernas de esta ciudad capital en el extremo este de Andalucía, desgraciadamente aún periferia en cuestiones de conocimiento, protección y divulgación de nuestro patrimonio arquitectónico moderno. Mi sorpresa, aprendizaje y admiración de esas arquitecturas tan rabiosamente modernas de la posguerra española, amenizados con los recuerdos de niñez, y su conocimiento experto ya vertido en la *Guía de Arquitectura de Almería*, se reavivan ahora, en este reencuentro afortunado al que hemos invitado también a Vallejo Álvarez.

La elección de fotos en blanco y negro limitan la apreciación del valor que el uso del color tenía en la obra

4 García Lozano, F. (2022). *Antonio Vallejo Álvarez. Arquitectura de la sensatez*. Op. cit.

5 Fernández Martínez, C. M. *Conversaciones al hilo de la arquitectura moderna en Almería*. diciembre de 2023.

6 Fernández Martínez, C. M., Loren-Méndez, M. (2004-2006). *Elaboración y redacción del catálogo de protección arquitectónica del PGOU de Almería*, URCL Consultores y Ayuntamiento de Almería.



Figura 3: Carlos Fernández Martínez (centro), con su madre Mercedes Martínez, y su hermano Rafael, sentados en el balcón. Edificio de Viviendas en el Paseo de la Estación 33-35, Almería. Fotografía: Fondo fotográfico familiar Carlos Fernández Martínez, circa 1955.

de Vallejo Álvarez. Sin embargo, a pesar de la colaboración fructuosa y generosa de Fernando García Lozano, Carlos Fernández Martínez y María del Mar Sánchez, no hemos encontrado ninguna foto que fuera capaz de transmitirlos adecuadamente. Tenemos sí, el testimonio del profesor Fernández Martínez:

«El color es fundamental en Vallejo como resaltamos Modesto Sánchez y yo. Las fotos en color de la casa de la Estación no responden al esplendor colorista de lo que aquello fue. Rojo sangre, negro mate para el fondo de las escaleras, negro brillante para los pasamanos de madera de las escaleras y tiradores verticales de las puertas de entrada. Madera de la Guinea, entonces española. Uno de los doce vecinos era maderero en Guinea»⁷.

En este año 2023 cumple la Fundación Docomomo Ibérico treinta años, fundada sólo tres años después de la creación en 1990 de Docomomo Internacional, organización que ha contribuido a que la arquitectura del movimiento moderno se posicione entre las líneas de trabajo académicas y las agendas institucionales, con

lo que ello significa de conocimiento, puesta en valor y en los casos más felices, de protección y conservación efectiva con intervenciones afortunadas.

Al final del primer cuarto del siglo XXI, la arquitectura del movimiento moderno se ha consolidado como una línea de investigación extendida en el territorio español. Al culminar en 2019 la última revisión del Registro Docomomo Ibérico, desvela lo alcanzado con esa perspectiva ya histórica de tres décadas: tomando como temática transversal la autoría -los maestros, mucho se ha avanzado en la incorporación paulatina de autores. En la última actualización, se destaca cómo determinados autores -maestros- han sido reconocidos: Miguel Fisac, que aparecía con una única obra en el primer registro, en contraste con la predominancia de José Antonio Coderch o José Luis Sert- se convierte en el arquitecto con más obra catalogada, con un total de 45. Otros que ni siquiera estaban recogidos al principio, aparecen como esenciales, como es el caso de Ignacio Álvarez Castelao, que en 2019 tiene más del 26% de las obras asturianas (4 obras de 15 seleccionadas para este territorio). La acción patrimonial autonómica ha ido musculándose con toda una red creciente de agentes, soporte de conocimiento en torno a nuestra modernidad. Un conjunto creciente de estudios han sacado a la luz con mucho esfuerzo nuestro patrimonio moderno, filtrando y contaminando las Escuelas de Arquitectura, los Colegios de Arquitectos, y las instituciones públicas autonómicas y municipales.

Junto con las conquistas, se detectan al mirar al horizonte, los retos que enfrenta nuestra tan apreciada arquitectura del movimiento moderno: «La relación entre la arquitectura moderna y la sociedad todavía presenta graves carencias. [...] Sin apreciación social es inútil cualquier política de protección patrimonial»⁸.

Carmen Jordá Such, una de nuestras máximas referentes en arquitectura moderna española, identifica el gran reto que tenemos por delante: la apreciación social como única vía posible para la salvaguarda efectiva.

7 Fernández Martínez, C. M. *Conversaciones al hilo de la arquitectura moderna en Almería*. diciembre de 2023.

8 Jordá Such, C. (2019). La protección de la arquitectura moderna en España. Catálogo de urgencias. En García Braña, C., Gómez Agusti, C., Landrove, S., Pérez Escolano, V. (Eds.). *Arquitectura del movimiento moderno en España. Revisión del Registro DOCOMOMO Ibérico 1925_1965*. Fundación Arquia y Fundación DOCOMOMO Ibérico, pp. 215-233, p. 215.

Al hilo de la temática del magisterio moderno que nos propone *RAM* en éste, su primer número, reflexionamos aquí sobre la autoría como pieza crítica en la profundización, pero también en la sensibilización hacia el valor de nuestras arquitecturas del movimiento moderno, comunicando la modernidad ibérica a la ciudadanía. La temática 'magistral' nos sirve de manera transversal para reflexionar sobre geografías y lugares, aproximaciones y métodos, comunicación y apropiación, y con ello, trascender el conocimiento del autor y de su edificio, dotándole de un marco histórico, cultural y emocional más amplio, fundamental para su valoración patrimonial, pero también para la apreciación social.

En este número dedicado a los/las maestros/as, este artículo ofrece una reflexión en torno a la contribución moderna desde la autoría. Para ello, partimos de obras modernas ibéricas más 'periféricas', y en concreto en del sur ibérico andaluz, que recorren el marco temporal considerado del movimiento moderno, poniendo el foco en el magisterio moderno ejercido desde ellas, y su incorporación diferenciada como argumento en la valoración y visibilidad de cada una de estas obras, que con mucho esfuerzo se cuentan ya entre las arquitecturas modernas.

Cada maestro despliega, a través de una obra del movimiento moderno, los procesos en torno a su patrimonialización. El descubrimiento, y experiencia de fuentes primarias como un archivo familiar, el propio edificio y la interacción con la red de agentes que ésta cose, integran lo experiencial y emocional como componente ineludible de su conocimiento, en el que podemos encontrar la conexión y participación social. Por último, y al hilo de la dimensión gráfica y visual de los soportes propios de la arquitectura, tomamos el reto planteado por *RAM* de la relevancia de las imágenes

como reflejo de su tiempo, su capacidad comunicativa, pero también deja abierta su potencial como soporte para provocar la apropiación y también activar la participación.

Magisterio_01_

La necesidad de reconocer al maestro para valorar la especificidad moderna de su obra. Francisco Alonso Martos (1886-1961)

El Colegio de Huérfanos de Ferroviarios de Torremolinos (CHF) (1933-1935) sorprende por su modernidad temprana en las geografías 'lejanas' de la Costa del Sol -cuando aún este neologismo estaba por acuñar, y justifica plenamente su declaración como Bien de Interés Cultural ya el 6 noviembre de 1990 en su máxima categoría de monumento⁹. Incluido en el registro Momo Andalucía en 1999 y parte del Registro Docomomo Ibérico, en el siglo XXI no existía ninguna investigación monográfica de su autor, o de esta arquitectura híbrida docente asistencial, que trascendiera su valoración moderna fundamentada en cuestiones formales -paredes lisas y blancas con mínimas concesiones a los elementos tradicionales, planta aerodinámica. Cerrado en 1973, entre 1998 y 2001 tuvo lugar su rehabilitación en el marco de un concurso internacional convocado en 1996. En 2007 y gracias al compromiso patrimonial del Ayuntamiento de Torremolinos, pude consultar el proyecto, cuya información del estado original se limita al levantamiento del inmueble en el estado previo, comprobándose que no se aportaba ninguna documentación original, o información sobre el autor y su contribución específica, en el marco del proyecto de intervención¹⁰.

Esta ausencia desemboca en una investigación monográfica del CHF de Torremolinos, siendo el estudio de la autoría de Francisco Alonso Martos -de su maestría-

9 BOE Num. 266, martes 6 de noviembre de 1990. *Real Decreto 1341/1990 de 2 de noviembre de 1990, por el que se declara bien de interés cultural, con categoría de monumento el edificio del antiguo colegio de huérfanos de ferroviarios, situado en la calle de la Cruz s/n en Torremolinos, Málaga*. P. 32718. Incoado el 30 de noviembre de 1988 por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Resolución 27 de septiembre de 1990 estimación de su declaración.

10 Esta primera aproximación a la obra y a su autor se produce en el contexto de la elaboración de la documentación de la obra para la solicitud de su inclusión en Docomomo Internacional. Mar Loren-Méndez (2007). *Antiguo Colegio de Huérfanos de Ferroviarios, Torremolinos, Málaga*. En esta ocasión la colaboración cercana con Carlos Lanzat me permitió revisar la documentación histórica manejada para el concurso internacional. Se reelizan las primeras fotografías del CHF de 2006 ya rehabilitado y en uso como Centro Cultural Pablo Ruiz Picasso, que ahora ilustran su entrada en el registro docomomo ibérico, así como su ficha en la publicación de la Revisión del Registro docomomo ibérico 2019.



Figura 4: Derecha. Daniel Pinzón-Ayala documentando el entorno desde la terraza. Izquierda. Ana B. Quesada-Arce y Mar Loren-Méndez durante la visita en la escalera.

pieza fundamental en la caracterización patrimonial de la obra. La contribución específica desde el quehacer del autor, permite identificar la dimensión moderna concreta de esta arquitectura de entreguerras en el alejado sur ibérico, más allá del blanco de sus muros, o de las geometrías aerodinámicas de su planta¹¹.

Y es que esta obra no es una obra feliz y aislada: en el Registro Docomomo encontRAMos, junto con el CHF Torremolinos, dos obras coetáneas: el cine Salamanca de Madrid (1933-1935), y la Estación de Servicio en Vitoria- Gasteiz, Álava. Modernidad en varias direcciones progRAMáticas en distintas geografías: junto con el equipamiento docente inmerso en el espíritu social que nos ocupa, el ocio y la magia del cine; la movilidad y sus infraestructuras¹².

La búsqueda y el estudio de fuentes primarias ocupa un lugar de excepción: el proyecto original y su círculo familiar o profesional complementando al edificio, fue fundamental para valorar la obra en el escenario de la contribución innovadora de Alonso Martos. Con el antecedente del estudio in situ y la primera producción fotográfica de 2006, la investigación monográfica posterior se realizó en diálogo y colaboración estrecha

con el Ayuntamiento, y todos sus agentes implicados en la protección, concurso de rehabilitación y gestión del edificio.¹³

Por otro lado, y en la necesidad de humanizar las obras, de ponerle siempre rostro, Daniel Pinzón-Ayala parte de la hipótesis muchas veces corroborada, de un hijo arquitecto, encontrando y contactando con José Manuel Alonso Mas. Comprometido y entusiasmado con esta investigación, Alonso Mas nos confirma la existencia del proyecto -memorias y planos- además de textos inéditos del autor, material que nunca había sido antes consultado. El panoRAMa de su obra se amplía en esta búsqueda fructuosa: el CHF de Torremolinos aparece dentro de la serie completa de CHF que Alonso Martos proyecta y construye en España, hallazgo clave para desvelar el valor concreto de la pieza costasoleña. Este hallazgo y el estudio minucioso de toda la serie permite desvelar la condición de referente del CHF de Torremolinos, en el marco de la indagación e innovación tipológica realizada por Alonso Martos¹⁴.

En febrero 2017 nos dirigimos a La Granja, para consultar el proyecto original, y saber más de su autor a través de la documentación, pero también a partir de las

11 Loren-Méndez, M., Pinzón-Ayala, D., Quesada-Arce, A. B. (2017). El Colegio de Huérfanos de Ferroviarios de Torremolinos. Un ejemplo de innovación docente desde el proyecto arquitectónico. *Proyecto, Progreso y Arquitectura*, Num. 17, pp. 56-69.

12 Recuperado el 10 de septiembre de 2023. <https://docomomoiberico.com/edificios/?s=francisco+Alonso+martos>. El desconocimiento del autor queda patente no obstante en la ausencia de una referencia más o menos indirecta a la contribución desde la autoría, a diferencia de maestros más reconocibles, en los que la descripción de la obra incluye una referencia, aunque escueta, al valor aportado por el autor. Es el caso por ejemplo de la descripción del Gimnasio Maravillas en Madrid (1960-1962), donde se explicita la contribución de Alejandro de la Sota en su forma específica de convocar la abstracción de su fachada. También encontRAMos la referencia en sus obras catalogadas a la fuerza experimental y pionera de Miguel Fisac, autor al que volveremos en el Magisterio_02

13 Colaboramos estrechamente con Victoria Acha, arquitecta jefa de gerencia de urbanismo, Miguel Vila Arqueólogo; Pepe Salama, gestor del edificio. Todos ellos comprometidos y sensibilizados con su valor patrimonial. En 2016 visitamos tanto el archivo de gerencia, como el edificio, acompañados por Vila y Salama, que nos proporcionaron la información y el contexto desde el ámbito municipal.

14 Loren-Méndez, M., Pinzón-Ayala, D., Quesada-Arce, A. B. (2017). El Colegio de Huérfanos de Ferroviarios de Torremolinos. Un ejemplo de innovación docente desde el proyecto arquitectónico. Op. cit., p. 66.

conversaciones con su hijo, y con ello trascender la valoración formal de la obra e identificar los parámetros de autoría que hicieron posible la obra moderna en Torremolinos. En la Granja Alonso Martos proyectaría y construiría una casa familiar, un experimento bizarro entre cabaña y casa burguesa, donde pasamos el fin de semana invitado por Alonso Mas, y en cuyo salón establecimos un diálogo con Alonso Martos a través de sus proyectos y sus escritos. Leerlo, reconocerlo en sus obras construidas y proyectos encontrados, nos confirma una contribución a la modernidad de base técnica y material, desde su conocimiento y uso innovador y extensivo del hormigón armado, siendo un referente para sus contemporáneos a nivel nacional e internacional:

«Su discurso moderno entronca con una actitud técnica y práctica del espacio arquitectónico; con un compromiso con los nuevos materiales, con la economía de medios y con la durabilidad que debe regir la arquitectura educativa. Con independencia de los cambios operados en la aproximación formal externa, la búsqueda funcional progRAMática, así como el uso honesto del hormigón armado, serían una constante en todos sus colegios. La Modernidad estaría siempre patente en sus interiores diáfanos enmarcados por estructuras desnudas de hormigón armado, en contraste con las concesiones estilísticas realizadas en cada momento»¹⁵. (Figura 5)

La relevancia e innovación aportada por Alonso Martos al panoRAMa ibérico finalmente fue fortalecida por el reconocimiento de sus contemporáneos, tanto a nivel internacional que lo tenían de referencia en el campo del hormigón armado, como en el contexto nacional, que le reconocieron como maestro, viendo en él la capacidad integral y poliédrica de hacer arquitectura:

«No le bastan hoy al profesional el dominio del dibujo, ni la posesión de una cultura especializada, ni el sentido depurado del Arte, ni el entusiasmo por su carrera: es preciso ser maestro, además, en los cálculos de las



Figura 5: Antiguo Colegio de Huérfanos de Ferroviarios, Torremolinos, actual Centro Cultural Pablo Ruiz Picasso. Vistas interiores.

estructuras que la moderna construcción requiere. Y cuando un Arquitecto logra dominar al mismo tiempo todas estas especializaciones, puede decirse de él, como nosotros decimos de Alonso Martos, que es completo»¹⁶.

Magisterio_02_ Las obras periféricas del maestro reconocido. Miguel Fisac en el sur ibero

La seductora y bella fotografía en blanco y negro del patio de juego de un instituto en el barrio malagueño de Martiricos, fue la imagen del VIII Congreso Docomomo Ibérico en 2013, entrando así esta obra de nuestro maestro Fisac, hace una década, en el imaginario de un colectivo más amplio, aquel vinculado al movimiento moderno.

15 Ibid. pp. 67-68.

16 Editorial Cortijos y Rascacielos (1950) Un arquitecto español. *Cortijos y Rascacielos*, Num. 56, p. 1. Citado en Loren-Méndez M., Pinzón-Ayala, D. (2018) Integridad estructural en la Modernidad arquitectónica de Francisco Alonso Martos. *Actas Congreso International Conference on construction reserarch. Architecture, Engineering, Concrete AEC 2018*, pp. 431-438. Se trata de la primera publicación monográfica dedicada a este maestro de la Modernidad.



Figura 6: Instituto de Enseñanza Media, Málaga. Vista desde el patio de juego, de los dientes de sierra de los talleres con el muro de la capilla al fondo.

Los talleres en primer plano; al fondo, el volumen predominante de su iglesia pareciera que dialoga con los dientes de sierra del espacio de trabajo, curvándose y elevándose al mismo tiempo. La inercia moderna es fuerte, y aparece esta bella arquitectura, una instantánea que explica muy bien el proyecto, una fotografía no obstante y como es habitual, de un colegio vacío.

Tan sólo diez años antes aproximadamente, Ana Rodríguez Rico, localizaba esta fotografía inédita en una búsqueda fructuosa en la Fundación Miguel Fisac, en Ciudad Real¹⁷. Nos alegrábamos tanto de

que el maestro fuera tan ordenado y sistemático: una colección de fotos que recogían la construcción y la obra acabada, esperaba a ser desempolvada y descubierta en un incipiente archivo aún por desentrañar. Junto con las fotografías históricas, las memorias y planos de proyecto, nos mostraban en primicia, un proyecto de la década de 1940, academicista con ecos italianizantes, en otra ubicación en la ciudad, en concreto en El Ejido¹⁸.

«El cambio supone, desde el punto de vista histórico, el testimonio de una maduración en la arquitectura de Miguel Fisac en un corto periodo de tiempo y en un mismo proyecto, hecho que incrementa su valor patrimonial no sólo en el marco de la arquitectura andaluza sino dentro de la trayectoria del arquitecto».¹⁹

En la memoria, la explicación de Fisac de cómo el proyecto se transmuta moderno, para asumir el traslado a otro solar, a otro barrio, y el paso del tiempo²⁰. La simetría monumental del primer proyecto en El Ejido, se torna fragmentación en la década de 1950, espacios abiertos para la convivencia, patios de diferente carácter, conectados por pórticos de pilares de sección variable, que toman protagonismo entre las piezas construidas, el Instituto de Enseñanza media, la Escuela de Comercio y la iglesia. El muro dinámico característico de los espacios eclesiaísticos de Fisac, ese plano que se

17 Arquitecta oriunda de Ciudad Real. Esta investigación documental se produce en el contexto del proyecto del Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea (RAAC) realizado entre 2004 y 2008. Ana Rodríguez Rico es miembro del equipo de Málaga.

Agradezco de nuevo el apoyo encontrado en aquellos momentos por la Fundación Miguel Fisac. Para más información del proyecto <https://www.marloren.com/investigacion/proyectos-y-contratos-de-investigacion/#1251>, recuperado el 25 de septiembre de 2023.

18 Toda la información sobre este proyecto y el definitivo en Loren-Méndez, M. (2012) *Tecnología, Materia y Lugar: procesos de modernización en la obra española de la posguerra*. Instituto de Enseñanza Media, Málaga. Arquitecto: Miguel Fisac. *Informes de la Construcción Vol. 64, 526*, pp. 167-177. El hallazgo del proyecto original nos permitió además vincular la obra construida de Miguel Fisac en el Ejido para la Escuela Politécnica con este primer proyecto.

Su consideración dentro del Patrimonio Arquitectónico comienza con el estudio en la década de 1980, a las que le sucederán una serie de publicaciones en las que se consolida la apreciación de esta obra de Miguel Fisac como parte de un Patrimonio de Arquitectura Contemporánea. Para más información: Loren-Méndez, M. (2007) *Documentación técnica de bienes inmuebles*. Instituto Ntra. Sra. de la Victoria, op. cit; Loren-Méndez, M. (2012) *Tecnología, Materia y Lugar: procesos de modernización en la obra española de la posguerra*. Instituto de Enseñanza Media, Málaga. Arquitecto: Miguel Fisac. *Informes de la Construcción*, op. cit.

19 Loren-Méndez, M. (2007) *Documentación técnica de bienes inmuebles*. Instituto Ntra. Sra. de la Victoria, Servicio de Protección del Patrimonio histórico, Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, p. 3.

Fue una de las 30 obras que se seleccionaron en cada provincia para protección <https://www.marloren.com/investigacion/creaciones-artisticas-y-profesionales/#1115>, recuperado el 25 de septiembre de 2023.

20 Fisac Serna, M. (1953) *Memoria de Instituto de Enseñanza Media en Málaga, Madrid*, p. 1. Legado Miguel Fisac, Fundación Miguel Fisac, Ciudad Real. Inédito.

curva para intensificar la experiencia dirigida del lugar sacro, encuentra, en las geografías del sur, uno de sus primeros ejemplos cuya lejanía periférica intensifica si cabe la libertad experimental²¹.

«...la supuesta condición efímera y sus aspiraciones de la construcción del paraíso intensificaron su valor experimental; las limitaciones de carácter académico y la responsabilidad de representación iconográfica de las arquitecturas del poder desaparecen en la interpretación tanto de este territorio litoral como su propuesta para la ciudad contemporánea»²².

Me he parado a pensar el efecto que estas estructuras de pórticos de hormigón variable, tendrían en los niños y maestros, primeros usuarios de excepción de estas arquitecturas en un barrio del sur mediterráneo. Una foto de las mismas, también vacía y prístina, serviría de portada de la revista *Forma* a finales de los sesenta²³. Nunca se publicó en esos momentos, sin embargo, imagen alguna de esa arquitectura habitada donde esos otros maestros y sus alumnos posan obedientes -quizás ante nuestro maestro. Instantánea que recoge el contraste de aquella arquitectura con su sociedad, con sus habitantes, y que recalca sin duda su rabiosa modernidad. Esta imagen histórica formaba parte de la colección, que nunca fue publicada; esta vez se cuela por fin en la publicación monográfica de 2012, y posteriormente a gran tamaño en 2017 por encargo de la Real Academia de San Telmo de Málaga²⁴.

En contraste, la actualidad patrimonial del actualmente Instituto de Educación Secundaria y Escuela de Enfermería, con el salón de actos compartido en la capilla, nos insta con urgencia a poner a la ciudadanía en primer plano, y la intencionalidad en la fotografía histórica seleccionada es una buena forma de comenzar, para continuar con las nuestras que documentan el presente de la obra. Entono el mea culpa, confesando que todas las fotografías realizadas, e incluidas en el expediente técnico de protección, eran espacios sin rastro de sus habitantes²⁵. En contraste, en esta última publicación, incluso se muestran las vergüenzas de las obras en marcha, del color albero sobre el blanco original de sus estructuras. Estas fotografías como instrumento de sensibilización y de denuncia. Imágenes, parafraseando a Jordá Such, a modo de manifiesto de la incertidumbre de todas estas obras allí incluidas²⁶.

En el quehacer investigador del Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea RAAC, esta preciada y bella documentación permitió argumentar el valor de esa trayectoria del proyecto hasta el presente, con las ampliaciones hechas por Fisac, también documentadas en sus proyectos. Se documentaron así mismo los cambios más contemporáneos, y su fragilidad ante la desprotección, donde las continuas transformaciones se justifican desde las supuestas necesidades del estudiantado. La directora del colegio me ofreció una entrevista en la que dejó patente su conciencia del valor de esta arquitectura, y lo alejadas que las intervenciones que sobre la misma están de una mínima conciencia

21 Fullaondo, J. D. (1969) Miguel Fisac. Los años experimentales. *Nueva Forma*. Num. 39 (abril), pp. 3-6, p. 3

22 Loren Méndez, M. (2012) Topografías del paisaje litoral andaluz. La permanencia patrimonial de la arquitectura malagueña. *Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, e-ph cuadernos, pp. 244-253, p. 245.

23 Fullaondo, J. D. (1969) Miguel Fisac. Los años experimentales. *Nueva Forma*, op. cit. Imagen en portada.

24 Loren Méndez, M., Pinzón-Ayala, D. (2017) La Modernidad desvelada en la arquitectura andaluza. La obra de Miguel Fisac en Málaga como patrimonio del siglo XX. *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*. Núm 17, Fase 2, pp. 249-262.

Resulta destacable el interés mostrado por esta obra por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, que realiza una invitación concreta para una contribución sobre esta obra, lo que a buen seguro ayudará a poner en valor este magnífico ejemplo docente y religioso no sólo en su contexto local, sino desde su dimensión y trascendencia a nivel nacional.

25 Loren-Méndez, M. (2007) *Documentación técnica de bienes inmuebles. Instituto Ntra. Sra. de la Victoria*. Servicio de Protección del Patrimonio histórico, Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Fue una de las 30 obras que se seleccionaron en cada provincia para protección <https://www.marloren.com/investigacion/creaciones-artisticas-y-profesionales/#1115>, recuperado el 25 de septiembre de 2023.

26 Jordá Such, C. (2019). La protección de la arquitectura moderna en España. Catálogo de urgencias. *Arquitectura del movimiento moderno en España. Revisión del Registro DOCOMOMO Ibérico 1925_1965*. Op. cit., p. 230.



Figura 7: Instituto de Enseñanza Media, Malaga. Niños y maestros bajo el pórtico cubierto desde el patio de juego.

patrimonial, al tiempo que íbamos fotografiando como se transformaba en tiempo real.

Magisterio_3

Amplificando los límites. El maestro que nunca quiso ser moderno. Bernard Rudofsky (1905-1988) en Iberia

Hemos comenzado en la década de 1930 con el maestro Alonso Martos; continuando en las de 1940 y 1950 con Fisac. La investigación patrimonial contemporánea nos llevó en 2005 hasta Bernard Rudofsky, y su última obra, su casa estudio, La Casa, proyectada y construida en Frigiliana, entre 1969 y 1971. En contraste con los dos casos anteriores, esta obra no se encontraba en el siglo XXI, aún recogida en publicaciones nacionales, catalogada ni protegida a nivel autonómico o municipal.

Rudofsky desarrolló toda su obra desde la crítica subversiva al movimiento moderno, y en concreto enfrentándola a

su institucionalización y mercantilización en el contexto estadounidense, razón principal, aunque no única, de que se haya postergado el reconocimiento de su magisterio hasta los inicios del siglo XXI. Su libro, titulado originariamente, *Are Houses Modern?*²⁷, nos lanza esta pregunta retórica hace ya casi 70 años, a la que dio respuesta con su casa en Frigiliana, como propuesta integral y holística para el habitar contemporáneo desde un aprendizaje de los valores patrimoniales de lo vernáculo.

Tras su redescubrimiento y catalogación a nivel autonómico y europeo,²⁸ y el reconocimiento unánime de su valor, la Dirección General de Bienes Culturales en la Junta de Andalucía pone en marcha su protección como Bien de Interés Cultural en su categoría máxima de Monumento, intensificándose así un proceso de investigación documental, que avalaría su declaración como monumento en 2011²⁹. Un capítulo clave de dicha documentación fueron, junto con documentos y publicaciones históricas, las fotografías inéditas de Rudofsky, en las que nos mostraba el proceso de toma de datos para el proyecto, su construcción, las posibles inspiraciones locales, e incluso dónde vivían mientras tanto, hasta llegar al transcurrir de los días en la casa estudio ya habitada; la mirada de fotógrafo, diseñador y comisario de muestras, tiene en su íntimo espacio doméstico el soporte idóneo para sus prácticas expositivas y para su propuesta crítica y subversiva.

En contraste con las fotografías de Fisac, que siendo bellísimas su principal cometido podría ser documentar puntualmente la publicación de la obra, junto con hacer el seguimiento de la obra fotografiando su construcción, en este caso la fotografía se convierte en un fin en sí mismo, parte indispensable del proyecto y de su visión

27 Rudofsky, B. (1955) *Behind the picture window: An Unconventional Book on the Conventional Modern House and the Inscrutable Ways of Its Inmates*. Oxford University Press, New York.

28 Su incorporación al RAAC de entre los más de 1100 elementos catalogados y en la selección de 30 de la provincia de Málaga. A nivel de proyecto europeo, se recoge en 2008 en la base de datos de arquitectura siglo XX SUDOE. La arquitectura del siglo XX en España, Gibraltar y las regiones francesas de Aquitaine, Auvergne, Languedoc-Roussillon, Limosin, Midi-Pyrénées y Poitou-Charentes. <https://fundacion.arquia.com/es-es/red-fq/registro-sudoe/explora/?q=RUDOSFKY>, recuperado el 15 de octubre de 2023.

29 Loren-Méndez, M., Pinzón-Ayala D. (2009) *Documentación técnica de bienes inmuebles. Instituto Ntra. Sra. de la Victoria*, Servicio de Protección del Patrimonio histórico, Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Recogido en el Decreto 7/2011, de 11 de enero de 2011, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Monumento, la Casa Rudofsky, en Frigiliana (Málaga), publicado en BOJA n. 17 (Sevilla, 26 enero 2011), pp. 14-19.

del habitar contemporáneo. En efecto, las fotos que hiciera de su casa a lo largo de su vida muestran, junto con su experiencia del lugar encontrado o el proceso de la obra, las formas de habitar propuestas a modo de manifiesto; una cotidianeidad modesta, celebrada y voluptuosa, donde lo funcional y lo higiénico, dan paso a la liturgia y al placer de los sentidos; lo tecnológico y los nuevos materiales, al uso de lo local y a la reducción a lo imprescindible, en una actitud patrimonial y sostenible adelantada a su tiempo.

«El proyecto de La Casa se apega desde el principio a lo concreto del lugar, a sus cotas y preexistencias, a su paisaje. Rudofsky evita una aproximación abstracta y de la parcela, documentando cada árbol, su ubicación, su tamaño; los ocho olivos que vivían allí aparecen fotografiados y están presentes desde el primer croquis. Junto a ellos, la implantación de la casa respeta los bancales de cultivo, los muros que los construyen y las rocas como tectónica propia del suelo»³⁰.

Documenta su descubrimiento del lugar, la decisión de Berta y Bernard Rudofsky de proyectar y construir su casa allí, tras una búsqueda de más de treinta años. Una aproximación casi litúrgica de apropiación, que continua con las fotografías de reconocimiento más pormenorizado de la parcela: todas estas fotografías nos confirman la mirada y valoración -patrimonial- atenta, donde propone una conservación del paisaje agrícola encontrado, que la casa debe respetar:

«En este proceso de experiencia y conocimiento del lugar, el papel que juega Berta es fundamental; en una colección de fotografías inéditas de reconocimiento de la parcela ella aparece localizando dichos elementos, marcando las cotas de la parcela caracterizada por la pendiente, así como la implantación del proyecto, que comprueba paso a paso. En esta colección de

imágenes se da cuenta del trabajo de campo colectivo, probablemente realizado en 1969, cuando proceden a la adquisición de la parcela»³¹.

Otras fotografías nos muestran su cotidianeidad en La Molineta, espacio industrial y doméstico en la cercanía de la obra. Aparece su arquitectura de arcos y muros enalados, y su alberca para el riego, que tanto recuerda a la piscina de La Casa. Aunque se trata de fotografías personales y por tanto no pensadas para su publicación o proyección, el escándalo que provocó en una conferencia en 2016 en Texas el cuerpo desnudo al sol de Berta Rudofsky, que se incardina con esa crítica al ciudadano empaquetado por las restricciones sociales de la moda o de las reglas sociales, me instó a convocar el objetivo último de Berta y Bernard de seguir provocando.

La propuesta se aleja de una lectura formal de lo vernáculo en la caracterización del lugar, aspirando al anonimato, a no sólo integrarse en el paisaje, sino incluso a camuflarse, a desaparecer. Rudofsky lo deja por escrito, aunque sobre todo lo testa durante años con su fotografía. Su búsqueda del anonimato aprendido de la tradición, se depura hasta una aproximación contemporánea de lo local. Desaparece el empeño nostálgico de emular sistemas constructivos y materiales del pasado que, ahora suponen un mayor costo, tanto económico como medioambiental. Sus fotos de obra del entorno muestran esta 'tradición constructiva contemporánea', optando por estructura de pilares de hormigón y forjado unidireccional.³² La Casa constituye en sí misma una crítica a la dimensión eficiente de la vivienda en el engranaje maquinista de la vida moderna, prevaleciendo la liberación del individuo, reclamando la 'función' hedonista: el rechazo del cuarto de baño desde su comprensión higienista, con una defensa explícita de una liturgia sensual, reafirma este posicionamiento cuasi sagrado

30 Loren-Méndez, M. (2014) La Casa en Frigiliana. Manifiesto rudofskiano de la domesticidad contemporánea. En M. Loren-Méndez, (coords.) *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*. Centro José Guerrero y Diputación de Granada, pp. 30-52, p. 36

31 Ibidem.

32 Loren-Méndez, M. (2018) Tradición y Modernidad en la Península Ibérica. La caracterización patrimonial de la Casa Rudofsky en Frigiliana desde las claves contemporáneas de lo vernacular. *Actas X Docomomo Ibérico*, pp. 1-6, p. 4.

En el texto del Registro explicita la utilización de muros de carga, aunque las fotografías de la obra confirman una estructura de hormigón armado.



Figura 8. Berta Rudofsky en la alberca de La Molineta, Frigiliana.

del cuidado del cuerpo. Las fotografías de Rudofsky siempre desvelan la actividad que en ella acontece, como si constantemente estuviera denunciando esa monumentalidad moderna sin usuarios: sombreros y kimonos, teteras y libros, tomates y berenjenas, dan testimonio de sus habitantes.

«Dimensión paisajística de la arquitectura; reflexión crítica del papel del arquitecto; reivindicación de la diversidad cultural; reflexión sostenible y actualizada de lo local; importancia del habitante como parte imprescindible de la dimensión intangible del patrimonio arquitectónico; componen la caracterización patrimonial que de lo vernáculo muestra Rudofsky»³³.

A la vez que proyectaba su casa en el Mediterráneo andaluz, publicaba el libro *Streets for people*³⁴, plataforma visual de crítica a la modernidad, ahora centrado en la ciudad, en su espacio público por definición: la calle. Dedicada al peatón, el caminante urbano, se convierte en el auténtico protagonista: las calles y plazas rebosantes de actividad de la ciudad tradicional, en su mayoría mediterránea, en diálogo también con culturas más distantes, son el argumento más poderoso para presentarlas como alternativa a las veloces carreteras y autopistas, del mal denominado mundo moderno.

Debido a los criterios cronológicos de su producción y a su posicionamiento ante la modernidad, no es hasta la década de 2020, cuando esta obra es incluida en el registro de Docomomo Ibérico. La ampliación de los límites cronológicos hasta 1975 ha permitido, en primera instancia, la inclusión de esta arquitectura. No obstante, es la amplificación de lo que consideramos dentro de los límites del movimiento moderno, lo que explica en última instancia la presencia de esta obra y también de su autor:

«Un cambio silencioso se había ido operando en la apreciación de la arquitectura de la modernidad [...] los márgenes, las transgresiones, y la heterodoxia habían ido abriéndose paso y ocupando un lugar cada vez más presente [...] Las visiones ortodoxas, importadas de otras geografías europeas, en cambio, se fueron revelando cada vez menos adecuadas a la descripción de la realidad ibérica»³⁵.

Aunque el reconocimiento de su obra ha sido tardío dado su posicionamiento en los límites, la capacidad comunicativa de su mensaje acompasado por su fotografía y sus exposiciones constituyen un referente magistral para conectar con el público, hacerles partícipes y cómplices, y desencadenar su compromiso, quizás incluso su indignación.

33 Ivi, p. 6

34 Rudofsky, B. (1969) *Streets for people*, Anchor Press/Doubleday, Garden City.

35 Landrove, S. (2019) Revisión del Registro Docomomo Ibérico. En García Braña, C., Gómez Agustí, C., Landrove, S., Pérez Escolano, V. (Eds.). *Arquitectura del movimiento moderno en España. Revisión del Registro Docomomo Ibérico 1925_1965*. Op. cit., pp. 21-29, p. 23.

Conclusiones

Autorías y Magisterio; Geografías y Lugares; Aproximaciones y Métodos; Comunicación y Apropiación. La inclusión en el Registro Docomomo Ibérico de estas tres obras arquitectura corroboran el camino conquistado en la consideración de nuestro patrimonio moderno. Aunque alguna de ellas, como es el caso del Colegio de Huérfanos de Ferroviarios de Torremolinos ya estaba protegida en la categoría máxima de monumento, su incorporación a nivel ibérico, confirma ese cuestionamiento del centro y la supuesta periferia, atenuándose el desequilibrio territorial, cuestión central para esa inclusión de obras supuestamente periféricas de autores del centro, como la obra de Fisac en Málaga. Por último, la ampliación temporal reciente, y sobre todo la ampliación de sus límites conceptuales, han hecho posible la inclusión de la casa Rudofsky, que estira la modernidad hasta los setenta. La lectura que hemos realizado de las mismas desde la perspectiva del magisterio, nos permite vislumbrar algunos de los retos que tenemos por delante.

¿Cómo podemos desde nuestra labor investigadora contribuir a su apreciación y salvaguarda? ¿Cómo hacer su conocimiento más accesible; sensibilizar hacia estas arquitecturas, provocando la apropiación de la ciudadanía; y sobre todo: ¿cómo aumentar el compromiso y la participación social, para preservarlas? El reto resulta especialmente difícil en las arquitecturas modernas. Aún cuando la constante ampliación de lo moderno ha ido permeando, tanto con la inclusión de nuevos autores, como con el reconocimiento creciente de obras de maestros ya reconocidos alejadas de las geografías centrales o distantes de lo ortodoxo, dichas conquistas, quedan aún lejanas para el gran público.

Por un lado, la ampliación, profundización y complejización del conocimiento y valoración patrimonial de la obra moderna. Sirva de ejemplo la integración de la autoría, del magisterio, de cara a incorporar la especificidad del valor incorporado desde la misma. Las investigaciones monográficas de los autores como Antonio Vallejo Álvarez o Francisco Alonso Martos, debe revertir en la caracterización de sus obras, ayudando a comprender mejor el panoRAMa moderno, frente a la atomización en obras que ahora predomina. Tendríamos que pensar



Figura 9: Vista del Comedor exterior desde dentro de la casa.

cómo, por un lado, involucrar activamente a los expertos de este conocimiento sobre el magisterio moderno, tanto el emergente como el más consolidado, en esos nuevos niveles de lectura y comprensión de la obra moderna, que enriquecen y complejizan su valor. Muchas de esas arquitecturas modernas, incluidas en nuestro Registro Docomomo Ibérico y en muchos casos en catálogos de protección de ámbito municipal o autonómico, no consiguen sobrevivir, ya que como afirma la profesora Jordá, todo es inútil sin la apreciación social.

La humanización del maestro, ponerle rostro, pero también rodearle de familiares, que también tienen que aportar en el relato, y de otros agentes, propietarios/as, usuarios/as, habitantes, colaboradores, se conseguiría, junto con la amplificar el conocimiento, un nivel de sensibilización hacia la obra en estos agentes del círculo más cercano de la obra, del/de la maestro/a. Estas

metodologías más intimistas, el diálogo y colaboración en las distancias cortas, esas microhistorias, el peligro de desaparecer en la abstracción de la multitud.

Para aspirar ya a la apropiación de la sociedad, es clave trabajar en como hacernos entender, como comunicar, pero también asumir honestamente que la definición y valoración del patrimonio es participado. La limitación al componente racional del conocimiento patrimonial había coartado sin duda ese espacio de actuación de la ciudadanía, asumiéndolo como una tarea experta. El reconocimiento a finales del siglo pasado de que no existe conocimiento sin el componente experiencial, emocional y afectivo, facilita esta definición compartida. Así mismo, hacer accesible nuestro propio conocimiento experiencial y emocional del patrimonio nos ayuda a conectar con la comunidad.

Junto con ello, debemos trabajar en los procesos participativos desde los instrumentos y soportes propios de la arquitectura: nos queda mucho por aprender, pero al mismo tiempo, mucho por ofrecer desde las herramientas propias de la disciplina. Cuando hablamos de participación ciudadana, casi siempre imaginamos talleres de barrios, procesos de base antropológica de entrevistas y sesiones compartidas de los distintos agentes. Sin duda, disciplinas como la antropología, tienen integrado en su base formativa e investigadora la consideración de este tipo de fuentes y métodos; su camino ya recorrido lo estamos ya incorporando a los procesos interdisciplinares en marcha, aunque como reto es clave trabajar desde la especificidad de la disciplina arquitectónica y sus soportes, e incorporar a dichos procesos su poder de comunicación y divulgación. El nivel de participación de la sociedad en su conjunto requiere desde la arquitectura una reflexión de como desarrollar y contribuir a la necesaria transdisciplinariedad de los procesos, pero asumiendo la responsabilidad de contribuir desde la arquitectura. Los procesos creativos y la capacidad visual y gráfica de la disciplina puede ser un inicio para esta búsqueda y trabajo pendiente.

Desde los soportes y en línea con su fuerza comunicativa y divulgativa, las fotografías históricas y actuales, constituyen uno de esos medios cotidianos de la investigación y

proyección arquitectónica que nos pueden ayudar a conectar, sensibilizar e implicar a la sociedad. Por un lado, por la condición visual y cada vez más fugaz en sus consultas, en las que una imagen bella puede captar la atención. Por otro, el contraste visual con la imagen del presente puede despertar la implicación y compromiso, pero también el deseo de la visita, del acercarse y experimentarla. Junto con ello, las intrahistorias que las acompañan, su localización, el carácter de la misma -desde una foto para documentar un proyecto, a una imagen por encargo a un fotógrafo, a un trabajo de campo, pasando por las imágenes familiares o realizadas por el mismo maestro. La fotografía finalmente constituye un soporte idóneo para la participación real y activa de la ciudadanía. La fotografía como algo donde todos los niveles de la red pueden engancharse y participar. En la utilización divulgativa y participativa de la fotografía de arquitectura tenemos mucho camino aún por conquistar, y con ello la carencia en las conexiones entre sociedad y arquitectura moderna, de la que Jordá nos llamaba la atención en el inicio, central para la protección real de nuestro patrimonio.

Sí, en España también fuimos modernos/as. Cualquier temática, perspectiva nos sirve para trabajar sobre ello; el magisterio, la fotografía, escudriñando en los procesos de la investigación arquitectónica para enfrentarnos a la complicada tarea de visibilizar este patrimonio.

Todo apunta a la necesidad de incorporar la noción actual de patrimonio siempre en construcción, a partir de la participación de todos los agentes, desde los más expertos, pasando por el entorno más próximo a la obra y al autor, hasta llegar a la sociedad en su conjunto. Para ello, debemos encontrar los resortes de cambio y flexibilidad, en nuestros registros, actualmente estáticos, fundamentados en la descripción de la obra.

Patrimonio moderno, en definitiva, en continua expansión, acompañando así los cambios cada vez más acelerados, del concepto cambiante de patrimonio, del que somos responsables de hacernos cargo: en el centro nuestra búsqueda, a veces tan feliz y emocionada como las que anteceden. En otras ocasiones, angustiada de que no llegamos a tiempo para identificarlo, valorarlo, catalogarlo, y en última instancia, salvarlo.

Introduction. Pending Modern Teachings. Reflections on Docomomo

"The fact that buildings look at each other face to face [...] leads to a certain dialogue between them; the resident looks out of a window and sees the façade of the building where he lives, emanating a very unusual idea of a condominium in Spain. If you are fortunate, as the writer was, to visit the courtyard on a bright morning at the beginning of autumn, coinciding with the blooming of many of the plants that the doorman of the building cares for. You will observe the sequence of lights and shadows of the lateral colonnades leading to the entrances while listening to the piano rehearsal of one of its owners. You will have the feeling of living in a great place, in a house that wants to be a house, as the great Louis Kahn would say, that is delighted to be a house"¹.

With this article, I celebrate the birth of the Magazine of Modern Architectures (RAM), the annual publication of the Docomomo Ibérico Foundation. In this first issue, we are invited to talk about the masters: Louis Kahn appears in the quote at the top, as a background to what he experienced on a happy day of discovery. In the foreground, however, is another architect, Antonio Vallejo Álvarez, and a work unknown to most: Two Residential Buildings for the AR-IN Real Estate Company, at 39-41 Calle Duque de Sesto, Madrid (1935-1941).

Although this work is included, along with four others by the author, in the Iberian² Docomomo Register, it was not until 2022 that his career was recognized in monographic publication, the result of a doctoral thesis. A fertile trajectory that runs through several cities, although its production in geographies such as Almería, is still in the shadow. In the foreground, there is also a vivid and heartfelt description of modern work: complementing a documentary, historical, and technical knowledge, the experiential component of the work provides us with more comprehensive knowledge. Likewise, and in the responsibility that currently concerns us to open the message and make it more recognizable by citizens, while at the same time more integral and multifaceted for the expert agent in heritage and architecture, we recognize the keys to amplify the accessibility to knowledge, beyond canonical descriptions.

And it started with a quote that Carlos M. Fernández Martínez³ selected on a Sunday afternoon from the book that Antonio Vallejo Álvarez gave me. *Architecture of sensibleness*.⁴ Professor Fernández had participated in the book presentation in Almería a few days earlier. The quote shares with us the experience of that courtyard that generously opens to the street, its spatial configuration, light, aromas, and vegetation, and its sounds of everyday life. Along with typological, rational knowledge, it transmits an experiential, affective

knowledge of that specific place, which makes us want to visit it and enjoy that same luck of the aroma of its plants and of the appropriate music.

The presentation of the book brought back memories of his childhood for Professor Fernández; he would remember his mother, Mercedes Martínez, playing the piano and how his notes slipped into that courtyard designed by Vallejo Álvarez in Almería, notes that he claimed were from Chopin's nocturnes or Litz's Sonatas. Fernando García Lozano, the author of the book, along with the rest of the attendees at the event, applauded enthusiastically at the discovery. The fact is that the typological innovation of this courtyard that opens onto the façade, incorporating itself into the spatiality of the street, reappears in 1956 in Almería, and with it, a domestic modernity that incites that celebratory and sensory habitation of good architecture.

«The building on Avenida de la Estación in Almería continues to investigate the typology of a multi-family house with a central courtyard and setback of the side façade to cover all the rooms of each house. "In my house, there was a doorman who lived on the ground floor that took care of the plants, among them a large Dutchman's pipe and a pool into which water splashed in from 3 trays on a red stone staircase. My mother used to play her Pleyel grand piano". Chopin

1 García Lozano, F. (2022). *Antonio Vallejo Álvarez. Arquitectura de la sensatez*. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha, pp. 76-77.

2 <https://docomomoiberico.com/edificios/?s=Antonio+Vallejo+Alvarez>.

The Sagrada Familia boarding school in Valladolid, together with Antonio Vallejo Acebedo and Fernando Ramirez de Dampierre, already appeared in the first Iberian docomomo catalogue of 1996.

3 With a degree in Geography and History, a PhD in Architecture, Carlos M. Fernández Martínez is a retired Professor in the Department of Architectural History, Theory and Composition of the School of Architecture of the University of Seville. Expert in contemporary architecture from Almería.

4 García Lozano, F. (2022). *Antonio Vallejo Álvarez. Arquitectura de la sensatez*. Op. cit.

and Liszt. You could hear it throughout the building⁵».

I remember perfectly the day we visited and documented this residential building in the exhaustive fieldwork for the heritage protection catalog of the General Urban Development Plan of Almería, which we directed together between 2004 and 2006⁶. Professor Fernández always pointed out that we had contemplated for the first time the modern architecture of this capital city in the extreme east of Andalusia. Unfortunately, it is still on the periphery in terms of knowledge, protection, and dissemination of our modern architectural heritage. To my surprise, learning, and admiration of those rabidly modern architectures of the Spanish post-war period, enlivened by childhood memories and their expert knowledge already poured into the Architecture Guide of Almería. Now, they are rekindled in this fortunate reunion to which we have also invited Vallejo Álvarez.

The choice of black and white photos limits the appreciation of the value that the use of color had in Vallejo Álvarez's work. However, despite the fruitful and generous collaboration of Fernando García Lozano, Carlos Fernández Martínez, and María del Mar Sánchez, we have not found any photos that are able to convey them adequately. We have the testimony of Professor Fernández Martínez:

"Color is fundamental in Vallejo, as Modesto Sánchez and I highlighted. The

color photos of the station house do not correspond to the colorful splendor of what it once was. Blood red, matte black for the bottom of the stairs, glossy black for the wooden handrails of the stairs, and vertical handles of the entrance doors. Wood from Guinea, then under Spanish rule. One of the twelve neighbors was a logger in Guinea⁷."

In this year 2023, the Docomomo Ibérico Foundation celebrates its thirty year anniversary. It was founded just three years after the creation in 1990 of Docomomo International, an organization that has contributed to the architecture of the Modern Movement positioning itself between academic lines of work and institutional agendas, with what this means in terms of knowledge, enhancement and in the happiest cases, protection and effective conservation with successful interventions.

At the end of the first quarter of the 21st century, the architecture of the Modern Movement established itself as a line of research spread throughout Spain. The end of the last revision of the Iberian Docomomo Register in 2019 reveals what had been achieved with this already historic perspective over three decades: taking authorship as a cross-cutting theme – the masters, much progress has been made in the gradual incorporation of authors: highlighted in the latest update, is how certain authors –masters– have been recognized: Miguel Fisac, who appeared with only one work in the first register, in contrast to the predomi-

nance of José Antonio Coderch or José Luis Sert, becomes the architect with the most cataloged works, with a total of 45. Others that were not even included at the beginning, appear as essential, as is the case of Ignacio Álvarez Castelao, who in 2019 had more than 26% of the Asturian works (4 works out of 15 selected for this territory). The regional heritage action has been boosted by a growing network of agents, which have been building an entire support of knowledge around our modernity. These studies have brought to light with great effort our modern heritage, filtering and contaminating the Schools of Architecture, the Colleges of Architects, and the regional and municipal public institutions.

Along with the achievements, we can detect when we look at the horizon, the challenges facing our much-appreciated architecture of the modern movement: "The relationship between modern architecture and society still presents serious shortcomings. [...] Without social appreciation, any policy of heritage protection is useless."⁸

Carmen Jordá Such, one of our leading figures in modern Spanish architecture, identifies the great challenge that lies ahead: social appreciation as the only possible way to effectively safeguard it.

In line with the theme of modern movement teaching that RAM proposes in this first issue, we reflect here on authorship as a critical piece in the deepening, but also in the awareness of the value of

5 Fernández-Martínez, C.M. *Conversations on modern architecture in Almería*. December 2023. Interview by Loren-Méndez, M.)

6 Fernández Martínez, C. M., Loren-Méndez, M. (2004-2006). *Elaboración y redacción del catálogo de protección arquitectónica del PGOU de Almería*. URCI Consultores y Ayuntamiento de Almería.

7 Fernández Martínez, C. M. *Conversaciones al hilo de la arquitectura moderna en Almería*. diciembre de 2023.

8 JJordá Such, C. (2019). La protección de la arquitectura moderna en España. Catálogo de urgencias. En García Braña, C., Gómez Agustí, C., Landrove, S., Pérez Escolano, V. (Eds.). *Arquitectura del movimiento moderno en España. Revisión del Registro Docomomo Ibérico 1925_1965*. Fundación Arquia y Fundación Docomomo Ibérico, pp. 215-233, p. 215.

our momo architectures, communicating Iberian modernity to the public. The 'masterful' theme helps us in a transversal way to reflect on geographies and places, approaches and methods, communication, and appropriation, and with this, transcend the knowledge of the author and his building, providing it with a broader historical, cultural and emotional framework, fundamental for its heritage valuation, but also for social appreciation.

In this issue on teachers, this article offers a reflection on the modern contribution of authorship. To do this, we start with more 'peripheral' Iberian modern works, specifically in the south of the Andalusian Iberian Peninsula, which cover the time frame considered to be the Modern Movement, focusing on the modern teaching exercised by them and their differentiated incorporation as an argument in the valuation and visibility of each of these works, which with much effort are already counted among Modern architecture.

Each master unfolds, through a momo work, the processes around his or her patrimonialization. The discovery and experience of primary sources such as a family archive, the building itself, and the interaction with the network of agents that stitches it together integrate the experiential and emotional as an inescapable component of their knowledge, in which we can find social connection and participation. Finally, and in line with the graphic and visual dimension of architecture's own support systems, we take up

the challenge posed by *RAM* of the relevance of images as a reflection of their time and their communicative capacity, but also leaves open their potential as a support to provoke appropriation and also activate participation.

Teaching_01_

The need to recognize the master to value the modern specificity of his work.

Francisco Alonso Martos (1886-1961)

The School of Huérfanos de Ferrovianos of Torremolinos (CHF) (1933-1935) surprises with its early modernity in the 'distant' geographies of the Costa del Sol – when this neologism was still to be coined – and fully justifies its declaration as an Asset of Cultural Interest on the 6th of November 1990 in its highest category of monument⁹. Included in the Docomomo Andalusia Register in 1999 and part of the MoMo Iberian Register, in the 21st century, there was no monographic research on its author or on this hybrid architecture for care teaching that transcended its modern valuation based on formal issues – smooth and white walls with minimal concessions to traditional elements, aerodynamic plant. Closed in 1973, its rehabilitation took place between 1998 and 2001 as part of an international competition held in 1996. In 2007, thanks to the heritage commitment of the Torremolinos City Council, I was able to consult the project, whose information on the original state is limited to the survey of the property in its previous state, verifying

⁹ BOE num. 266. Tuesday, November 6, 1990. *Real Decreto 1341/1990 de 2 de noviembre de 1990, por el que se declara bien de interés cultural, con categoría de monumento el edificio del antiguo colegio de huérfanos de ferroviarios, situado en la calle de la Cruz s/n en Torremolinos, Málaga*. P. 32718. . Initiated on 30 November 1988 by the Ministry of Culture of the Regional Government of Andalusia; Resolution of 27 September 1990 upholding his statement.

that no original documentation or information about the author and his specific contribution was provided within the framework of the intervention project¹⁰.

This absence leads to a monographic investigation by the CHF of Torremolinos, with the study of the authorship of Francisco Alonso Martos -of his mastery- being a fundamental piece in the patrimonial characterization of the work. The specific contribution from the author's work allows us to identify the concrete modern dimension of this interwar architecture in the remote Iberian south, beyond the white of its walls or the aerodynamic geometries of its floor plan¹¹.

The fact is that this work is not a happy and isolated work: in the Docomomo Register, we find, together with the CHF Torremolinos, two contemporary works: the Salamanca cinema in Madrid (1933-1935), and the Service Station in Vitoria-Gasteiz, Álava. Modernity in several programmatic directions in different geographies: togeth-

er with the teaching equipment immersed in the social spirit that concerns us, leisure and the magic of cinematography; mobility, and its infrastructures¹².

The search and study of the main primary sources, the original project and its family or professional circle complementing the building, was fundamental to assess the work in the context of Alonso Martos' innovative contribution. With the background of the on-site study and the first photographic production in 2006, the subsequent monographic research was carried out in dialogue and close collaboration with the City Council and all its agents involved in the protection, rehabilitation competition, and management of the building¹³.

On the other hand, and in the need to humanize the works and always put a face on them, Daniel Pinzón-Ayala starts from the hypothesis that is often corroborated by an architect's son, finding and contacting José Manuel Alonso Mas. Committed and enthusiastic about this

research, he confirms the existence of the project – memories and plans – as well as unpublished texts by the author, material that had never been consulted before. The panorama of his work is broadened in this fruitful search: the CHF of Torremolinos appears as one of the complete series of CHF that Alonso Martos designed and built in Spain, a key finding to reveal the concrete value of the Costa del Sol piece. This finding and the meticulous study of the entire series reveal the status of the CHF of Torremolinos as a reference, within the framework of the typological research and innovation carried out by Alonso Martos¹⁴.

In February 2017, we went to La Granja to consult the original project and to learn more about its author through the documentation but also from conversations with his son therefore, transcending the formal valuation of the work and identifying the parameters of authorship made the modern work possible in Torremolinos. In La Granja, he would

10 This first approach to the work and its author takes place in the context of the preparation of the documentation of the work for the application for its inclusion in Docomomo International. Mar Loren-Méndez (2007). *Antiguo Colegio de Huerfanos Ferroviarios. Torremolinos. Málaga*. On this occasion, the close collaboration with Carlos Lanzat allowed me to review the historical documentation handled for the international competition. The first photographs of the CHF of 2006 are taken, already rehabilitated and in use as the Pablo Ruiz Picasso Cultural Centre, which now illustrate its entry into the Iberian Docomomo Register, as well as its file in the publication of the Revision of the Iberian Docomomo Register 2019. Antiguo

11 Loren-Méndez, M., Pinzón-Ayala, D., Quesada-Arce, A. B. (2017). El Colegio de Huérfanos de Ferroviarios de Torremolinos. Un ejemplo de innovación docente desde el proyecto arquitectónico. *Proyecto, Progreso y Arquitectura*, Num. 17, pp. 56-69.

12 Retrieved September 10, 2023. <https://docomomoiberico.com/edificios/?s=francisco+Alonso+martos>. The author's ignorance is evident, however, in the absence of a more or less indirect reference to the contribution from the authorship, unlike more recognizable masters, in whom the description of the work includes a reference, albeit brief, to the value contributed by the author. This is the case, for example, of the description of the Maravillas Gymnasium in Madrid (1960-1962), where Alejandro de la Sota's contribution is made explicit in his specific way of summoning the abstraction of its façade. We also find reference in his catalogued works to the experimental and pioneering force of Miguel Fisac, an author to whom we will return in the Teachings 02.

13 We collaborate closely with Victoria Acha, chief architect of urban planning management, Miguel Vila Archaeologist; Pepe Salama, building manager. All of them are committed and aware of its heritage value. In 2016 we visited both the management archive and the building, accompanied by the latter two, which provided us with information and context from the municipal.

14 Loren-Méndez, M., Pinzón-Ayala, D., Quesada-Arce, A. B. (2017). El Colegio de Huérfanos de Ferroviarios de Torremolinos. Un ejemplo de innovación docente desde el proyecto arquitectónico. *Op. cit.*, p. 66.

design and build an Alonso Martos family house, a bizarre experiment between a cabin and a bourgeois house. We spent the weekend there, invited by Alonso Mas, in whose living room we established a dialogue with Alonso Martos through his projects and his writings. Reading and recognizing him in his finished works and found projects confirms his contribution to modernity on a technical and material basis. His knowledge and innovative and extensive use of reinforced concrete is a reference for his contemporaries at a national and international level:

"His modern discourse is linked to a technical and practical attitude in architectural space; with a commitment to new materials, to the economy of means, and to the durability that must govern educational architecture. Regardless of the changes that took place in the external formal approach, the programmatic functional search, as well as the honest use of reinforced concrete, would be a constant in all his schools. Modernity would always be evident in its diaphanous interiors framed by bare reinforced concrete structures, in contrast to the stylistic concessions made at each moment¹⁵."

The relevance and innovation brought by Alonso Martos to the Iberian panorama were finally strengthened by the recognition of his contemporaries, both internationally, who had him as a reference in the field of reinforced concrete, and in the national context, who recognized him as a master,

seeing in him the integral and multifaceted capacity to make architecture:

"Nowadays, it is not enough for the professional to master drawing, nor to possess a specialized culture, to have a refined sense of art, to be enthusiastic about his career; it is also necessary to be a master in the calculations of the structures that modern construction requires. And when an architect succeeds in mastering all these specializations at the same time, we can say of him, as we say of Alonso Martos, that he is complete¹⁶."

Teaching_02_

The peripheral works of the recognized master. Miguel Fisac in the Iberian South

The seductive and beautiful black and white photograph of the playground of a high school in the Malaga neighborhood of Martiricos, was the image of the VIII Docomomo Congress in 2013, thus entering this work by our master Fisac a decade ago into the imagination of a broader collective, that linked to the modern movement. Workshops in the foreground; in the background, the predominant volume of his church seems to dialogue with the saw-toothed of the workspace, curving and rising at the same time. The modern inertia is strong, and this beautiful architecture appears. A snapshot that explains the project very well, nevertheless, as usual, a photograph of an empty school.

15 Ibid. pp. 67-68

16 Editorial Cortijos y Rascacielos (1950) Un arquitecto español. Cortijos y Rascacielos, Num. 56, p. 1. Cited in Loren-Méndez M., Pinzón-Ayala, D. (2018) Integridad estructural en la Modernidad arquitectónica de Francisco Alonso Martos. *Actas Congreso International Conference on construction research. Architecture, Engineering, Concrete AEC 2018*, pp. 431-438. This is the first monographic publication dedicated to this master of Modernity.

Only ten years earlier, Ana Rodríguez Rico located this unpublished photograph in a fruitful search at the Miguel Fisac Foundation in Ciudad Real¹⁷. We were so glad that the master was so orderly and systematic: a collection of photos that collected the construction and the finished work, waiting to be dusted off and discovered in an incipient archive yet to be unraveled. Along with the historical photographs, the memoirs, and project plans, they showed us for the first time a project from the forties, academic with Italianate echoes, in another location in the city, specifically in El Ejido¹⁸.

"From a historical point of view, the change is the testimony of a maturing process in the architecture of Miguel Fisac in a short period of time and in the same project, a fact that increases its heritage value not only within the frame-

work of Andalusian architecture but also within the career of the architect¹⁹."

In memory, Fisac's explanation of how the project is transmuted into modernity assumes the transfer to another plot, to another neighborhood, and the passage of time²⁰. The monumental symmetry of the first project in El Ejido became a fragmentation in the fifties, open spaces for coexistence, courtyards of different characters, connected by porticoes of pillars of variable sections, that take center stage among the built pieces, the High School, the School of Commerce and the church. The dynamic wall characteristic of Fisac's ecclesiastical spaces, that plane that curves to intensify the experience of the sacred place, finds, in the geographies of the south, one of its first

examples of peripheral remoteness that possibly intensifies experimental freedom²¹.

"... the supposed ephemeral condition and its aspirations for the construction of paradise intensified its experimental value; the limitations of an academic nature and the responsibility of iconographic representation of the architectures of power disappear in the interpretation of both this coastal territory and its proposal for the contemporary city²²".

I have stopped to think about the effect that these structures of variable concrete porticoes would have on children and teachers, the first exceptional users of this architecture in a neighborhood in the south of the Mediterranean. A photo of them, also empty and pristine, would serve as the cover of

17 An architect from Ciudad Real, this documentary research takes place in the context of the project of the Andalusian Register of Contemporary Architecture (RAAC) carried out between 2004 and 2008. Ana Rodríguez Rico is a member of the Malaga team.

Once again, I would like to thank the Miguel Fisac Foundation for the support I found at that time. For more information about the project <https://www.marloren.com/investigacion/proyectos-y-contratos-de-investigacion/#1251>, retrieved September 25, 2023.

18 For more information on this project and the final one, see Loren-Méndez, M. (2012) *Tecnología, Materia y Lugar: procesos de modernización en la obra española de la posguerra*. Instituto de Enseñanza Media, Málaga. Arquitecto: Miguel Fisac. *Informes de la Construcción Vol. 64*, 526, pp. The discovery of the original project also allowed us to link the built work of Miguel Fisac in the Ejido to the Polytechnic School with this first project. Its consideration within the Architectural Heritage began with the study in the eighties, which was followed by a series of publications in which the appreciation of this work by Miguel Fisac as part of a Heritage of Contemporary Architecture was consolidated. For more information: Loren-Méndez, M. (2007) *Documentación técnica de bienes inmuebles*. Instituto Ntra. Sra. de la Victoria, op. cit.; Loren-Méndez, M. (2012) *Tecnología, Materia y Lugar: procesos de modernización en la obra española de la posguerra*. Instituto de Enseñanza Media, Málaga. Arquitecto: Miguel Fisac. *Informes de la Construcción*, op. cit.

19 Loren-Méndez, M. (2007) *Documentación técnica de bienes inmuebles*. Instituto Ntra. Sra. de la Victoria, Servicio de Protección del Patrimonio histórico, Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, p. 3.

It was one of 30 works that were selected in each province for <https://www.marloren.com/investigacion/creaciones-artisticas-y-profesionales/#1115> protection, recovered on September 25, 2023.

20 Fisac Serna, M. (1953) *Memoria de Instituto de Enseñanza Media en Málaga, Madrid*, p. 1. Legado Miguel Fisac, Fundación Miguel Fisac, Ciudad Real. Unpublished.

21 Fullaondo, J. D. (1969) Miguel Fisac. *Los años experimentales*. *Nueva Forma*, Num. 39 (abril), pp. 3-6, p. 3.

22 Loren Méndez, M. (2012) *Topografías del paisaje litoral andaluz. La permanencia patrimonial de la arquitectura malagueña. Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, e-ph cuadernos, pp. 244-253, p. 245.

Forma magazine in the late sixties²³. However, no image was ever published at that time of that inhabited architecture, where children and teachers, other teachers, pose obediently – perhaps before our teacher. A snapshot published in 2012, captures the contrast of that architecture with its society, with its inhabitants, and which undoubtedly highlights its rabid modernity. An inhabited historical image was part of the collection, although it was never published; this time it finally sneaks into the monographic publication of 2012, and then in large size in 2017, commissioned by the Royal Academy of San Telmo in Malaga²⁴.

In contrast, the current heritage of the Institute of Secondary Education and School of Nursing, with a shared assembly hall in the chapel, urgently urges us to put the citizens in the foreground. The intentionality in the selected historical photograph is a good way to start and continue with ours that document the present state of the work. He intoned that it was his fault, confessing that all the photographs taken and included in the technical protection file were spaces with no trace of their inhabitants²⁵. In con-

trast, in this last publication, even the embarrassments of the works in progress are shown, from the albero color to the original white of its structures. These photographs are used as an instrument of awareness and denunciation. Images, paraphrasing Jordá Such, as a manifesto of the uncertainty of all these works included there²⁶.

In the research work of the Andalusian Register of Contemporary Architecture RAAC, this precious and beautiful documentation allowed us to access the value of this trajectory. Access the project to the present day, with the extensions made by Fisac that are documented in his projects, the most contemporary changes, and their fragility in the face of lack of protection, where the continuous transformations are justified from the supposed needs of the student body. The principal of the school gave me an interview, where it was clear that she was aware of the value of this architecture and how far the interventions that were carried out on it are from a minimal heritage awareness, while at the same time, we were photographing how it was transformed in real-time.

23 Fullaondo, J. D. (1969) Miguel Fisac. Los años experimentales. *Nueva Forma*, op. cit. Cover image.

24 Loren Méndez, M., Pinzón-Ayala, D. (2017) La Modernidad desvelada en la arquitectura andaluza. La obra de Miguel Fisac en Málaga como patrimonio del siglo XX. *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, Núm 17, Fase 2, pp. 249-262.

It is noteworthy the interest shown in this work by the Royal Academy of Fine Arts of San Telmo, which makes a specific invitation for a contribution on this work, which will surely help to value this magnificent teaching and religious example not only in its local context, but also from its dimension and transcendence at a national level.

25 Loren-Méndez, M. (2007) *Documentación técnica de bienes inmuebles*. Instituto Ntra. Sra. de la Victoria, Servicio de Protección del Patrimonio histórico, Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. It was one of 30 works that were selected in each province for <https://www.marloren.com/investigacion/creaciones-artisticas-y-profesionales/#1115> protection, recovered on September 25, 2023.

26 Jordá Such, C. (2019). La protección de la arquitectura moderna en España. Catálogo de urgencias. *Arquitectura del movimiento moderno en España. Revisión del Registro Docomomo Ibérico 1925_1965*. Op. cit., p. 230.

Teaching_3

Amplifying the boundaries. The master who never wanted to be modern. Bernard Rudofsky (1905-1988) in Iberia

We started in the thirties with the maestro Alonso Martos, continuing in the forties and fifties with Fisac. In 2005, contemporary heritage research led us to Bernard Rudofsky, and his last work, his studio house, "La Casa", which was designed and built in Frigiliana, between 1969 and 1971. In contrast to the two previous cases, this work was not found in the 21st century, collected in national publications, cataloged, and/or protected at the regional or municipal level.

Rudofsky developed all his work from the subversive critique of the modern movement and specifically confronting it with its institutionalization and commodification in the American context, the main, although not the only, reason why the recognition of his magisterium has been postponed until the beginning of the twenty-first century. In his book, originally titled *Are Houses Modern*²⁷, he asked us this rhetorical question almost 70 years ago, to which he answered with his house in Frigiliana, as

an integral and holistic proposal for contemporary living based on learning the heritage values of the vernacular.

After its rediscovery and cataloging at regional and European²⁸ levels, and the unanimous recognition of its value, the General Directorate of Cultural Heritage in the Junta de Andalucía, launched its protection as an Asset of Cultural Interest in its maximum category of Monument, thus intensifying a process of documentary research, which would endorse its declaration as a monument in 2011²⁹. A key chapter of this documentation was, along with historical documents and publications, Rudofsky's unpublished photographs, in which he showed us the process of collecting data for the project, its construction, possible local inspirations, and even where they lived at the time, until the passing of the days in the already inhabited studio house; the gaze of a photographer, designer and curator of exhibitions, has in his intimate domestic space the ideal support for his exhibition practices and for his critical and subversive proposal.

In contrast to Fisac's photographs, which, being very beautiful, could be to doc-

ument the publication of the work in a timely manner, along with monitoring the work by photographing its construction, in this case, photography becomes an end in itself, an indispensable part of the project and his vision of contemporary living. In fact, the photos he took of his house throughout his life show, together with his experience of the place found or the process of the work, the ways of inhabiting proposed as a manifesto: a modest, celebrated, and voluptuous everyday life, where the functional and the hygienic, they give way to the liturgy and the pleasure of the senses; technology and new materials, the use of the local style and the reduction to the essential, in a heritage and sustainable attitude ahead of its time.

"From the beginning, "La Casa's" project has been attached to the specificity of the area, to its heights and pre-existences, to its landscape. Rudofsky avoids an abstract approach to the plot, documenting each tree, its location, and its size; the eight olive trees there are photographed and are present in the first sketch. Along with them, the implantation of the house respects the cultivation terraces, the walls that build them, and the rocks as tectonics of the soil³⁰."

27 Rudofsky, B. (1955) *Behind the picture window: An Unconventional Book on the Conventional Modern House and the Inscrutable Ways of Its Inmates*. Oxford University Press, New York.

28 Its incorporation into the RAAC from among the more than 1100 elements catalogued and in the selection of 30 from the province of Malaga. At the level of the European project, it was included in 2008 in the 20th century architecture database SUDOE. HYPERLINK "[http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=62&lang-es=LTwentieth-century architecture in Spain, Gibraltar and the French regions of Aquitaine, Auvergne, Languedoc-Roussillon, Limousin, Midi-Pyrénées and Poitou-Charentes](http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=62&lang-es=LTwentieth-century%20architecture%20in%20Spain,%20Gibraltar%20and%20the%20French%20regions%20of%20Aquitaine,%20Auvergne,%20Languedoc-Roussillon,%20Limousin,%20Midi-Pyr%C3%A9n%C3%A9es%20and%20Poitou-Charentes)". <https://fundacion.arquia.com/es-es/red-fq/registro-sudoe/explora/?q=RUDOSFKY>. <https://fundacion.arquia.com/es-es/red-fq/registro-sudoe/explora/?q=RUDOSFKY>. Retrieved October 15, 2023.

29 Loren-Méndez, M., Pinzón-Ayala D. (2009) *Documentación técnica de bienes inmuebles. Instituto Ntra. Sra. de la Victoria*, Servicio de Protección del Patrimonio histórico, Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Included in Decreto 7/2011 of January 11, 2011, by which the Rudofsky House is inscribed in the General Catalogue of Andalusian Historical Heritage, as an Asset of Cultural Interest, with the typology of Monument, the Rudofsky House, in Frigiliana (Málaga), published in BOJA n. 17 (Sevilla, 26 enero 2011), pp. 14-19.

30 Loren-Méndez, M. (2014) La Casa en Frigiliana. Manifiesto rudofskiano de la domesticidad contemporánea. In M. Loren-Méndez, (coords.) *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*. Centro José Guerrero y Diputación de Granada, pp. 30-52, p. 36

It documents their discovery of the site and the decision of Berta and Bernard Rudofsky to design and build their house there after an over thirty-year search. An almost liturgical approach of appropriation, which continues with the photographs of more detailed recognition of the plot: all these photographs confirm the attentive gaze and valuation -heritage- where he proposes a conservation of the agricultural landscape which the house must respect:

"In this process of experience and knowledge of the place, the role played by Berta is fundamental in a collection of unpublished photographs of the reconnaissance of the plot. Here, she appears locating these elements, marking the dimensions of the plot characterized by the slope, as well as the implementation of the project, which she verifies step by step. This collection of images gives an account of the collective fieldwork, probably carried out in 1969, when they proceeded to acquire the plot³¹."

Other photographs show us his daily life in La Molineta, an industrial and domestic space in the vicinity of the work. Its architecture of arches and whitewashed walls appear, and its reservoir for irrigation is so reminiscent of the swimming pool of "La Casa". Although these are personal photographs and therefore not intended for publication or projection, the scandal caused at a conference in 2016 in Texas, by Berta Rudofsky's naked body in the sun, which is incardinated with that critique citizens peer pressured by the social restrictions of fashion or social rules. This has made me want

to express that Berta and Bernard's ultimate goal is continuing to provoke.

The proposal moves away from a formal reading of the vernacular in the characterization of the place, aspiring to anonymity, not only to integrate into the landscape but even to camouflage itself, to disappear. He left it in writing, although above all, he tested it for years with his photograph. His search for anonymity learned from tradition is refined into a contemporary approach to the local style. The nostalgic effort to emulate construction systems and materials of the past, which now entail a greater cost, both economic and environmental, has disappeared. His photos of the surrounding work show this 'contemporary construction tradition', opting for a structure of concrete pillars and unidirectional³² slabs. "La Casa" is in itself a critique of the efficient dimension of housing in the machinist gear of modern life, the liberation of the individual prevails, the hedonistic 'function': the rejection of the bathroom from hygienist efficiency, with an explicit defense of a sensual liturgy, reaffirms this quasi-sacred positioning of the care of the body. Rudofsky's photographs always reveal the activity that takes place there, as if he were constantly denouncing that modern monumentality without users: hats and kimonos, teapots and books, tomatoes and eggplants, give testimony to its inhabitants.

"Landscape Dimension of Architecture; critical reflection on the role of the architect; vindication of cultural diversity; sustainable and up-to-date reflection of the local style;

31 Ibidem.

32 Loren-Méndez, M. (2018) Tradición y Modernidad en la Península Ibérica. La caracterización patrimonial de la Casa Rudofsky en Frigiliana desde las claves contemporáneas de lo vernacular. *Actas del X Congreso Docomomo Ibérico*, pp. 1-6, p. 4. In the text of the Register, the use of load-bearing walls is explicit, although photographs of the work confirm a reinforced concrete structure.

the importance of the inhabitant as an essential part of the intangible dimension of architectural heritage; they make up Rudofsky's patrimonial characterization of the vernacular."³³

At the same time that he was designing his house in the Andalusian Mediterranean, he published the book *Streets for People*³⁴, a visual platform for critiquing Modernity, now focused on the city, on its public space by definition: the street. Dedicated to the pedestrian, the urban walker becomes the real protagonist: the inhabited streets and squares brimming with the activity of the traditional city, mostly the Mediterranean, in dialogue with more distant cultures, is the most powerful argument to present them as an alternative to the fast roads and highways of the so-called modern world.

Due to the chronological criteria of its production and its position in relation to Modernity, it was not until the twenties of the twenty-first century that this work was included in the Iberian Docomomo Register. The extension of the chronological limits to 1975 has allowed, in the first instance, the inclusion of this architecture. However, it is the amplification of what we consider to be within the confines of the modern movement that ultimately explains the presence of this work and also of its author:

"A silent change had been taking place in the appreciation of the architecture of Modernity [...] Margins, transgressions, and heterodoxy had been making their way and

occupying an increasingly present place [...] Orthodox visions, imported from other European geographies, on the other hand, were proving to be less and less adequate for the description of the Iberian reality"³⁵

Although the recognition of his work has come late due to his positioning on the limits, the communicative capacity of his message, accompanied by his photography and his exhibitions, constitutes a masterful reference to connect with the public, make them participants and accomplices, and trigger their commitment, and perhaps even their indignation.

Conclusions

Authorship and Teaching; Geographies and Places; Approaches and Methods; Communication and Appropriation. At the end of the 21st century, the inclusion of these three architectural works in the Docomomo Register corroborates the path taken in the consideration of our modern heritage. Although some of them, as is the case of the Colegio de Huérfanos de Ferrovianos de Torremolinos, were already protected in the maximum category of monument, their incorporation at the Iberian level confirms this questioning of the center and the supposed periphery, attenuating the territorial imbalance, a central issue for the inclusion of supposedly peripheral works by authors from the center, such as Fisac's work in Málaga. Finally, the recent expansion of time, and above all the expansion of its conceptual limits, have made possible the inclusion

of the Rudofsky house, which stretches Modernity to the seventies. The reading we have made of them from the perspective of the magisterium allows us to glimpse some of the challenges that lie ahead.

How can we contribute to its appreciation and safeguarding through our research work? How can we make his knowledge more accessible; raise awareness of this architecture, provoking the appropriation of citizens; And above all: How can we raise social commitment and participation in order to preserve them? The challenge is especially difficult in modern architecture. Even though the constant expansion of modernity has been permeating, both with the inclusion of new authors and with the growing recognition of works by recognized masters distant from the central geographies or far from the orthodox, these conquests are still far away for the general public.

On the one hand, the broadening, deepening, and complexification of the knowledge and heritage valuation of modern work. An example is the integration of authorship, of teaching, to incorporate the specificity of the value incorporated from it. The monographic research of authors such as Antonio Vallejo Álvarez or Francisco Alonso Martos should revert to the characterization of their works, helping to better understand the modern panorama, in the face of the atomization in works that now predominates. We should have to think about how, on the one hand, actively involve the experts of this knowl-

³³ Ivi. p. 6

³⁴ Rudofsky, B. (1969) *Streets for people*, Anchor Press/Doubleday, Garden City

³⁵ Landrove, S. (2019) Revisión del Registro Docomomo Ibérico. En García Braña, C., Gómez Agustí, C., Landrove, S., Pérez Escolano, V. (Eds.). *Arquitectura del movimiento moderno en España. Revisión del Registro Docomomo Ibérico 1925_1965*. Op. cit., pp. 21-29, p. 23.

edge about modern teaching, both the emerging and the most consolidated, in these new levels of reading and comprehension of the modern work, which enrich and complicate its value. Much of this modern architecture, included in our Docomomo Register and in many cases in municipal or regional protection catalogs, does not manage to survive, since, as Professor Jordá states, "everything is useless without social appreciation".

The humanization of the teacher, putting a face on him/her, but also surrounding him/her with relatives, who also have to contribute to the story, and with other agents, owners, users, inhabitants, and collaborators, would achieve together with the amplification of knowledge, a level of awareness in this first environment of the work, of the teacher. These more intimate methodologies, dialogue and collaboration over short distances, those micro-stories, avoiding the danger of disappearing into the abstraction of the crowd.

To aspire to the appropriation of society, it is key to work on how to make ourselves understood and how to communicate, and to honestly assume that the definition and valuation of heritage is participatory. The limitation to the rational component of heritage knowledge had undoubtedly restricted this space for action by citizens, assuming it as an expert task. Recognizing at the end of the last century that there is no knowledge without the experiential, emotional, and affective components would facilitate this shared definition. Likewise, making our own experiential and emotional knowledge of heritage accessible helps us connect with the community.

Along with this, we must work on participatory processes from the instruments

and supports of architecture: we still have a lot to learn, but at the same time, a lot to offer from specific tools of the discipline. When we talk about citizen participation, we almost always imagine neighborhood workshops, anthropologically-based processes of interviews, and shared sessions of the different agents. Undoubtedly, disciplines such as anthropology have integrated the consideration of this type of sources and methods into their training and research base; we must learn from its path and incorporate it into the interdisciplinary processes already underway, although as a challenge, it is key to work from the specificity of the architectural discipline and its supports, and to incorporate its power of communication and dissemination into these processes. The level of participation of society as a whole requires architecture to reflect on how to develop and contribute to the necessary transdisciplinarity of processes but from the responsibility of contributing from the architecture itself. The creative processes and the visual and graphic capacity of the discipline can be a start for this search and pending work.

From the media and in line with their communicative and informative power, historical and current photographs constitute one of those daily supports of architectural research and design that can help us connect, raise awareness, and involve society. On the one hand, because of the visual and increasingly fleeting conditions in their consultations, a beautiful image can capture attention. On the other hand, the visual contrast with the image of the present awakens involvement and commitment, but also the desire to visit, approach, and experience it. Along with this, the intra-stories that accompany them, their location,

the character of it – from a photo to document a project, to an image commissioned from a photographer to field-work, through family images or images made by the master himself. Finally, photography is an ideal medium for the real and active participation of citizens. Photography is something that all levels of the network can engage and participate in. In the informative and participatory use of architectural photography we still have a long way to go, and with it, the lack of connections between society and modern architecture. Jordá drew our attention at the beginning, that it was the key to the real protection of our heritage.

Yes, in Spain we were also modern. Any theme, perspective helps us to work on it; the teaching profession; any support; photography, scrutinizing the processes of architectural research to face the complicated task of making this heritage visible.

Everything points to the need to incorporate the current notion of heritage that has always been under construction, based on the participation of all agents, from the ones with the most expertise to the environment closest to the work and the author to society as a whole. To do this, we must find the springs of change and flexibility, in our registers, currently static, based on the description of the work.

Modern heritage, in short, is continuous expansion, thus keeping pace with the increasingly accelerated transition of the changing concept of heritage, which we are responsible for taking care of: at the center of our search, sometimes as happy and excited as those that precede it. At other times, we anguished that we did not arrive in time to identify, value, catalog, and ultimately save it.

Bibliografía

- BOE Núm. 266, martes 6 de noviembre de 1990. *Real Decreto 1341/1990 de 2 de noviembre de 1990, por el que se declara bien de interés cultural, con categoría de monumento el edificio del antiguo colegio de huérfanos de ferroviarios, situado en la calle de la Cruz s/n en Torremolinos, Málaga.*
- Editorial Cortijos y Rascacielos (1950) Un arquitecto español. Cortijos y Rascacielos, Num. 56, p. 1.
- Fisac Serna, M. (1953) *Memoria de Instituto de Enseñanza Media en Málaga*, Madrid, p. 1. Legado Miguel Fisac, Fundación Miguel Fisac, Ciudad Real. Inédito.
- Fullaondo, J. D. (1969) Miguel Fisac. Los años experimentales. *Nueva Forma*, Num. 39 (abril), pp. 3-6.
- García Lozano, F. (2022). Antonio Vallejo Álvarez. *Arquitectura de la sensatez*. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha.
- Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía. Instituto Andaluz de Patrimonio histórico. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, Junta de Andalucía. <https://guiadigital.iaph.es>
- Jordá Such, C. (2019). La protección de la arquitectura moderna en España. Catálogo de urgencias. En García Braña, C., Gómez Agustí, C., Landrove, S., Pérez Escolano, V. (Eds.). *Arquitectura del movimiento moderno en España*.
- *Revisión del Registro DOCOMOMO Ibérico 1925_1965*. Fundación Arquia y Fundación DOCOMOMO Ibérico, pp. 215-233
- Landrove, S. (2019) Revisión del Registro DOCOMOMO Ibérico. En García Braña, C., Gómez Agustí, C., Landrove, S., Pérez Escolano, V. (Eds.). *Arquitectura del movimiento moderno en España. Revisión del Registro DOCOMOMO Ibérico 1925_1965*. Op. cit., pp. 21-29.
- Loren-Méndez, M. (2007) Documentación técnica de bienes inmuebles. Instituto Ntra. Sra. de la Victoria, Servicio de Protección del Patrimonio histórico, Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Fue una de las 30 obras que se seleccionaron en cada provincia para protección <https://www.marloren.com/investigacion/creaciones-artisticas-y-profesionales/#1115>, recuperado el 25 de septiembre de 2023.
- Loren-Méndez, M., Pinzón-Ayala D. (2009) *Documentación técnica de bienes inmuebles. La Casa Rudofsky, en Frigiliana*, Servicio de Protección del Patrimonio histórico, Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Recogido en el Decreto 7/2011, de 11 de enero de 2011, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Monumento, la Casa Rudofsky, en Frigiliana (Málaga), publicado en BOJA n. 17 (Sevilla, 26 enero 2011).
- Loren-Méndez, M. (2012) Tecnología, Materia y Lugar: procesos de modernización en la obra española de la posguerra. Instituto de Enseñanza Media, Málaga. Arquitecto: Miguel Fisac. *Informes de la Construcción Vol. 64, 526*, pp. 167-177
- Loren Méndez, M. (2012) Topografías del paisaje litoral andaluz. La permanencia patrimonial de la arquitectura malagueña. *Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, e-ph cuadernos, pp. 244-253
- Loren-Méndez, M. (2014) La Casa en Frigiliana. Manifiesto rudofskiano de la domesticidad contemporánea. En M. Loren-Méndez, (coords.) *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*. Centro José Guerrero y Diputación de Granada, pp. 30-52
- Loren-Méndez, M., Pinzón-Ayala, D., Quesada-Arce, A. B. (2017). El Colegio de Huérfanos de Ferroviarios de Torremolinos. Un ejemplo de innovación docente desde el proyecto arquitectónico. *Proyecto, Progreso y Arquitectura*, Num. 17, pp. 56-69.
- Loren Méndez, M., Pinzón-Ayala, D. (2017) La Modernidad desvela-

da en la arquitectura andaluza. La obra de Miguel Fisac en Málaga como patrimonio del siglo XX. *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, Núm 17, Fase 2, pp. 249-262.

- Loren-Méndez M., Pinzón-Ayala, D. (2018) Integridad estructural en la Modernidad arquitectónica de Francisco Alonso Martos. *Actas Congreso International Conference on construction reserarch. Architecture, Engineering, Concrete AEC 2018*, pp. 431-438.
- Loren-Méndez, M. (2018) Tradición y Modernidad en la Península Ibérica. La caracterización patrimonial de la Casa Rudofsky en Frigiliana desde las claves contemporáneas de lo vernacular. *Actas X Docomomo Ibérico*, pp. 1-6, p. 4.
- *Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea* (RAAC). Pérez Escolano, V. (IP) (2004-2008). Grupo de Investigación HUM-666 Ciudad, Arquitectura y Patrimonio Contemporáneos y Instituto Andaluz de Patrimonio histórico y Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, Junta de Andalucía.
- Registro docomomo ibérico. Fundación Docomomo Ibérico. <https://docomomoiberico.com>
- Rudofsky, B. (1955) *Behind the picture window: An Unconventional Book on the Conventional Modern House and the Inscrutable Ways of Its Inmates*.

Oxford University Press, New York.

- Rudofsky, B. (1969) *Streets for people*, Anchor Press/Doubleday, Garden City.
- *SUDOE. La arquitectura del siglo XX en España, Gibraltar y las regiones francesas de Aquitaine, Auvergne, Languedoc-Roussillon, Limosin, Midi-Pyrénées y Poitou-Charentes*. <https://fundacion.arquia.com/es-es/red-fq/registro-sudoe>.

Figuras

- Figura 1. Fotografía: Fernando García Lozano.
- Figura 2. Fotografía: Fondo fotográfico familiar Carlos Fernández Martínez, circa 1955.
- Figura 3. Fotografía: Fondo fotográfico familiar Carlos Fernández Martínez, circa 1955.
- Figura 4. Fotografías: Izda: Daniel Pinzón-Ayala. Drcha:
- Mar Loren-Méndez, 2016. .
- Figura 5. Fotografías: Mar Loren-Méndez, 2016.
- Figura 6. Fotografía: Legado Fisac, Fundación Fisac, Ciudad Real.

- Figura 7. Fotografía: Legado Fisac, Fundación Fisac, Ciudad Real

- Figura 8. Fotografía: Bernard Rudofsky. Bernard Rudofsky Estate Viena

- Figura 9. Fotografía: Bernard Rudofsky. Bernard Rudofsky Estate Viena

Fundación Docomomo Ibérico:

<https://docomomoiberico.com/edificios/dos-edificios-de-viviendas-para-la-inmobiliaria-ar-in/>
<https://docomomoiberico.com/edificios/collegio-de-huerfanos-de-ferroviarios/>
<https://docomomoiberico.com/edificios/cine-salamanca/>
<https://docomomoiberico.com/edificios/estacion-de-servicio-y-garaje/>
<https://docomomoiberico.com/edificios/instituto-de-ensenanza-media-y-escuela-de-comercio/>

Figura 1: Vista del exterior de la iglesia



INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO

**La restauración de las vidrieras de
la Capilla del Colegio Mayor Sto.
Tomás de Aquino, "Aquinas".
Pavés, luz y color**

***The restoration of the stained
glass windows of the Chapel of
the Colegio Mayor Sto. Tomás de
Aquino, "Aquinas". Translucent
Concrete, light and color***

María del Carrión Gamero Gil | Miguel Ruiz Cid
i-bau arquitectos

"Los ensayos realizados a las piezas confirman la audacia de los arquitectos que las proyectaron llevando al límite constructivo el sistema industrializado concebido para un uso más modesto. Lo que lleva a la relectura de la cita de Rafael de La-Hoz Arderius y José María García de Paredes en referencia a los pocos medios económicos y técnicos disponibles de la época que, sin embargo, consiguieron solventar satisfactoriamente."

Introducción de Colegios Mayores. Encargo de la Orden de Predicadores Provincia de Hispania (Orden Dominicana)

Se trata de un conjunto de edificios proyectado y construido en los años 1952-1957 y que representa reconocidamente uno de los hitos de la arquitectura española de esa época. El proyecto, al salir de las aulas, de los jóvenes Arquitectos Rafael de La-Hoz Arderius y José María García de Paredes con claras influencias escandinavas, que durante los viajes por Europa habían conocido y estudiado la nueva arquitectura Moderna, mereció el Premio Nacional de Arquitectura del año 1956 y tuvo una gran repercusión entre los arquitectos de la época con numerosas publicaciones en libros y revistas extranjeras. También, se debe mencionar la voluntad de la Orden de Predicadores, que fueron los promotores de la obra, y especialmente la figura de Don José Manuel Aguilar¹ que tuvo un papel predominante en el encargo cuando eran todavía estudiantes² y en la propia formación de los Arquitectos.

El conjunto se organiza en torno a un eje sensiblemente N-S que ordenan los elementos principales: colegio mayor, capilla, seminario y otros elementos con los que iba a contar como la sala de conferencias y la biblioteca no construidas. El plan original de implantación de todas las dotaciones previstas no llegó a ejecutarse en su totalidad. Después de obtener el premio se construyó el Edificio "San Alberto Magno" destinado a convento para la orden dominicana, sin embargo el centro universitario de investigación y el club universitario no llegaron a ejecutarse.

El Complejo se ubica en un entorno magnífico en una pronunciada ladera en la Ciudad Universitaria, Madrid, con vistas hacia la Dehesa de la Villa, e incluso a la Sierra Madrileña. En ese contexto los arquitectos crearon una serie de plataformas perfectamente integradas en la topografía para las zonas comunes que aprovechan estas vistas y que se convierten en el punto de referencia de estos espacios. Es destacable la clara intención de fomentar la vida social entre los estudiantes y por otro lado la creación de espacios de meditación y estudio.

Cada uno de los usos o pabellones se desarrollan en horizontal, sin embargo, destaca el edificio "en torre" de residencia de estudiantes. Formado por celdas habitables y apiladas en altura y giradas respecto al eje principal. Este pabellón es el elemento más singular del conjunto que destaca entre los edificios de la Ciudad Universitaria.

Estas celdas básicas concebidas para "la vida monacal"³ del estudiante universitario recoge las nuevas influencias europeas vigentes del momento siendo significativo el baño para dos unidades compartiendo la ducha, tomando como referencia directa del Maj Kollegiet en Copenhague de Hans Hansen⁴. Asimismo, permite una mejora de confort y privacidad al evitarse medianeras comunes entre los espacios de estancia y estudio del universitario. Con esta configuración de sierra, también, se consiguen terrazas exteriores prácticamente privadas sin vistas cruzadas. Estas celdas individuales se acumulan en planta abrazados por los corredores exteriores y apilados en vertical en una sucesión de la galería exterior que da forma al edificio, Su fachada rematada con una esbelta barandilla combinando pletinas y redondos dando lugar a un alzado con vibración y ritmo bajo un rico juego de sombras arrojadas por el voladizo a las terrazas de los estudiantes.

En el lateral norte se dispone el pabellón del convento con una organización clásica en torno a un claustro abierto hacia las vistas. Entre estos dos elementos se dispone la capilla y la sala de actos con cubierta octogonal, que nacen como resultado del entrelazado de la geometría de los elementos a ambos lados, manteniendo el gesto de sierra dentada en sus tan características vidrieras que recuerdan a las naves góticas llenas de luz coloreada. Este conjunto es un ejemplo brillante de estudio, trabajo y desarrollo formal e interdisciplinar entre los arquitectos, la propiedad y artistas para la concepción arquitectónica en equipo.

Desde la inauguración del Colegio Mayor el uso del edificio ha ido evolucionando. El edificio "San Alberto", destinado originariamente a la residencia de frailes, hoy en día está

1 El Padre Aguilar fue director y fundador de la revista *ARA*, hombre culto doctor en Derecho Civil, Teología y Filosofía tuteló la formación universitaria de los arquitectos durante la estancia en la residencia de los padres Dominicos en la Basílica de Atocha.

2 (García de Paredes de Falla, 2015)

3 *La arquitectura de José M. García de Paredes ideario de una obra.* (García de Paredes de Falla, 2015)

4 Maj Kollegiet en Copenhague de Hans Hansen inaugurado en 1951 estudiado por García de Paredes durante su viaje de estudios.

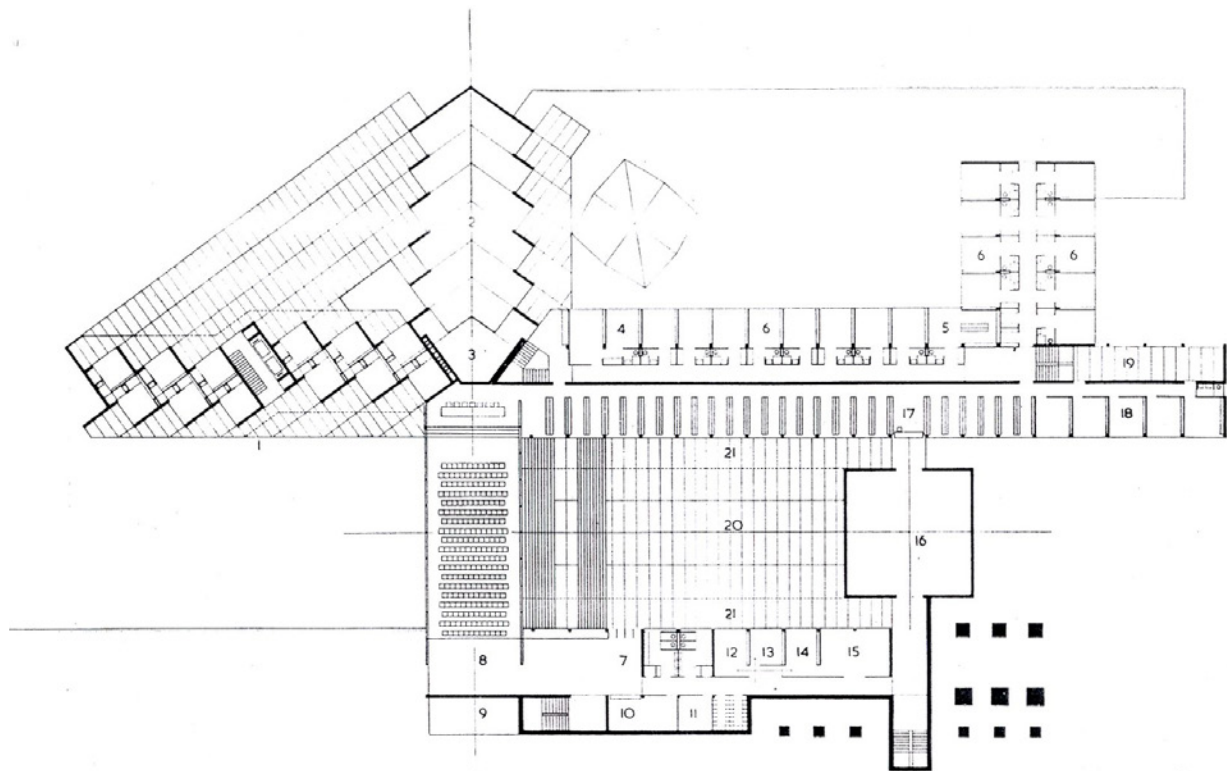


Figura 2: 1957 Plano original del proyecto publicado por la Revista Nacional de Arquitectura n184 pag. 12

destinado a albergar a estudiantes, al igual que la torre. El antiguo refectorio para los frailes se utiliza como salón de actos y el comedor está dimensionado para aproximadamente la mitad de los alumnos de los que hoy en día ocupan el Colegio Mayor.

En el 2011 la propiedad lleva a cabo obras para la conservación y reestructuración puntual de la mano de i-bau arquitectos. En ese momento, las intervenciones de los últimos 50 años no había sido muy profundas y los valores fundamentales del edificio no se han visto alterados. El edificio ha sido mantenido por la propiedad, en general, con respeto. Aunque, en los arreglos y adaptaciones internas que han sido necesarios, naturalmente no siempre se aprecia la misma sensibilidad que el edificio merece.

El proyecto⁵ se redacta para la reparación de las patologías comunes de un edificio de la década de los 50 que no se había sometido a ninguna rehabilitación completa desde su construcción. Se acometieron, también, trabajos de actualización de funcionalidad y accesibilidad adaptando a las necesidades y servicios de una residencia universitaria.

El edificio está catalogado con nivel 1, grado Integral, por lo que todas las actuaciones de conservación de cubiertas,

fachadas, se llevaron a cabo manteniendo las proporciones y características visuales de acabados, y carpinterías, conservando las originales o reproduciendo con igual diseño y materiales. Se renovaron las instalaciones generales del edificio y las zonas de servicio, cocina, preparación de alimentos, comedor y las aulas de la residencia, además de toda la actualización a la normativa vigente de protección contra incendios.

Para mejorar la accesibilidad y salvar los pequeños desniveles entre los accesos de pabellones, con los usos comunes de la residencia y las nuevas habitaciones accesibles se incorporaron rampas y un ascensor en el pabellón norte.

Desde el punto de vista de la sostenibilidad se dispuso aislamiento térmico en las fachadas y además de carpinterías de altas prestaciones manteniendo diseño, despieces y escuadrías similares a la carpintería original. La renovación de las instalaciones ha contribuido también a reducir en consumo energético del edificio.

Estos trabajos incluyeron la restauración de elementos deteriorados en fachada y acabados a su estado original junto con la singular cubierta Octogonal de la sala de actos.

Proyecto de Conservación y Reestructuración Puntual del Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino - "Aquinas" redactado por i - Bau Arquitectos. Arquitecto y Dirección de Obra: María del Carrión Gamero Gil y Javier José Armbruster (2011), equipo: Fernando de la Fuente Portero, Miguel Ruiz Cid.

Entre estas actuaciones se incluyó la restauración de las vidrieras de la capilla. La obra tuvo lugar dos años después de las actuaciones en todo el resto del complejo quedando protegidas temporalmente para evitar su deterioro y asegurar su seguridad y estabilidad.⁶

La iglesia, de gran valor arquitectónico, aunque de menor presencia urbanística que la torre de habitaciones, forma el eje central que une las diferentes "alas" del complejo. La colaboración con los arquitectos y la Orden de Predicadores con Carlos Pascual de Lara⁷ fue básica y el fruto de esta combinación creativa fue el diseño y la construcción de las vidrieras. Colaboraron también para desarrollar el retablo central de la capilla de la que se conservan bocetos de conjuntos escultóricos ideados. "En el terreno de la arquitectura religiosa, el "Aquinas" aportaba, además, una especial calidad en el tratamiento del espacio religioso en su capilla, un volumen dentado y convergente, en el que planos ciegos de ladrillo alternan con rasgados ventanales que dirigen la luz hacia adelante sin producir deslumbramiento."⁸

Su organización espacial de forma dentada de la nave central permite una suerte de capillas laterales iluminadas por cada una de las vidrieras para permitir la celebración simultáneas, como indica la memoria del proyecto original⁹. La iglesia se completa con un coro y un acceso lateral hacia el Colegio Mayor situado en un nivel superior. La Capilla se desarrolla en torno a un eje de simetría que une el acceso principal con el altar alternando paños ciegos de ladrillo con los de vidrio prensado para evitar deslumbramientos con una geometría en diente de sierra sencilla y solemne. En cambio, la lectura del espacio es completamente diferente si nos encontramos mirando hacia el altar, iluminado de modo rasgado, que si lo hacemos en sentido opuesto que veremos la sucesión de vidrieras, formadas por piezas de pavés coloreado, recortado por una tarima de madera en espiga en suelo y techo plano con el mismo despiece. Una virgen sentada del siglo XV

-"Sedes Sapientiae"- preside la capilla sobre un panel en forma de libro abierto de nogal alistonado completa el conjunto que invita la introspección y recogimiento.

Estado Actual. Toma de Datos para la restauración de la Vidrieras

Para afrontar el encargo se comienza con una exhaustiva investigación documental del proyecto original para dar paso una etapa de inspección visual del estado actual documentando los daños existentes: su forma y cuantificación. A continuación, se lleva a cabo una etapa de diagnóstico del análisis y el comportamiento de materiales y sistemas.¹⁰

A pesar de ser un edificio con unos 50 años de vida se observó que se han realizado labores de mantenimiento en la capilla y en concreto en las vidrieras que han alterado su estado original por lo que es necesario acudir a los planos y documentación originales. Entre todos estos han sido especialmente significativo el archivo propio de los arquitectos y también el archivo de la Orden de Predicadores, que como promotor de la obra, custodia buena parte de documentos originales. También, se tuvo contacto con fuentes directas que han permitido conocer la "historia" del edificio desde su construcción hasta el momento de la actuación.

La capilla o iglesia tiene en total 10 vidrieras enfrentadas dos a dos. Las vidrieras son una composición de una fábrica de pavés muy esbelta de hasta 116 hiladas y 8 columnas en las que se combinan tres elementos claramente diferenciados: piezas de pavés coloreadas, piezas de ladrillo recubiertas de mortero de cemento blanco y llagas de mortero con un tamaño total de 8 metros de altura por 2.60 metros de ancho.

6 Proyecto de Restauración de las Vidrieras de la Capilla del Colegio Mayor Santo Tomas de Aquino-"Aquinas" redactado por i - Bau Arquitectos. Arquitecto y Dirección de Obra: María del Carrión Gamero Gil y Javier José Armbruster (2014), equipo: Fernando de la Fuente Portero, Miguel Ruiz Cid, Elena Ramos Caballero.

7 Carlos Pascual de Lara (1922-1958), colaboró también con Oiza y con Laorga en el ábside de la Basílica de Arantzazu que queda inconcluso por su muerte prematura.

8 *Ordo Praedicatorum: Evangelización y arte en los albores del Concilio en España.* (García Crespo & Delgado Orusco, 2014)

9 Archivo documental de la obra Orden de Predicadores

10 *Estrategia y metodología de la intervención en edificios históricos.* (Maldonado Ramos & Vela Cossío, 1999)

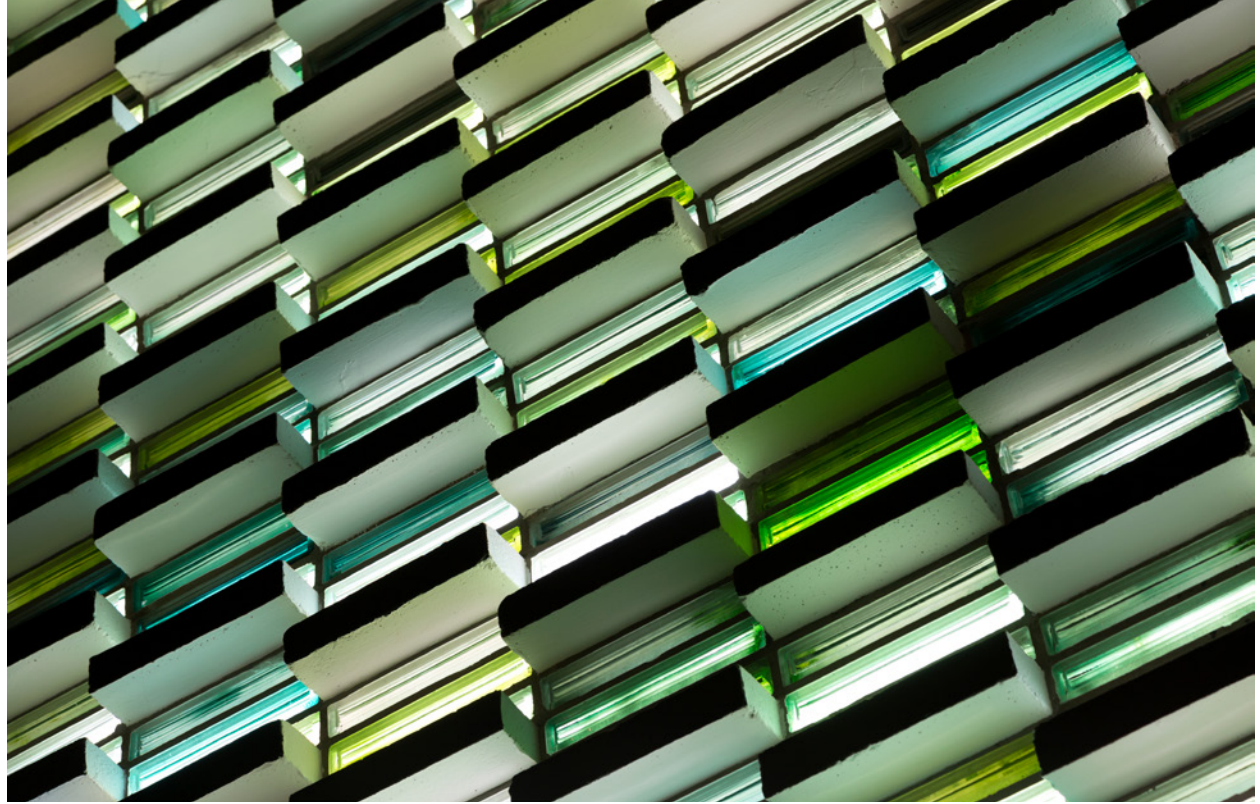


Figura 3: Vista interior del muro de pavés de la iglesia después de la rehabilitación. Fotógrafa Celia de Coca

Al igual que los paños ciegos de ladrillo visto con aparejo en cuadrícula, las vidrieras dialogan con la misma disposición de "lingotes de vidrio" tipo "pavés" incorporando cada cuatro piezas en vertical una ciega para crear un patrón y ritmo que se extiende a todos los alzados. Esta pieza sobresale tanto por la cara interior como exterior de la vidriera siendo el elemento más singular de esta "fábrica de vidrio armada" aportando una textura y volumetría que se enfatiza con la luces y sombras del día. A partir de esta concepción arquitectónica comienza la participación artística de Carlos Pascual de Lara. En colaboración estrecha con los dos arquitectos se eligen los colores de los vidrios tintados y su disposición para cada una de las vidrieras.

El primer pedido del vidrios se realiza en el 28 de Junio de 1956 a "Vidrios de Arte REGIOPISTRINA" y Mosaicos de Arte "SANT-YAGO PADRÓS" en Tarrasa, recibíendose en obra a 27 de diciembre de 1956 los "8.035 lingotes vidrio, pintados y esmaltados al fuego." Por valor de 60.770 pesetas¹¹. Se conservan manuscritos¹² de las mediciones de vidrios en diferentes colores, sin embargo, no se han encontrado planos o croquis de la disposición de los diferentes colores. Ante esta situación se documentó el estado actual de los tonos empleados por medido de fotografía - alzado.

Desde el punto de vista estructural y constructivo se han realizado catas puntuales para investigar el armado de la vidriera, su anclaje y estado. Al igual que control topográfico para evaluar el desplome de cada una de ellas. También, se ha documentado el número y posición de piezas cerámicas rotas o sustituidas y se han analizado las piezas ciegas con el fin de conocer su composición. Se trata de piezas prefabricadas de 30 cm de longitud, 20 cm de anchura y 5,5 cm de altura de mortero blanco aligeradas con una "rasilla", hueco sencillo, cerámica. Casi dos tercios de su anchura quedan en voladizo tanto al exterior como al interior. En la parte exterior tienen cierta pendiente para evacuar el agua, contando con un goterón en la parte inferior. Las perforaciones del ladrillo hueco doble son longitudinales y paralelas a las hiladas de vidrio lo que minora su resistencia en el propio apoyo. Siendo estas las piezas que presentan un peor estado de conservación.

Patologías y daños observados

La caída de piezas cerámicas, por fractura en su eje en el punto de apoyo con el nervio de la celosía, fue el motivo

11 Archivo documental de la obra Orden de Predicadores

12 Archivo documental de la obra Orden de Predicadores



Figura 4: Vista exterior del muro de pavés de la iglesia después de la rehabilitación. Fotografía Celia de Coca

de cierre temporal de la capilla. En una primera fase de la rehabilitación de todo el complejo se tomaron medidas de protección y seguridad mientras se abordaba la rehabilitación de las mismas analizando diferentes enfoques y evaluando el estado general de cada una de ellas. La obra de restauración tuvo la limitación para su ejecución que se debía realizar mientras continuaba el funcionamiento habitual del Colegio Mayor.

La construcción de la vidriera lleva al límite el sistema industrializado de una fábrica de vidrio armado, innovando y probando en obra la inclusión de estas piezas cerámicas ideando una solución única, no habiéndose encontrado ningún ejemplo similar en tamaño y variedad de elementos. La colocación de estas piezas es irregular por la dificultad de disponerla y nivelarla en obra, en equilibrio sobre el apoyo en el rebaje para el nervio, en su punto central, y a gran altura aunque la pieza prefabricada cerámica original tenía goterón y su cara superior tiene una ligera pendiente hacia el exterior posiblemente originó que algunas no quedaran perfectamente aplomadas y la pendiente de salida de agua por la cara exterior no fuera suficiente para evacuar agua de lluvia y dirigiéndolo hacia el nervio-llaga de la vidriera. Lo que provocó en las partes más expuestas a las inclemencias que el armado se oxidara con el consiguiente aumento de volumen y por lo tanto, el debilitamiento de la llaga y la fractura de las piezas colindantes de vidrio y las prefabricadas. Junto con los ciclos de cambios de temperatura diario se dieron caídas en

ciertos casos y entradas de agua puntuales. Las fracturas han afectado con especial gravedad a estas piezas prefabricadas, dado que en algunos casos se han desprendido las partes en voladizo, golpeando a las piezas inferiores y provocando nuevas roturas debido al impacto en cadena.

Por otro lado, en las catas realizadas se ha observado que la mayoría de los armados horizontales (redondos de acero dulce), situados cada dos hiladas, no están anclados a los muros o pilares laterales. Por este motivo, se ha deducido que el mortero perimetral funciona como zuncho de borde, ejerciendo de elemento aglutinante de las vidrieras.

Del estudio previo se concluye que, para garantizar la correcta vida de las vidrieras, es necesario, que la totalidad de los elementos que conforman las mismas (pavés, piezas de ladrillo recubiertas de mortero de cemento blanco y llagas armadas) se encuentran en buen estado y trabajen de forma conjunta aportando la estabilidad vertical y horizontal a cada uno de los paños.

Redacción del proyecto de restauración. Retos y daños observados

En el momento de redacción del proyecto de rehabilitación se apreció una gran cantidad de piezas de pavés (vidrio)



Figura 5: Interior de la iglesia durante la rehabilitación. Fotografía de i-bau arquitectos

fracturadas, así como algunas vidrieras donde se había desprendido un volumen importante de ladrillos opacos (piezas prismáticas formadas por un ladrillo hueco sencillo y una capa de mortero cubriendo los mismos pintada de blanco) y que en algunos casos se han sustituido por piezas de fibra de vidrio y poliéster. Dicha actuación había acelerado el proceso de deterioro de ésta. Los daños son más importantes en el paño más cercano al altar.

Los criterios de intervención fueron:

- partir de un conocimiento inicial lo más preciso para determinar la entidad de las patologías y el alcance de las piezas a reponer.
- Mantener, en la medida de lo posible, los materiales existentes evitando la realización de desmontajes masivos. La aplicación de este criterio a las piezas cerámicas fue cuestionable, ya que se trata de elementos peor conservados, sobre los que se han realizado múltiples sustituciones diferenciadas.
- Eliminar los elementos añadidos o inapropiados
- Mejorar las condiciones estructurales de la vidriera, mediante la recuperación de los anclajes a los muros de borde.

Las actuaciones se organizaron en tres niveles o fases:

- Las partes más afectadas por la entrada de agua, en zonas muy puntuales, donde no es posible la restauración de la llaga o se aprecian faltas y desplomes inasumibles fue necesario el desmontaje y montaje local con las piezas originales.
- La restauración y sustitución de las piezas cerámicas opacas y aquellas de vidrio dañadas. También la revisión a fondo de las llagas armadas y sustitución en caso necesario.
- Por último, se planteó la limpieza completa de la suciedad y consolidación de los colores originales junto con un tratamiento de protección exterior y reposición de los acabados perimetrales.

PIEZAS DE PAVÉS COLOREADAS

Además de la complejidad técnica y constructiva, otro de los retos fue el suministro de nuevas piezas vidriadas, solo se contaba con un pequeño acopio, y los suministradores contactados la pieza no era de las mismas características, en peso y forma. Por lo que se planteó en proyecto la elaboración de moldes para fabricación expreso como fue necesario finalmente.



Figura 6: Detalle de las vidrieras de la iglesia después de la rehabilitación. Fotografía de i-bau de arquitectos

Frente a la dificultad para tener acceso a los documentos de estado final de obra así como los colores y tonos de las vidrieras de las que solo se encontraron anotaciones manuscritas y mediciones teóricas, se decidió llevar a cabo una fotografía-alzado de cada una de las mismas. Además, hubo que tener en cuenta que los colores se han degradado de diferente modo en las dos fachadas por la incidencia solar. En las notas de obra originales se intuye que se clasifican los colores empleados en 10 tonos distintos y 4 colores base subclasificados en dos o tres colores finales más claro u oscuro en función del resultado de la cocción al horno del esmalte.

Como dato anecdótico, en la investigación de las cartas de pedido entre promotor y fábrica se dedujo que se pidieron aproximadamente el mismo número de lingotes de vidrio de cada color base y una vez en obra se distribuyeron en diferente proporción entre las distintas vidrieras de la capilla dando una preponderancia de color por vidriera donde interesara y haciéndolas únicas. Ante la dificultad de interpretar estos manuscritos y sus discrepancias se optó por un mapeo completo de las vidrieras de su estado actual. Las piezas originales de vidrio están fabricadas con molde, y tienen unas dimensiones aproximadas de 4 cm de altura, 6 cm de anchura y 30 cm de longitud. Son transparentes con una cierta tonalidad

verdosa azulada, y en su cara exterior están esmaltadas en distintos tonos dentro de una gama de verdes y azules. Su cara exterior es lisa y el perímetro lateral se moldean con una hendidura para permitir armar la fábrica de pavés.

"Constituyo un arduo problema el tratamiento de los ventanales. La economía impuso al fin su férrea disciplina, y el humilde pave bien coloreado antes de cocerse combinado con piezas salientes de cemento, dio la solución.

El arte de Don Carlos Pascual de Lara lleno de vida esta sencilla idea constructiva, y las vidrieras se construyeron con la rapidez de simples muros."¹³

Se observa suciedad generalizada, así como roturas de distinta entidad en algunas de las piezas. Pérdidas puntuales de tono de color asociados a la pérdida de lascas o láminas de material de la cara exterior del pavés.

PIEZAS DE LADRILLO RECUBIERTAS DE MORTERO DE CEMENTO BLANCO

Se observó la rotura de una cierta cantidad de piezas, de distinta consideración. En algunas zonas las piezas rotas han sido

13 Año 1957 *Revista Nacional de Arquitectura*, página 08 nº 184



Figura 07: interior de la iglesia después de la restauración. Fotografía: Celia de Coca.

sustituidas por piezas de estratificado de fibra de vidrio y poliéster huecas y de las mismas dimensiones que los prefabricados originales, pero que no han soportado la presión recibida al carecer de la consistencia suficiente. Las zonas de las vidrieras afectadas por esas sustituciones presentaban un estado mucho más deteriorado. La pintura o revestimiento exterior de estas piezas era malo. Tras la inspección ocular de todas vidrieras se puede concluir que la pintura exterior en blanco de estas piezas no correspondía a la obra original, dado que las piezas de difícil acceso no se encontraban policromadas, como es el caso de la vidriera 4, situada sobre un patio. El borde de las piezas cerámicas por el interior está pintado en negro.

LLAGAS DE MORTERO

Durante la inspección de toma de datos no se observaron pérdidas ni degradación del material de las juntas. Hay zonas que no tenían el aspecto de un mortero original, sino que pareció producto de una restauración más reciente. Los armados que han quedado visibles presentaban óxido y degradación. En la realización de catas se ha detectado que no todos los armados llegan a anclarse al muro. Los trabajos se plantearon desde la premisa de que existía un único redondo en cada una de las llagas.

Se trata de vidrieras de gran entidad, por lo que los armados horizontales son especialmente relevantes. En

las juntas verticales los redondos no se llegan a anclar en los paramentos. Fue necesario comprobar su existencia y continuidad, ya que existía la posibilidad de que no quedara espacio suficiente en las juntas para el cruce de ambos armados. Posiblemente, el armado vertical tenga solo función de ayuda al montaje.

Limpieza, reparación y pintado de piezas vidriadas

Se planteó en un principio limpieza de las vidrieras por el exterior por medios mecánicos mediante la proyección de esferas o polvo de vidrio tipo "soft glass", sin embargo, se descartó por ser demasiado agresiva y se limpió por medios manuales para no dañar los colores. Una vez limpias todas las vidrieras se pudo apreciar la variación de tonos de color en las 10 vidrieras.

Una de las razones de optar por el método de restauración parcial fue que resultaran dañadas el menor número posible de piezas de vidrio, de modo, que la estructura original de las vidrieras no se viera alterada en la medida de lo posible, y la organización de las diversas tonalidades se conserve. Se preveía que las únicas piezas de vidrio a sustituir serían las situadas en las hiladas superiores de cada vidriera (2-5 hiladas) por ser las partes más dañadas por la escorrentía de agua de lluvia por la cubierta como así fue.

Por ello se precisó el suministro de piezas de vidrio del mismo modelo que las existentes, procedentes de almacenes olvidados de fabricantes, en acabado incoloro, para que puedan tintarse del mismo color que las piezas eliminadas. Asimismo, se había encontrado en el propio Colegio Mayor un acopio original de un cierto número de vidrios iguales a los originales, en acabado incoloro y en buen estado. Estas piezas – aproximadamente 370 unidades – se pusieron a disposición de la restauración.

El vidrio acopiado no fue suficiente, y se necesitó encontrar piezas iguales. En el mercado existían moldes de lingotes de vidrio prensado similares pero no idénticos. Se tantearon diferentes opciones con vidrios laminados y pegados en frío, pero, aunque los ensayos de compresión que se hicieron fueron satisfactorios, se rechazaron por la irregularidad de la cara exterior que podría resultar un efecto disonante al paso de la luz de modo diferente al original. Se procedió a la fabricación de 250 nuevas piezas de vidrio con las mismas dimensiones que las originales. Éstas fueron elaboradas por maestro vidriero con las mismas características que las piezas originales al sacar molde del original. Gracias a la buena labor de la constructora se localizó una empresa francesa¹⁴ que las suministró a demanda. Se realizaron varias muestras y ensayos para comprobar que su comportamiento fuera similar al original.

Para la reparación de piezas de vidrio que presentaban fracturas o descamaciones, se planteó la aplicación de un polímero y el curado de este con lámpara UV. Sin embargo, al apreciarse que la mayoría de los daños eran descamaciones ligeras en la cara exterior y no afectaban a la integridad del lingote de vidrio, se decidió simplemente sanear junto con una limpieza adecuada para corregir los defectos de color en esos puntos que volvía a la pieza transparente al haber saltado parte del vidrio y el tono adherido.

En la reparación puntual de los vidrios se cuidó con que no afectara a la coloración original, y se logró que la nueva tonalidad quede integrada en la pieza, y conseguir un color uniforme desde el interior al paso de la luz.

Sustitución de piezas cerámicas

Se planteaba la sustitución de todas las piezas cerámicas de los paños verticales, colocados a modo de libros apilados horizontalmente en una biblioteca, ya que su caída pone en peligro no sólo a las personas que pasen junto a ellas, sino que también hace peligrar a los elementos volados situados debajo, por el impacto que la caída propia ocasiona a la inmediatamente inferior.

Para su sustitución se debieron producir nuevas piezas de las mismas dimensiones – ligeramente inferiores en alto para permitir la colocación in situ sin dañar los elementos circundantes – y pesos similares, con una distribución de cargas lo más parecida posible a las piezas originales, de manera que no se altera el equilibrio estructural. Se realizaron con el goterón en el borde exterior como la pieza original, y tienen el mismo acabado en color mediante color en masa de la pieza y con textura rugosa igual a la original. La pieza sólo está pintada con color diferente en la testa interior, donde se le aplicó una película de color negro.

Para la eliminación de estas piezas sin dañar los vidrios que lo rodean se procedió al debilitamiento del borde interior por medio de cortes verticales con una radial de pequeño tamaño, que producía menores vibraciones. De este modo, se pudo retirar de modo sencillo el recubrimiento de mortero interior de la pieza, y quedó vista la rasilla cerámica del interior. Se repetieron los cortes verticales en el borde interior de la pieza para facilitar el posterior desprendimiento de la misma desde el exterior. La retirada fina de restos de la pieza por el interior se realizó por medios manuales, hasta la completa eliminación del material saliente respecto del plano interior de fachada.

De este modo, se pudo constatar que el interior de algunas de las piezas que no se habían desprendido estaba completamente lleno de mortero. Esto último nos dio la clave para acometer en obra la restauración de la pieza. Inevitablemente, era necesario sustituir numerosas piezas, las muy dañadas y las ya caídas que habían dejado un vacío en la fábrica. Sin embargo, una buena parte de ellas se mantenían en un estado de conservación aceptable, que mejorando su durabilidad, permitía una actuación mucho menos invasiva: inyectar las piezas cerámicas

¹⁴ La constructora que llevó a cabo la restauración fue TRYCSA y la empresa suministradora de vidrios prensados fue SAVERBAT.

para rellenar los huecos que en su fabricación original no se había colmatado. Para rellenar las piezas cerámicas se hicieron tres perforaciones desde el interior y se empleó lechada de cemento sin retracción por las 2 vainas y salida por la central para tener el testigo que se había completado el macizado. Con ello quedaron las piezas consolidadas.

En las piezas cerámicas que fue necesario sustituir se pudo comprobar el estado de conservación del mortero y el recubrimiento de los armados horizontales y verticales en contacto con la misma, llevando a cabo sobre los armados dañados reparaciones puntuales. A continuación, se dispuso pieza prefabricada de iguales características dimensionales y color con calzado inferior y la niveladas para asegurar una correcta puesta en obra del rejuntado posterior y fraguado. El trabajo simultáneo por el interior y por el exterior de las vidrieras permitió que hubiera un mayor control sobre el estado de las piezas de vidrio en todo momento, dado que cualquier impacto sobre la vidriera afectaban especialmente a estos elementos, que podrían sufrir descascarillados o lajas superficiales.

Este proceso de reparación de morteros fue especialmente delicado en el caso de aquellas piezas cerámicas que ya habían sido sustituidas en una actuación parcial desafortunada en el pasado por otras huecas de fibra de vidrio y poliéster, que se encontraban abombadas y deformadas, pues su resistencia no había sido suficiente para soportar las cargas ejercidas por el resto de la vidriera, razón por la cual estas zonas presentaban una cierta curvatura y un deterioro en cadena del resto de elementos alrededor de las llagas superiores e inferiores al tener entradas de agua. En el caso de estas piezas nos encontramos además con el añadido que el intento de reparación se empleó un mortero de rejuntado moderno de modo parcial y mal ejecutado. Todas estas zonas se tuvieron que restituir.

Revisión de armados de juntas de las hiladas

MORTEROS Y LLAGAS

Se revisó tanto en las llagas de piezas de vidrio, como en las llagas de las piezas cerámicas para reparar todo mortero deteriorado original deteriorado, y se aplicó puntualmente un producto pasivante, cuando se había quedado expuestas las armaduras, para quedar protegidas ante el proceso de

oxidación. Este proceso provocó el deterioro de los morteros, que en algunas zonas había saltado o están en malas condiciones de conservación debilitando la hilada y dejando sin sujeción las piezas cerámicas. Para el recibido de las nuevas piezas, y para garantizar que las juntas quedan completamente colmatadas, se utilizó un mortero fluido sin retracción.

A continuación, se procedió al saneado de juntas y recercados, debido a que otra de las patologías de mayor importancia que sufrían estas vidrieras es el filtrado de agua a través de las juntas que se encuentran en mal estado, lo que provocó la oxidación de las armaduras, con su consiguiente aumento de tamaño y disgregación del mortero que las recubre. Posteriormente se realizó una limpieza de la zona. El estado general de las juntas fue bastante bueno, solo teniendo que actuar de modo puntual en las partes superiores de la vidriera. El picado de todos los morteros se realizó manualmente y con medios mecánicos ligeros, evitando la afección de vidrios y armados. Posteriormente se realizó una retirada de depósitos y la reposición de aquellas zonas que se había actuado.

En el caso de los recercados perimetrales de mortero de las vidrieras, se procedió al relleno de aquellas zonas dañadas debido a la realización de las catas y/o a desprendimientos parciales. El estado general de este zuncho de borde era bastante bueno, y es el responsable de mantener la estabilidad, planeidad y uniformidad del conjunto, pese a que las vidrieras no estén ancladas a muros o los pilares laterales. Sobre las juntas más estrechas se utilizó un mortero especial, de consistencia fluida y sin retracción, que garantiza el completo relleno del espacio entre las fábricas. En las zonas de borde se empleó un mortero de cemento sin retracción.

Finalmente se trató la totalidad de las juntas y morteros que conforman la vidriera con una aplicación de protección frente a la corrosión y limpieza del mortero de las llagas. En las piezas cerámicas también se aplicó revestimiento de protección del mortero por la cara exterior para mejorar su durabilidad.

COMPROBACIÓN DE ESTABILIDAD. MEJORA DEL ANCLAJE PERIMETRAL

La última de las tres actuaciones principales que afectan a estas vidrieras fue asegurar la estabilidad al ser un elemento tan esbelto y no encontrarse traba con elementos estructurales a



Figura 08: Detalle del interior de la iglesia después de la restauración. Fotografía: Celia de Coca

los muros o pilares laterales. Por esta razón, se dispuso un marco perimetral de refuerzo interior para cada una de las vidrieras, formado por un perfil laminado en L de 60 mm de lado uniendo la vidriera con los soportes o la fábrica de ladrillo contigua.

CONSERVACIÓN DE LOS TONOS Y RESTAURACIÓN

Las muestras de acabado y pruebas in situ se realizaron para la aplicación de los esmaltes sobre los elementos de vidrio hasta conseguir igualar los tonos empleados. Estos tratamientos de acabado se realizaron sobre los vidrios de nueva aportación y también sobre los existentes para igualar los tonos originales con los dañados. Como criterio general se aplicó de esmaltes coloreados y esmalte incoloro por el exterior semibrillante, para la protección de intemperie y conservación del color frente al Sol. Las pruebas de acabado se realizaron de forma previa al inicio de los trabajos para garantizar que se podría reponer la pintura de los elementos a conservar. Fue un trabajo muy laborioso ante la multitud de piezas a comprobar y al tiempo necesario de preparación previa de enmascarar todos los vidrios para el tratamiento de los revestimiento de protección de los morteros y posteriormente el pintado de las piezas de vidrio. Con este orden de trabajo se evitó salpicaduras o fallos de ejecución que hubieran ocasionado que desde el interior se vieran partes opacas en los vidrios. Una vez terminados los trabajos recolocó de los revestimientos desmontados, tales como tarimas del falso techo, gresite, interiores y exteriores,

además del elemento decorativo de cerrajería en el interior en la base de cada vidriera.

Conclusión

La restauración se llevó a cabo durante 6 meses y permitió investigar y documentar el proceso de construcción de este tipo de fábricas de vidrio armadas con lingotes de vidrio prensado y comprobar su versatilidad. De hecho en el interior de la propia de la residencia de estudiantes, en diferentes puntos, se emplean este mismo elemento arquitectónico de vidrio armada, pero nunca de modo tanta valiente y arriesgado para formar parte de la fachada de la capilla siendo un elemento único. Las dimensiones de cada una de ellas son extraordinarias para un espesor de 6 cm de vidrio. Sin embargo, los ensayos realizados a las piezas confirman la audacia de los arquitectos que las proyectaron llevando al límite constructivo el sistema industrializado concebido para un uso más modesto. Lo que lleva a la relectura de la cita de los arquitectos en referencia los pocos medios económicos y técnicos disponibles de la época que, sin embargo, consiguieron solventar satisfactoriamente. Además, desde el punto de vista artístico y compositivo se planteó un juego de colores sencillo, austero, y ordenado en conjunción con el resto de los elementos arquitectónicos que refleja el buen entendimiento de Lara con los autores planteando no unas vidrieras figurativas sino una lectura mucho más profunda, minimalista, impresionista en relación con el uso religioso de capilla.

Introduction of Residence Halls. Commissioned by the Dominican Order

It is a set of buildings designed and built between 1952 and 1957 and represents and recognizes one of the milestones of Spanish architecture of that time. The project of the young architects who had just finished their degrees, Rafael de La-Hoz Arderius and José María García de Paredes, with clear Scandinavian influences, and that during their travels through Europe had known and studied the new Modern architecture, deserved the National Architecture Prize in 1956 and had a huge impact among the architects of the time with numerous publications in foreign books and magazines. Also, mention should be made of the will of the Dominican Order, who were the promoters of the work, and especially the figure of Don José Manuel Aguilar¹ who played a predominant role in the commission when they were still students² and in the training of the Architects themselves.

The complex is organized around a sensibly N-S axis that orders the main elements: residence hall, chapel, seminary, and other elements that it was going to have, such as the conference room and the library that went unbuilt. The original plan for the implementation of all the planned allocations was not fully carried out. After obtaining the prize, the "San Alberto Magno" Building was built as a convent for the Dominican order however, the university re-

search center and the university club were never built.

The Complex is located in a magnificent setting on a steep hillside in the University Campus, Madrid, with views towards the Dehesa de la Villa, and even the Madrid's mountains. In this context, the architects created a series of platforms perfectly integrated into the topography for the common areas that take advantage of these views and become the reference point of these spaces. The clear intention to promote social life among students is noteworthy, and on the other hand, the creation of spaces for meditation and study.

Each of the facilities or pavilions are developed horizontally, however, the "tower" building of student dorm stands out. It consists of habitable cells stacked in height and rotated with respect to the main axis. This pavilion is the most unique element of the complex that stands out among the buildings of the University Campus.

These basic cells, conceived for the "monastic³ life" of the university student, reflect the new European influences in force at the time. A shared bathroom and shower for two units stands out, a direct reference from the Maj Kollegiet in Copenhagen by Hansen⁴. It also allows better comfort and privacy by avoiding common shared walls between the living and study spaces of university students. With this mountain configuration,

you get virtually private outdoor terraces without crossed views as well. These individual cells accumulate on the floors, embraced by the exterior corridors, and stacked vertically in a succession of the exterior gallery that shapes the building. Its façade is topped with a slender railing combining plates and rounds, rising to an elevation with vibration and rhythm, under a rich play of shadows cast by the cantilever on the students' terraces.

The convent pavilion is on the north side and has a classical organization around a cloister open to the views. Between these two elements are the chapel and the assembly hall with an octagonal roof, which are developed as a result of the intertwining of the geometry of elements on both sides, maintaining the gesture of a serrated saw in its characteristic stained glass windows reminiscent of Gothic naves full of colored light. This ensemble is a shining example of formal and interdisciplinary study, work, and development between architects, the property, and artists for architectural conception as a team.

Since the inauguration of the Residence Hall, the use of the building has been evolving. The "San Alberto" building, originally intended as the residence for friars, is now used to house students, as in the tower. The old refectory for the friars is used as an assembly hall, and the dining room is big enough for approximately half of the students who currently live in the Residence Hall.

1 Father Aguilar was director and founder of the magazine *ARA*, a learned man with a doctorate in Civil Law, Theology and Philosophy, who supervised the university training of architects during their stay in the residence of the Dominican Fathers in the Basilica of Atocha.

2 (García de Paredes de Falla, 2015)

3 *La arquitectura de José M. García de Paredes ideario de una obra.* (García de Paredes de Falla, 2015)

4 Maj Kollegiet in Copenhagen, by Hans Hansen, inaugurated in 1951, studied by García de Paredes during his study trip.

In 2011, the property carried out conservation and restructuring works with the help of i-bau architects. At that time, the interventions in the last 50 years had not been thorough, and the fundamental values of the building had not been altered. The building has been maintained by the property, in general, with respect. Although, the internal repairs and adaptations were necessary, you cannot always appreciate the sensitivity that the building deserves.

The project⁵ was drafted to repair the common pathologies of a building from the 50s that had not undergone any complete rehabilitation since its construction. Work was also done to update functionality and accessibility and condition it to the needs and services of a university residence.

The building is listed by the PGOU of Madrid as level 1, Integral grade, so all the conservation actions of roofs and façades were carried out maintaining the proportions and visual characteristics of the construction finishes, and carpentry, preserving the originals or reproducing with the same design and materials. The general facilities of the building and the service areas, kitchen, food preparation, dining room, and classrooms of the residence were renovated, in addition to all the updating to meet the current fire protection regulations.

To improve accessibility and overcome the small unevenness between the entrances to the pavilions, ramps and an elevator were incorporated in the north pavilion to join the common spaces of the residence and the new accessible rooms.

From the point of view of sustainability, thermal insulation was provided on the façades and in addition to high-performance carpentry, maintaining design, dismantling and square timbers similar to the original carpentry. The renovation of the facilities has also contributed to reducing the building's energy consumption.

These works included refurbishment of deteriorated elements on the façade and finishes to their original state, along with the unique octagonal roof of the assembly hall. These actions included the restoration of the chapel's stained glass windows. The work took place two years after the interventions in the rest of the complex. It was temporarily protected to prevent its deterioration and ensure its safety and stability⁶.

The church, of great architectural value, although of less urban presence than the tower of rooms, forms the central axis that unites the different "wings" of the complex. The collaboration with the architects and the Dominican Order with Carlos Pascual de Lara⁷ was fundamental, and the result

5 Project for the Conservation and Punctual Restructuring of the Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino – "Aquinas" drafted by i – Bau Arquitectos. Architect and Construction Management: María del Carrión Gamero Gil and Javier José Armbruster (2011), team: Fernando de la Fuente Portero, Miguel Ruiz Cid.

6 Project for the Restoration of the Stained Glass Window of the Chapel of the Colegio Mayor Santo Tomas de Aquino-"Aquinas" drafted by i – Bau Arquitectos. Architect and Construction Management: María del Carrión Gamero Gil and Javier José Armbruster (2014), team: Fernando de la Fuente Portero, Miguel Ruiz Cid, Elena Ramos Caballero.

7 Carlos Pascual de Lara (1922-1958) also collaborated with Oiza and Laorga on the apse of the Basilica of Arantzazu, which remained unfinished due to his premature death.

of this creative combination was the design and construction of the stained glass windows. They also collaborated to develop the central altarpiece of the chapel, of which sketches of sculptural ensembles were preserved. "In the field of religious architecture, the "Aquinas" also provided a unique quality in the treatment of the religious space in its chapel, a jagged and converging volume, in which blind brick planes alternate with slanted windows that direct the light forward without producing glare⁸."

The spatial organization of the central nave with a jagged shape allows for a sort of side chapels illuminated by each of the existing stained glass windows. This provision allows simultaneous trades to be carried out, as indicated in the original⁹ project report. The church was completed with a choir and a side entrance to the Residence Hall located on an upper level. The chapel is developed around an axis of symmetry that joins the main entrance with the altar. It is organized with a simple and solemn saw-tooth geometry, alternating blind brick panels with pressed glass to avoid glare. On the other hand, the reading of the space is completely different if we are looking towards the altar, lit in a broad way, then if we do it in the opposite direction, we will see the succession of stained glass windows, formed by pieces of colored glass brick, cut out by a herringbone wooden platform on the floor and flat ceiling with the same quartering. A seated virgin from the 15th century – "Sedes Sapientiae" –

presides over the chapel on a panel in the form of an open book made of walnut wood that completes the ensemble, producing introspection and recollection.

Current Status. Data collection for the restoration of the Stained Glass Window.

To carry out the assignment, an exhaustive documentary investigation of the original project begins, giving way to a visual inspection of the current state, documenting the existing damages: their shape and quantification. This is followed by a diagnostic stage of the analysis and behavior of materials and systems¹⁰.

Despite being a 50-year-old building, it was observed that maintenance work had been carried out on the chapel and especially on the stained glass windows. This has altered their original state, so it is necessary to go back to the original plans and documentation. Among all these, the architects' own archive and the archive of the Dominican Order have been particularly significant, which, as promoter of the work, holds a large part of the original documents. Also, contact was made with direct sources that have allowed us to know the "history" of the building from its construction to the moment of the action.

The chapel or church has a total of 10 stained glass windows facing each other, two by two. The stained glass windows are a composition of a very slender cobblestone factory of up to 116 courses and 8 columns in which three clearly differentiated elements are combined: pieces of colored glass brick, brick pieces covered with white cement mortar, and mortar junctions with a total size of 8 meters high by 2.60 meters wide.

Like the blind panels of exposed brick with grid rigging, the stained glass windows are placed in the same arrangement of "glass ingots" like "glass bricks" incorporating each of four pieces vertically, one of them blind to create a pattern and rhythm that extends to all the elevations. This piece stands out both on the inside and outside of the stained glass window, and it is the most unique element of this "reinforced glass factory" providing a texture emphasized by the lights and shadows of the day. From this architectural conception began the artistic participation of Carlos Pascual de Lara. In close collaboration with the two architects, the colors of the tinted glass and their arrangement for each of the stained glass windows are chosen.

The first order for the glass was placed on June 28, 1956, by "Vidrios de Arte REGIOPISTRINA" and Mosaicos de Arte "SANT-YAGO PADRÓS" in Tarrasa, receiving on December 27, 1956, the "8,035 glass ingots, painted and enameled with fire." They were worth 60,770

8 *Ordo Praedicatorum: Evangelización y arte en los albores del Concilio en España.* (García Crespo & Delgado Orusco, 2014)

9 Documentary archive of the work of the Dominican Order

10 *Estrategia y metodología de la intervención en edificios históricos.* (Maldonado Ramos & Vela Cossío, 1999).

pesetas¹¹. Manuscripts¹² of the measurements of glass in different colors are preserved, however, no plans or sketches of the arrangement of the different colors have been found. In view of this situation, the current state of the tones used by the photographic medium - elevation was documented.

From a structural and construction point of view, specific tastings have been carried out to investigate the assembly of the stained glass, its anchoring, and its condition. A topographic control to evaluate the collapse level of each of them was also done. Also, the number and position of broken or replaced ceramic pieces have been documented and the blind pieces have been analyzed in order to know their composition. These are prefabricated pieces 30 cm in length, 20 cm in width, and 5.5 cm in height, made of white mortar lightened with a simple hollow coat, of ceramic. Almost two-thirds of its width is cantilevered both outside and inside. On the outside, they have a certain slope to evacuate the water, with a drip at the bottom. The perforations of the double hollow brick are longitudinal and parallel to the glass courses, which reduces its resistance in the support itself. These pieces have the worst state of conservation.

Pathologies and observed damage

The fall of ceramic pieces, due to a fracture in their axis at the point of support with the rib of the lattice, was the reason for the temporary closure of the chapel. In the first phase of the rehabilitation of the

entire complex, protection, and security measures were taken while its rehabilitation was addressed, analyzing different approaches and evaluating the general condition of each of them. The restoration work had the limitation for its execution, and it was that it had to be carried out while the usual operation of the Residence Hall continued.

The construction of the stained glass window takes the industrialized system of a reinforced glass factory to the limit, innovating and testing the inclusion of these ceramic pieces on site, devising a unique solution, having found no similar example in size and variety of elements. The placement of these pieces is irregular due to the difficulty of arranging and leveling them on site: balanced on the support in the recess for the rib, at its central point, and at a great height. Although the original prefabricated ceramic piece had a drip and its upper face had a slight slope to the outside, it is possible that some of them were not perfectly flat and the slope of water from the outside was not enough to evacuate rainwater and direct it towards the nerve-junction of the stained glass. This caused the reinforcement to rust in the parts most exposed to the inclemency with the consequent increase in volume and, therefore, the weakening of the junction and the fracture of the adjacent glass and prefabricated pieces. Along with the cycles of daily temperature changes, there were drops in certain cases and occasional water inflows. The fractures have particularly severely affected these prefabricated parts, and in some cases, the cantilevered parts have detached, hitting the lower parts

11 Documentary archive of the work of the Dominican Order

12 Documentary archive of the work of the Dominican Order

and causing new breakages due to the chain impact.

On the other hand, in the tests carried out, it was seen that most of the horizontal, round reinforced steel frames, located every two rows, are not anchored to the walls or side pillars. For this reason, it has been deduced that the perimeter mortar, functions as an edge strap, acting as a binding element of the stained glass windows.

From the previous study, we concluded that to guarantee the correct life of the stained glass windows, it is necessary that all the elements that make up the same glass brick, pieces of brick covered with white cement mortar and reinforced junctions, are in good condition and work together providing vertical and horizontal stability to each of the panels.

Drafting the restoration project. Observed Challenges and Damage

At the time of drafting the rehabilitation project, a large number of broken pieces of glass brick (glass) were seen, as well as some stained glass windows that had a significant number of opaque bricks detached (prismatic pieces formed by a simple hollow brick and a layer of mortar covering them and painted white) and in some cases, they had been replaced by pieces of fiberglass and polyester. This action had accelerated the process of deterioration. The damage is most significant in the area closest to the altar. The intervention criteria was:

- Starting from initial knowledge as precise as possible to determine

the entity of the pathologies and the scope of the pieces to be replaced.

- Maintain, as well as possible, the existing materials, avoiding massive disassembly. The application of this criterion to the ceramic pieces was questionable, since they are worse preserved, and on which multiple differentiated substitutions have been made.
- Remove added or inappropriate items.
- Improve the structural conditions of the stained glass window, by recovering the anchors of the edge walls.
- The actions were organized into three levels or phases:
- The parts most affected by water entry were in very specific areas, where it was not possible to restore the junction or where there were unaffordable faults and collapses were found, therefore, it was necessary to disassemble and reassemble the original parts.
- The restoration and replacement of opaque ceramic pieces and damaged glass pieces. Also the thorough review of the armed junctions and replacement if necessary.
- Finally, the complete cleaning of the dirt and consolidation of the original colors was proposed, along with an exterior protection treatment and replacement of the perimeter construction finishes.

PIECES OF COLORED GLASS BRICK

In addition to the technical and construction complexity, another challenge was the supply of new glazed pieces. There was only a small stockpile, and the suppliers contacted did not have the piece with the same characteristics, in weight and shape. Therefore, the development of molds to manufacture were proposed in the project. Finally, it was necessary to do this.

Faced with the difficulty of having access to the documents of the final state of the work as well as the colors and tones of the stained glass windows, of which only handwritten annotations and theoretical measurements were found, it was decided to carry out a photograph-elevation of each of them. In addition, it has to be taken into account that the colors have degraded differently on the two façades due to the incidence of sunlight. In the original work notes, you can see that the colors used are classified into 10 different shades and 4 base colors, sub-classified into two or three final colors plus light or dark depending on the result of the firing of the glaze in the oven.

As an anecdotal fact, in the investigation of the order forms between the developer and the factory, it was deduced that approximately the same number of glass ingots of each base color were ordered and once on site they were distributed in different proportions among the different stained glass windows of the chapel, giving a preponderance of color per stained glass window. This was interesting and made them unique. Given the difficulty of interpreting these manuscripts and their discrepancies, a complete map-

ping of the stained glass windows from their current state was chosen. The original glass pieces are made with a mold and have approximate dimensions of 4 cm in height, 6 cm in width, and 30 cm in length. They are transparent with a bluish-green hue, and on their outer face, they are enameled in different shades within a range of greens and blues. Its outer face is smooth and the side perimeter is molded with a slit to allow the glass brick factory to be assembled.

"The treatment of the windows was an arduous problem. The economy finally imposed its iron discipline, and the humble glass brick, well colored before being fired, combined with protruding pieces of cement, provided the solution"

The art of Don Carlos Pascual de Lara brought this simple constructive idea to life, and the stained glass windows were built with the speed of simple walls¹³."

Widespread dirt is seen, as well as breakages of different entities in some of the pieces. Occasional loss of color tone associated with the loss of flakes or sheets of material on the outer face of the glass brick.

BRICK PIECES COATED WITH WHITE CEMENT MORTAR

The breakage of a certain number of pieces was observed, of varying consideration. In some areas, the broken parts have been replaced by hollow fiberglass and polyester laminate pieces of the same dimensions as the original prefabricated ones, but which have not

withstood the pressure received because they lack sufficient consistency. The areas of the stained glass windows affected by these replacements were in a much more deteriorated state. The paint or exterior coating of these pieces was bad. After the visual inspection of all the stained glass windows, you can conclude that the exterior white painting of these pieces did not correspond to the original work since the pieces that were difficult to access were not polychrome, as is the case of stained glass window 4, located on a patio. The edge of the ceramic pieces on the inside is painted black.

JUNCTIONS OF MORTER

During the data collection inspection, no leakage or degradation of the gasket material was observed. There are areas that didn't look like the original mortar but looked like the product of a more recent restoration. The assemblies that are left visible showed rust and degradation. In the tests conducted, it was detected that not all the armed ones are anchored to the wall. The work was based on the premise that there was a single round in each of the junctions.

Due to these large stained glass windows, is why the horizontal reinforcements are especially relevant. In vertical joints, the round shapes are not anchored to the walls. It was necessary to verify their existence and continuity since there was a possibility that there would not be enough space left in the joints for the crossing of both armed forces. Possibly, vertical assembly can only be used as an assembly aid.

13 Año 1957 *Revista Nacional de Arquitectura*, página 08 n° 184

Cleaning, repair and painting of glazed parts

Initially, the proposal was to clean the windows from the outside by mechanical means by projecting spheres or glass powder type "soft glass", however, it was discarded because it was too aggressive, and manual means were used not to damage the colors. Once all the stained glass windows were cleaned, it was possible to appreciate the variation of color tones in the 10 stained glass windows.

One of the reasons for opting for the partial restoration method was to damage as few pieces of glass as possible so that the original structure of the stained glass windows would not be altered as much and the organization of the various shades would be preserved. It was foreseen that the only pieces of glass to be replaced would be those located in the upper rows of each glass window (2-5 rows) since they were the parts most damaged by rainwater runoff through the roof, and that was how it was.

For this reason, it was necessary to supply glass parts of the same model as the existing ones, from forgotten manufacturers' warehouses, with a colorless finish so that they could be tinted in the same color as the eliminated pieces. Likewise, an original stockpile of a certain number of glasses identical to the originals, with a colorless finish and in good condition, had been found in the Residence Hall itself. These pieces – approximately 370 units – were made available for restoration.

The glass collected was not enough, and it was necessary to find identical pieces. There were similar but not identical pressed glass ingot molds on the market. Different options were tested with laminated and cold-glued glass, but although the compression tests that were carried out were successful, they were rejected due to the irregularity of the external face that could result in a dissonant effect when light passed through in a different way from the original. 250 new pieces of glass were manufactured with the same dimensions as the originals. These were made by a master glass-maker with the same characteristics as the original pieces when taking a mold from the original. Thanks to the good work of the construction company, a French¹⁴ company was located that supplied them on demand. Several samples and tests were carried out to verify that its behavior was similar to the original.

For the repair of glass pieces that presented fractures or flaking, the application of a polymer and its curing with a UV lamp was proposed. However, when it was seen that most of the damage was slight flaking on the outer face and did not affect the integrity of the glass ingot, it was decided to simply restore it together with an adequate cleaning to correct the color defects in those points that made the piece transparent since part of the glass had flaked along with the adhered tone.

In the repair of the glass, care was taken not to affect the original coloration, and integrating the new shade into the piece was possible, achieving a uniform color from the inside to the passage of light.

Replacement of ceramic parts

The replacement of all the ceramic pieces of the vertical panels was proposed. They were placed like books stacked horizontally in a library, since their fall endangers not only the people who pass under them but also the flying elements located below, due to the impact that the fall itself causes on the one immediately below.

To replace them, new parts had to be produced with the same dimensions, slightly lower in height to allow installation on the spot without damaging the surrounding elements and similar weights, with a load distribution as close as possible to the original parts, so that the structural balance was not altered. They were made with the drip on the outer edge like the original piece, and have the same color finish of the piece and with the same rough texture as the original. The piece is only painted with a different color on the inner head, where a black film was applied.

In order to remove these pieces without damaging the surrounding glass, the inner edge was weakened by means of vertical cuts with a small radial, which produced fewer vibrations. In this way, the interior mortar coating of the piece could be easily removed, and the ceramic tile inside was exposed. The vertical cuts on the inner edge of the piece were repeated to facilitate the subsequent detachment of the piece from the outside. The fine removal of the remains of the piece from the inside was carried out manually until the complete removal of the protruding material with respect to the interior plane of the façade.

¹⁴ The construction company that carried out the restoration was TRYCSA and the company that supplied pressed glass was SAVERBAT.

Therefore, it was possible to verify that the interior of some of the pieces that had not been detached was completely filled with mortar. The latter gave us the key to undertake the restoration of the piece on site. Inevitably, numerous parts needed to be replaced, the badly damaged ones and the already fallen ones that had left a void in the factory. However, a good part of them were kept in an acceptable state of conservation, which, by improving their durability, allowed a much less invasive action: injecting the ceramic pieces to fill the gaps that had not been filled in their original manufacturing. Three holes were made from the inside to fill the ceramic pieces. Cement grout was used without shrinkage through the 2 sheaths and exiting through the central one to ensure the massing was done and the pieces finished.

In the ceramic pieces that had to be replaced, it was possible to check the state of conservation of the mortar and the coating of the horizontal and vertical reinforcements in contact with it, carrying out specific repairs on the damaged reinforcements. Next, a prefabricated piece of the same dimensional characteristics and color was arranged with lower height and leveling to ensure a correct installation of the subsequent grouting and setting. The simultaneous work on the interior and exterior of the stained glass windows allowed for greater control over the condition of the glass pieces at all times, since any impact on the stained glass especially affected these elements, which could suffer from peeling or superficial slabs.

This process of repairing the mortars was very delicate. This was the case of those ceramic pieces that had already been replaced in an unfortunate manner in the past by other hollow fiberglass and polyester pieces, which were domed and

deformed, since their resistance had not been sufficient to withstand the loads exerted by the rest of the stained glass. For this reason, these areas presented a certain curvature and a chain deterioration from the rest of the elements around the upper and lower junctions due to water ingress. In the case of these pieces, we also find an attempt to repair that used a modern grouting mortar in a partial and poorly executed way. All these areas had to be restored.

Revision of course joint reinforcements

MORTARS AND JUNCTIONS

Both the junctions of the glass and ceramic pieces were checked, to repair any deteriorated original mortar, and a passivating product was applied when the reinforcements were exposed, to protect them from the oxidation process. This process caused the deterioration of the mortars, which in some areas had chipped or were in poor condition, thus weakening the course and leaving the ceramic pieces loose. For the reception of the new pieces, and to ensure that the joints are completely filled, a non-shrinkage mortar fluid was used.

Next, the joints and fencing were fixed, because one of the most serious pathologies suffered by these stained glass windows is the filtering of water through the joints that are in poor condition. This caused the armor to rust, with its consequent increase in size and disintegration of the mortar that covers them. Subsequently, a clean-up of the area was carried out. The general condition of the joints was quite good, only having to act occasionally on the upper parts of the stained glass. The grinding of all mortars was done manually and with

light mechanical means, avoiding damage to glass and reinforcements. Subsequently, deposits were withdrawn and those areas that had been acted upon were replaced.

In the case of the mortar perimeter fencing of the stained glass windows, the areas damaged due to the testings and/or partial detachments were filled. The general condition of this edge strap was quite good, and it is responsible for maintaining the stability, flatness and uniformity of the unit, despite the fact that the stained glass windows are not anchored to walls or the side pillars. A special mortar was used on the narrower joints, with fluid consistency and without shrinkage, which guarantees the complete filling of the space between the masonry. A non-shrinking cement mortar was used in the edge areas.

Finally, all the joints and mortars that make up the stained glass were treated with a protection coat against corrosion. Cleaning the mortar from the junctions was also done. On the ceramic pieces, a mortar protection coating was also applied on the outside to improve their durability.

STABILITY CHECK. IMPROVED PERIMETER ANCHORING

The last of the three main actions affecting these stained glass windows was to ensure stability. They are such slender elements and are not hindered by structural elements to the walls or side pillars. For this reason, an interior reinforcement perimeter frame was arranged for each of the stained glass windows, consisting of an L-laminated profile with a side of 60 mm joining the

stained glass window with the supports or the adjoining brickwork.

STONE PRESERVATION AND RESTORATION

Finishing samples and on-site tests were carried out for the application of the enamels on the glass elements until the shades used were equalized. These finishing treatments were carried out on the new glass and also on the existing ones to match the original tones with the damaged ones. As a general criterion, colored enamels and colorless enamel were applied on the semi-glossy exterior, for weather protection and color conservation against the sun. The finishing tests were done prior to the start of the work to ensure that the paint of the elements that needed preservation could be replaced. It was a very laborious job due to the many pieces that needed checking and the necessary time for prior preparation of masking all the glass for the treatment of the protective coatings of the mortars and then the painting of the glass pieces. With this work order, splashes or execution failures that would have caused opaque parts to be seen on the glass from the inside were avoided. Once the work was finished, he repositioned the dismantled cladding, such as false ceiling decking, small tiles, interiors, and exteriors, as well as the decorative element of locksmithing in the interior at the base of each window.

Conclusion

The restoration was carried out over 6 months and made it possible to investigate and document the construction

process of this type of glass factory armed with pressed glass ingots and to check their versatility. In fact, in the interior of the student residence itself, at different points, this same architectural element of reinforced glass is used, but never in such a bold and risky way, thus forming part of the façade of the chapel as a unique element. The dimensions of each of them are extraordinary with a thickness of 6 cm of glass. However, the tests carried out on the pieces confirm the audacity of the architects who designed them, taking the industrialized system conceived for a more modest use to the constructive limit. This leads to the re-reading of the architects' quotation in reference to the few economic and technical means available at the time, which they managed to solve satisfactorily. Moreover, from an artistic and compositional point of view, a simple, austere, and orderly play of colors was proposed in conjunction with the rest of the architectural elements that reflect Lara's good understanding of the authors, proposing not figurative stained glass windows but a much deeper, minimalist, impressionist reading in relation to the religious use of the chapel.

Bibliografía

- Capilla del Colegio mayor Aquinas : Madrid. (July 2008). *Cuadernos de arquitectura*, 25-26. Obtenido de <https://raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/109601>
- Flores, C. (1961). *Arquitectura española contemporánea*. Aguilar. Obtenido de https://books.google.es/books?id=c_JFJaGTc0C
- García Crespo, E., & Delgado Orusco, E. (2014). Ordo Praedicatorum: evangelización y arte en los albores del Concilio en España. *Ciencia tomista*, 141, pp. 375–383.
- García de Paredes de Falla, Á. (2015). *La arquitectura de José M. García de Paredes ideario de una obra*. unpublished, Arquitectura. doi:10.20868/UPM.thesis.34130
- García de Paredes, J. M., & de La Hoz, R. (July de 1957). Colegio Mayor Aquinas. *Informes de la Construcción*, 10, pp.45–56. doi:10.3989/ic.1957.v10.i092.5703
- García, P. G. (1999). El proyecto de rehabilitación y la actividad profesional de conservación y restauración. *Tratado de rehabilitación, Vol. 2, 1999 (Metodología de la restauración y la rehabilitación)*, pp. 93–104.
- Maldonado Ramos, L., & Vela Cossio, F. (1999). Estrategia y metodología de la intervención en edificios históricos. Una perspectiva desde la arquitectura y la arqueología. *Tratado de rehabilitación, Vol. 2, 1999 (Metodología de la restauración y la rehabilitación)*.

Equipo i-bau arquitectos

Javier Armbruster	Socio Director. Arquitecto
María del Carrión Gamero Gil	Socia Directora. Arquitecto – Arquitecto Técnico
Fernando de la Fuente Portero	Director Oficina Mallorca. Arquitecto
Miguel Ruiz Cid	Director de Proyecto. Arquitecto
Elena Ramos Caballero	Arquitecto

Fotografía Obra Acabada:

Fotógrafa: Celia de Coca

Fundación Docomomo Ibérico:

<https://docomomoiberico.com/edificios/colegio-mayor-aquinas/>



Fernando Távora. Maestro de la modernidad portuguesa

Silvia Cebrián Renedo
Universidad de Valladolid. ETS Arquitectura

Daniel Fernández-Carracedo
Universidad de Valladolid. ETS Arquitectura

Y así, progresivamente, fui comprendiendo la nueva modernidad en la que hoy vivimos, modernidad donde participan y se complementan entre si pasado, presente y futuro. Como afirma Aldo Van Eyck: "cada espacio es un lugar, cada tiempo es una ocasión".¹

¹ Távora, F (2003): "Una nueva modernidad" en J. Gallego Roca (Ed.): *Renovación, restauración y recuperación arquitectónica y urbana de Portugal*, pp. 11-12. El texto de Fernando Távora pertenecía a la publicación "De Convento a Aljube. De Aljube a Convento", en Reabilitação do edifício do Aljube. Antigo Convento de Santa Clara do Porto. Direcção - Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Lisboa, 1999.

Resumen

En 2023 se cumplen cien años del nacimiento de Fernando Távora, maestro del movimiento moderno en Portugal, cuyo legado sigue en plena vigencia. Pronto comprendió que era posible compatibilizar la tradición portuguesa con los principios del Estilo Internacional. La Casa en Ofir fue su primer ejemplo de la revisión crítica a la que se estaba sometiendo el Mo.Mo. en Europa: la "tercera vía".

Del conjunto de su obra construida, la Fundación Docomomo Ibérico sólo ha registrado seis edificios: el Barrio de Ramalde (1952-1960), el Mercado Municipal de Santa Maria da Feira (1953-1959), la Casa Dr. Fernando Ribeiro da Silva en Ofir (1956-1958), el Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (1956-1960), la Escola Primária do Cedro (1957-1961) y, finalmente, el Convento das Irmãs Franciscanas de Calais (1961-1971). Todos pertenecen a la primera etapa de su vida profesional, el periodo comprendido entre 1945 y 1962.

Tiempo también de profunda reflexión en el que escribió la primera versión de "O Problema da Casa Portuguesa" sobre el estudio de la casa tradicional; el ensayo "Da organização do espaço" que relaciona unívocamente urbanismo y arquitectura; su columna de opinión en O Comércio do Porto; su "Diário de Bordo" realizado durante su viaje por el mundo; o el ensayo "O encontro de Royaumont" que resume la experiencia vivida en esta reunión del Team 10 independiente de los CIAM. La evolución de su pensamiento teórico y de los principios de su concepción arquitectónica es evidente y cada vez más alejadas de un estilo.

Obras y escritos siempre estuvieron en continua interacción e indisociablemente vinculados a sus experiencias personales. Sin embargo, su legado no ha sido tan reconocido como merece, a pesar de haber influenciado a las generaciones posteriores distinguidas internacionalmente, como es el caso de Álvaro Siza y Eduardo Souto de Moura, ambos galardonados con el Premio Pritzker.

Palabras clave: Fernando Távora, Portugal, modernidad, tradición, tercera vía, centenario.

Abstract

2023 marks the centenary of the birth of Fernando Távora, Master of the Architectural Modern Movement in Portugal, whose legacy remains in full force. He soon understood that it was possible to balance Portuguese tradition and the principles of the International Style. The house in Ofir was his first example of the critical review to which the Mo.Mo was undergoing in Europe: the "third way".

The Docomomo Ibérico Foundation has only registered six buildings from his built work: the Ramalde neighbourhood (1952-1960), the Santa Maria da Feira Municipal Market (1953-1959), the Dr. Fernando Ribeiro da Silva House in Ofir (1956-1958), the Tennis Pavilion at Quinta da Conceição (1956-1960), the Primary School in Cedro (1957-1961) and, finally, the Franciscan Sisters of Calais Convent (1961-1971). They all belong to his first professional stage, the period between 1945 and 1962.

Moreover, those years were also his deeper reflection time in which he wrote his first version of "O Problema da Casa Portuguesa" his study on the traditional house background; his essay "Da organização do espaço" that univocally relates urbanism and architecture; his column in O Comércio do Porto; his "Diário de Bordo" written during his trip around the world; or the essay "O encontro de Royaumont" summarizing his experiences in this Team 10 meeting, apart from CIAM. The evolution of his theoretical thinking and the principles of his architectural conception are evident and increasingly distant from a specific style.

His works and writings were always in continuous interaction and inextricably linked to his personal experiences. However, his legacy has not been as recognized as it deserves, despite having influenced later internationally distinguished generations, such as Álvaro Siza and Eduardo Souto de Moura, both winners of the Pritzker Prize.

Keywords: Fernando Távora, Portugal, modernity, tradition, third way, centenary.



Figura 1: Fernando Távora durante un homenaje en La Coruña.

Reivindicación de Fernando Távora

El arquitecto portugués Fernando Távora (1923-2005) fue el maestro artífice de la reinterpretación del Mo.Mo en Portugal durante la década de 1950, unificando pensamiento, arquitectura y vida. En 2023, año en el que se conmemora el centenario de su nacimiento, su legado

y obra están en plena vigencia. La fuente documental más relevante para el estudio de sus edificios ha sido la visita en primera persona, recabando la documentación original de los mismos en los archivos de las Cámaras Municipales donde Fernando Távora realizó sus trabajos (Arquivo Casa do Infante de Oporto, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, Archivo Histórico de Matosinhos, Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner en Vila Nova de Gaia, o Câmara Municipal de Gondomar) así como en el fondo documental de Fernando Távora, custodiado en el Centro de Documentação e Investigação de Cultura Arquitectónica de la Fundação Instituto Marques da Silva. En cuanto a los textos, se ha dado preferencia a lo escrito por Távora sobre sus aportaciones construidas, artículos, libros, y a los numerosos manuscritos conservados en su estudio en los que explicaba sus teorías.

Fue Távora quien logró que las ideas del movimiento moderno europeo arraigaran entre los jóvenes arquitectos portugueses, y en especial entre sus alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto (ESBAP), al establecer la conexión entre Portugal y los Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM). Con su "tercera vía"² constituyó las bases de la internamente reconocida Escola do Porto, seguramente la corriente arquitectónica más relevante de la segunda mitad del siglo XX en Portugal. Hoy, resulta complicado hablar de la Escuela de Oporto sin asociarla a la obra de Álvaro Siza y Eduardo Souto de Moura, ambos galardonados con el premio Pritzker de Arquitectura en 1992 y 2011, respectivamente. Sin embargo, Fernando Távora, su maestro, quizá por pertenecer a una época anterior, no vio tan reconocida su labor y una muestra de ello es que sólo a título póstumo se han publicado gran parte de sus escritos.

El propio Siza, su alumno predilecto, reconocía la influencia de Távora en sus primeros proyectos y lo narraba con simpatía: "Puedo decir que al realizar mis primeras obras, mi mayor preocupación era la de 'incluir' las enseñanzas de Távora"³. Respecto a Souto de Moura, aunque las

2 Fernando Távora definía su "tercera vía", como " una evolución de la arquitectura moderna con capacidad de identificación de lo tradicional." Fernando Távora en una entrevista concedida a Frechilla J. (julio-agosto 1986). Távora., F. Conversaciones en Oporto. *Arquitectura* nº 261, pp. 23-24.

3 "Algunas de sus obras, como la Casa de Ofir (1957) o el Mercado de Vila da Feira (1953) tuvieron sobre mí un gran impacto. Me acuerdo de que cuando proyecté mi segunda casa, [casa Carneiro de Melo, Oporto 1957-59] con una referencia directa e ingenua a Távora." Álvaro Siza en la entrevista concedida a Espósito, A. y Leoni, G. (2003). Fernando Távora, Álvaro Siza, *Eduardo Souto de Moura*. en Espósito, A. y Leoni, G.(Ed.), Eduardo Souto de Moura. p. 9.

comparaciones resulten menos visibles, era una cuestión de método, él mismo explica que cuando tenía que proyectar una ventana pensaba casi automáticamente en la Casa en Ofir⁴.

En la actualidad, del conjunto de su obra construida de Távora, la Fundación Docomomo Ibérico sólo registra seis de sus edificios más relevantes⁵: el Barrio de Ramalde a las afueras de Oporto (1952-1960); el Mercado Municipal de Santa Maria da Feira (1953-1959); la Casa Dr. Fernando Ribeiro da Silva -Casa en Ofir- (1956-1958); el Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (1956-1960); la Escola Primária do Cedro en el municipio de Vila Nova de Gaia (1957-1961); y, finalmente, el Convento das Irmãs Franciscanas de Calais en Gondomar (1961-1971). Estas obras, realizadas durante la década de 1950 y principios de la de 1960, muestran cómo los arquitectos del momento, y especialmente Távora, supieron adaptar la tradición propia a las ideas de la arquitectura moderna⁶.

Portugal había permanecido durante la dictadura de Salazar (1926-1974) lejos de las democracias europeas. Esta condición marginal fue determinante para el desarrollo de características propias, que hoy son internacionalmente reconocidas en la arquitectura portuguesa. Távora desarrolló un debate indispensable tras el fracaso de la primera⁷ y segunda⁸ generación de arquitectos modernos,

que habían desarrollado sus trabajos sin realizar una profunda reflexión teórica sobre el movimiento moderno. En la década de 1930 se había aceptado el movimiento moderno como una vía para superar el eclecticismo. El Primer Congreso Nacional de Arquitectura, celebrado en Lisboa en 1948, retomó la lucha por los principios de la modernidad, pero de nuevo una lectura demasiado literal de la obra de Le Corbusier y los principios funcionales de La Carta de Atenas provocó que la modernidad llegara, como en la década de 1930, ajena a la realidad social, cultural y geográfica del país. No integraron la arquitectura racionalista de estética internacional con la tradición urbana y rural existente en el Portugal del Estado Novo. La sociedad asociaba el concepto de ser "moderno" con la idea de ser "anti portugués".

Traectoria, referencias e influencias entre lo global y lo local

Coincidiendo con ese periodo, Távora, representante de la tercera generación de arquitectos modernos peninsulares, determinó el desarrollo posterior de la modernidad en Portugal. Su etapa más prolífica abarcó desde 1945, año en el que publicó el artículo "*O Problema da Casa Portuguesa*" siendo aún un estudiante de arquitectura, hasta 1962, cuando escribió el ensayo *Da organização do espaço*, como prueba de acceso para la plaza de profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oporto.

4 "No es realmente una cuestión de lenguaje o de estilo, pero sí de método, no me viene a la cabeza la ventana por sí sola, pero pienso en sus proporciones, en la forma en la que se abre sobre una pared". Ibid. p. 15.

5 Según se puede consultar en la base de datos del archivo de Fernando Távora custodiado en la Fundación Instituto Marquês da Silva (<https://arquivoatom.up.pt/index.php/fernando-tavora>) hasta 1965, año en el que finaliza la primera parte del Registro Docomomo Ibérico, el arquitecto realizó ciento once proyectos de edificación y urbanismo.

6 Tradición y modernidad conviven naturalmente en la concepción de la obra así como en las técnicas y los materiales utilizados, por ejemplo los cerramientos de granito y las cubiertas inclinadas de teja cerámica sobre estructura de madera de pino, con las modernas vigas, pilares y losas de hormigón. Ver Cebrián S. (2012). Fernando Távora: La organización del espacio portugués contemporáneo. en A. Trevisan, A. L. Virtudes, D. Villalobos, F. Sales, J. González, M. Castrillo (Ed.), *Apropriações do Movimento Moderno / Apropriações del Movimento Moderno*. Encontros do CEEA/7. Livro de Actas. Ed. Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP. pp. 121-136

7 Aprovechando las posibilidades que les ofrecía el hormigón armado, dejaron bellísimos ejemplos como el Garagem do Comércio do Porto (1928-1932) de Rogério de Azevedo con su rampa helicoidal, de gran expresividad volumétrica, y sin ornamentación, o la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Fátima (1934-1938) de Porfirio Pardal Monteiro, en Lisboa, que recibió muchas críticas en su momento por su lenguaje moderno, sin decoración.

8 Oporto era una ciudad burguesa y comercial, con un deseo de renovarse lo que favoreció la aparición de una nueva generación de arquitectos modernos. Viana de Lima construyó la Casa Honorio de Lima (1939-1943) la primera vivienda unifamiliar diseñada poniendo en práctica los principios del movimiento moderno. ARS Arquitectos proyectaron el Mercado Municipal de Matosinhos (1936-1946) y posteriormente el Mercado del Bom Sucesso (1949-1952) destacando, en ambos, las posibilidades de la construcción en hormigón armado. Arménio Losa y Cassiano Barbosa el Edificio IBM (1946-1951). Keil do Amaral es el autor de la Escuela de la Fábrica Secil (1938-1940) en Setúbal.

Sus textos están indisolublemente asociados a sus experiencias personales, provocando que cada viaje o cada congreso tuvieran su "reacción" de palabra, al igual que su arquitectura. Viajaba frecuentemente, algo que le permitió conocer un mundo más allá de la realidad portuguesa. Por lo tanto, los manuscritos del maestro portugués resultan una fuente valiosísima para estudiar en paralelo su obra aunque, por desgracia, muchos de ellos permanecen en su archivo, sin incluirse en sus monografías, y otros únicamente se han publicado en portugués.

Desde estudiante anotó sus impresiones con regularidad. Sus diarios, sobre todo los de la primera mitad de la década de 1940, permiten comprender sus preocupaciones y dudas. Inspirándose en las nuevas corrientes artísticas y sociales que discurrían en esos años por Europa, elevó sus propuestas

teóricas a valiosísimos textos. Entre ellos destacan *Em redor da Casa Portuguesa*, *Ordem e Unidade*, *Arte Nova*, *O movimento Modernista* y *Primitivismo da arte moderna*, en los que combatió toda actitud sentimentalista hacia la arquitectura del pasado, y así mismo, el funcionalismo y racionalismo radical.

Em redor da casa portuguesa ya señalaba que la casa portuguesa se basaba en la mera copia de un modelo tradicional existente, idea que retomaría en su artículo más conocido, *O Problema da Casa Portuguesa*⁹, tanto en la versión de 1945 como en la publicada en 1947. En el mismo, explicaba como la arquitectura portuguesa se encontraba encasillada entre la postura de quienes defendían sin concesiones los principios del Estilo Internacional, y aquellos que, atrapados en el pasado,

9 La primera versión se publicó el 10 de noviembre de 1945 el semanal *Aléo*, año IV, serie IV, n.º 9, en su página 10. La segunda en 1947, corregida y ampliada por el autor, la *Revista Cadernos de Arquitectura*. Série I.

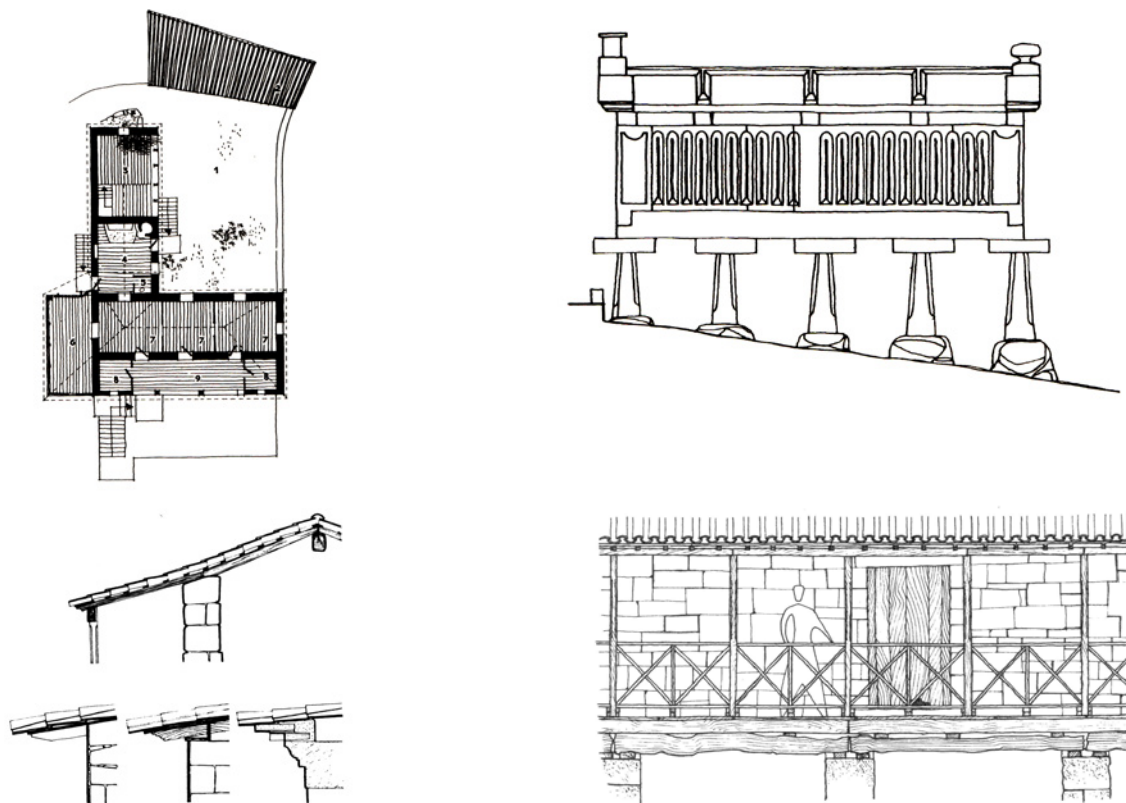


Figura 2: Dibujos *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*. a: *Casa lavoura en Balazar*, planta 2ª. b: Detalles secciones de tejados tradicionales. c: *Espigueiro* de Parada, alzado. d: Dibujo de una *varanda*.

reafirmaban su valor "nacional" frente a los aires nuevos llegados desde Europa Central. Respecto a los primeros, Távora propuso estudiar sus principios aplicándolos desde las condiciones propias de cada lugar; sobre los segundos pensaba que creían y dependían tanto de su historia que no sabían cómo utilizarla para construir un presente fructífero.

A la actitud adoptada inicialmente en textos como *O Problema da Casa Portuguesa*, que se puede llamar doctrinaria, renunció enseguida y sus escritos se convirtieron en fragmentos y artículos de su día a día. Desde finales de 1952 hasta 1955 realizó numerosos estudios teóricos sobre el espacio portugués que se divulgaron principalmente a través de tres medios¹⁰: el periódico *O Comércio do Porto*, el suplemento *Estrada Larga* y la revista *Lusitana*. Con un tono muy crítico y, a veces, hasta pesimista, reflexionó sobre la incapacidad de la sociedad en general y de los arquitectos y urbanistas en particular, de resolver los problemas. *Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes* (Arquitectura y Urbanismo. La lección de las constantes), *Para um Urbanismo Portugues* (Para un Urbanismo Portugués), *Do Porto e do seu Espaço* (Sobre Oporto y su Espacio) y *Para a Harmonia do Nosso Espaço* (Para la Armonía de Nuestro Espacio) tenían un carácter y contenido didáctico, pues estaban escritos para un público general. Estos artículos le sirvieron para, por primera vez, reconciliar su pensamiento teórico con la práctica de la arquitectura y el urbanismo que, hasta el momento, no parecían caminar coordinados.

"Minho" en los estudios del Inquérito à *Arquitectura Regional Portuguesa*¹¹, un estudio objetivo y sistemático de la arquitectura popular portuguesa. Este trabajo supuso el punto de inflexión para el arquitecto al ofrecerle la oportunidad de conocer las construcciones vernáculas de su país. El análisis profundo le descubrió las lecciones racionales que presidían la arquitectura popular. Sus formas no estaban vacías de contenido, respondían a los principios funcionales consolidados a lo largo de siglos. Sólo alguien con el conocimiento profundo de la historia y tradición de su país y, de las corrientes arquitectónicas más actuales que triunfaban en el extranjero, podía comprender y transmitir a las generaciones posteriores la existencia de una 'tercera vía'. Las casas de lavoura, los sequeiros, los espigueiros, los barracos de los mercados tradicionales o los alpendres de la arquitectura religiosa se convirtieron, en armonía con el movimiento moderno, en referencias constantes en su obra. Las conclusiones del Inquérito se recogieron en el libro *Arquitectura Popular em Portugal*¹², en cuya redacción también participó Távora, y que no sólo repercutió en la obra de los autores, sino también en la de las generaciones posteriores.¹³

Poco escribió, sin embargo, a la vuelta de cada uno de los cuatro *Congrès International d'Architecture Moderne* a los que asistió¹⁴, a pesar de la influencia que tuvieron en su formación. En las dos primeras no intervino, en el CIAM X (Dubrovnik, 1956) presentó el proyecto del Grupo CIAM-

10 La monografía de la editorial Electa publicó en el año 2005 la última versión de los textos que en muchos casos contenía varios de ellos bajo un título único. Esto es lo que ocurría con *Para um Urbanismo Portugues* que recopilaba tres textos: *Para um urbanismo y uma arquitectura portuguesas*, *Da colaboração em arquitectura e urbanismo* y *Estilo e qualidade em arquitectura* publicados en marzo y agosto de 1953 y el último en diciembre de 1955. Algo similar es lo que sucedía con *Para a Harmonia do Nosso Espaço*, pues la última versión publicada en Fernando Távora. Opera completa incluía dos artículos: *A posição do artista plastico*, publicado el 10 de agosto de 1954 y *Para a Harmonia do Nosso Espaço*, publicado el 8 de marzo de 1955 también en el periódico *O Comércio do Porto*. Ver Esposito, A. y Leoni, G. *Fernando Távora: Opera completa*, pp. 292, 294-295, 296-297 y 320.

11 Estudio sobre la arquitectura regional portuguesa que realiza el Sindicato Nacional de Arquitectos entre los años 1955 y 1960 por encargo del gobierno.

12 AA.VV. (1961). *Arquitectura Popular em Portugal*. Ed. Sindicato Nacional dos Arquitectos. La publicación consta de dos volúmenes y la parte relativa a la zona norte "Minho" pertenece al primero de ellos.

13 Esta influencia se muestra, por ejemplo, en obras de Álvaro Siza como la Casa de Antonio Carlos Siza (1976-1878) cuya organización en planta se inspira en las ruinas de la villa romana del Castro do Monte do Padrão, también situada en Santo Tirso. La tipología edificatoria del espigueiro fue otra de las referencias utilizadas por Álvaro Siza en el proyecto de la Casa Mario Bahia (Gondomar, 1983). En obras más recientes de Álvaro Siza, destacan otros ejemplos, como la Casa Alemão (Sintra 2002-2007), donde las estancias de la vivienda podía entenderse como un conjunto de espigueiros dispuestos sobre un zócalo de granito en una era.

José Bernardo Távora, en relación a su Casa em Barcelos (1999) explicaba cómo "La relectura del *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* [...] hizo el proyecto: en su tipología, en su morfología, en su rígida modulación, en la selección de los materiales". Ver el artículo Távora, J. B. (1998, junio-julio-agosto). Casa em Barcelos. *Achitecti* nº 42. pp. 26-35.

14 Fernando Távora asistió a las conferencias del *Congrès International d'Architecture Moderne* que se celebraron en Hoddesdon en 1951 (CIAM VIII),

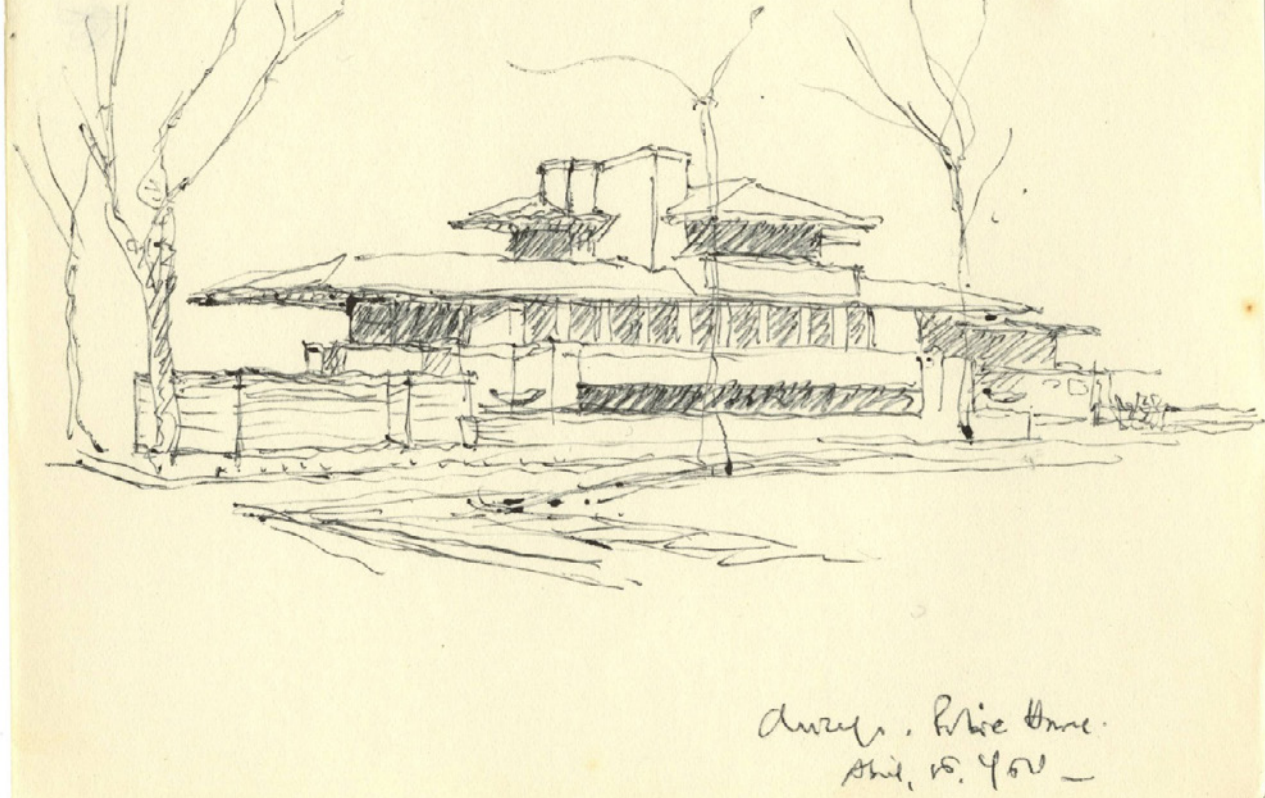


Figura 3: "Diário de Bordo". Casa Robie de Frank Lloyd Wright. Dibujo realizado por Fernando Távora el 16 de abril de 1960.

Porto, y en el último CIAM, la XI edición (Otterlo, 1959) expuso el mercado de Vila da Feira¹⁵. Su visión idealizada de la arquitectura de Le Corbusier entró en crisis en el transcurso de las nuevas ediciones de los congresos, verificando en paralelo cómo el propio Le Corbusier se apartaba de sus principios. Era la época de Chandigarh, donde las torres del plan Voisin desaparecieron para retomar, según Távora, el valor del fuego como centro del hogar¹⁶.

1960 fue un año clave en su carrera profesional y docente. Durante cuatro meses abandonó su estudio, su familia y la escuela para realizar un viaje alrededor del mundo en busca de los valores universales de la arquitectura. Gracias a la beca concedida por la Fundación Calouste Gulbenkian, recorrió los Estados Unidos de América, Méjico, Japón, Tailandia, Pakistán, Líbano, Egipto y Grecia. Durante su viaje verificó el valor de las grandes obras en sí mismas,

con independencia de su pertenencia a un movimiento u otro. Su virtud estaba en comprender el sentido de la memoria del lugar y en no aislar al edificio de su contexto porque se le despojaba de una parte importante de su ser. Aunque su "genio arquitecto" siempre fue Le Corbusier, en muchos momentos de aquel viaje, se sintió más identificado con la filosofía de la arquitectura orgánica de Wright que con el movimiento moderno, hasta tal punto que, al lado de Taliesin East, la Casa de Gropius en Lincoln le había parecido "un frigorífico posado en una colina"¹⁷. Lo mismo le sucedía con el pensamiento de Mies van der Rohe. La visita a Taliesin y sus reflexiones posteriores le condujeron a afirmar sin titubear que Bruno Zevi tenía razón cuando afirmó que Giedion se había equivocado con Wright y Le Corbusier del principio al final de su libro¹⁸. De los relatos de aquellos meses dejó su *Diário de Bordo*, con un conjunto de diapositivas y dibujos ilustrativos de todas las experiencias vividas.

Aix-en-Provence en 1953 (CIAM IX), Dubrovnik en 1956 (CIAM X) y Otterlo en 1959 (CIAM XI).

¹⁵ También expuso otro de sus trabajos en las sesiones paralelas: la Casa de férias en Ofir.

¹⁶ Cfr. Fernando Távora en una entrevista de Martí Aris C. (1998). Nulla dies sine linea. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora. DPA *Documents de Projectes d'Arquitectura* nº14, Fernando Távora. Edición Departamento de Projectes Arquitectònics UPC. p.9.

¹⁷ Cfr. Távora F. (2012). *Diário de "bordo"*. Ed. Casa da Arquitetura. p. 237.

¹⁸ Seguramente se refería a *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición* (1941). En 1985, Bruno Zevi escribirá en su artículo, "El continuo redescubrimiento de Wright", que "(...) sus estructuras están pensadas como formas artísticas, y no como un simple esqueleto o un esquema portante sobre el cual se desarrolla y modela la forma". Ver Zevi B. (2004). *Frank Lloyd Wright. Obras y proyectos*. p. 13.

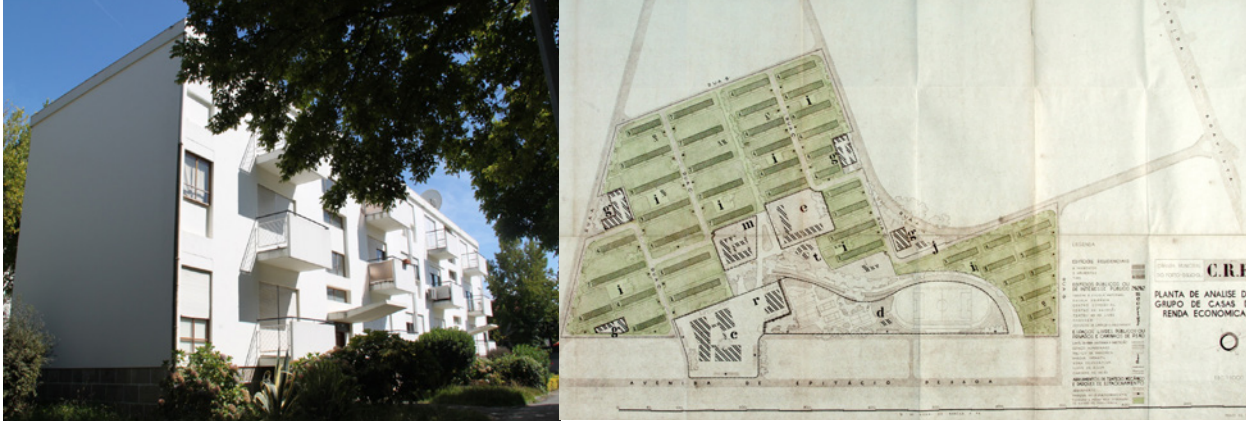


Figura 4: Unidad residencial de Ramalde (1952-1956). a: Fotografía estado actual. b: Plan de Urbanización de Ramalde.

En ese mismo periodo escribió el artículo *O encontro de Royaumont*¹⁹ sobre su primera y única participación en esta reunión del Team 10 (1962). En él se centraba en la dimensión humana que, a su entender, debía condicionar la arquitectura. Para ello utilizó de ejemplo dos obras que allí se presentaron: "El espíritu de este encuentro encontró felizmente su síntesis en el breve comentario de Coderch mientras Candilis presentaba su proyecto de 25.000 viviendas en Toulouse, realizado en tan sólo cinco meses. Coderch afirmó que él necesitaba seis meses para estudiar el proyecto de una pequeña vivienda²⁰".

Ese mismo año terminó el ensayo *Da organização do espaço*²¹ con motivo del concurso a Profesor de la ESBA. Texto en el que según muchos críticos alcanzó "su madurez" como arquitecto, y que, supuso la revisión de su pensamiento en relación a la organización del espacio, el urbanismo y la arquitectura portuguesa de la modernidad. Superados los "pastiches" de la Casa à antiga portuguesa, y el Funcionalismo al que muchos habían reducido el Estilo Internacional, tras la Segunda Guerra Mundial, sólo había una forma de hacer arquitectura, la única, aquélla en la que las personas se sienten bien, para Távora el resto era cuento.

Hacia la revisión crítica del movimiento moderno

La evolución de su pensamiento entre 1945 y 1962 se mostró en los artículos, diarios y textos de aquellos años, pero también en sus proyectos, como ya se ha indicado. Sus primeras obras construidas, siguieron con bastante rigor los principios dictados por el movimiento moderno, pero pronto se percató de los problemas surgidos al trasladarlos a un lugar con un clima y una tradición tan singulares. A pesar de que el Docomomo Ibérico²² sólo ha seleccionado seis obras, en las mismas se puede comprobar perfectamente la evolución verificada en sus escritos, por coincidir con dicho tiempo de inquietud intelectual que le marcó para el resto de su actividad.

En primer lugar y, partiendo de los principios de La Carta de Atenas, comenzó uno de sus primeros²³ desarrollos urbanísticos: la Unidad Residencial de Ramalde (1952-60). Era un conjunto de viviendas sociales de iniciativa pública para la ciudad de Oporto. Un nuevo distrito para seis mil habitantes que proyectó siguiendo la separación funcional de las zonas mediante geometría ortogonal en la distribución de los bloques, con grandes zonas ajardinadas y con zonas reservadas para los equipamientos.

19 El texto lo publicó en portugués la revista *Arquitectura* en su nº 79 de junio de 1963, y en castellano en la publicación dedicada a la Torre Valentina de Coderch en 1999. Távora, F.: A propósito de Royaumont en AA.VV.: J.A. Coderch, *Torre Valentina*, pp. 11-12.

20 Ibidem.

21 Távora, F. (2008) *Da Organização do Espaço*. Ed. FAUP publicações. En el año 2014 la Universitat Politècnica de València publicó la traducción al castellano con el título *Sobre la organización del espacio*.

22 La memoria y documentación gráfica de los proyectos incluidos en el Registro Docomomo se puede consultar en los siguientes enlaces:

Barrio de Ramalde: <https://docomomoiberico.com/edificios/barrio-de-ramalde/>

Mercado Municipal de Santa Maria da Feira: <https://docomomoiberico.com/edificios/mercado-municipal-de-santa-maria-da-feira/>

Casa Dr. Fernando Ribeiro da Silva (Casa de Ofir): <https://docomomoiberico.com/edificios/casa-dr-fernando-ribeiro-da-silva-casa-de-ofir/>

Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição: <https://docomomoiberico.com/edificios/pabellon-de-tenis-de-la-quinta-da-conceicao/>

Escola Primária do Cedro: <https://docomomoiberico.com/edificios/escola-primaria-do-cedro/>

Convento das Irmãs Franciscanas de Calais: <https://docomomoiberico.com/edificios/convento-das-irmas-franciscanas-de-calais/>

23 En realidad, su primer proyecto para un desarrollo urbanístico había sido el de la zona residencial de Campo Alegre (1949) cuando trabajaba en prácticas para el Gabinete de Urbanismo de la Câmara Municipal de Oporto.

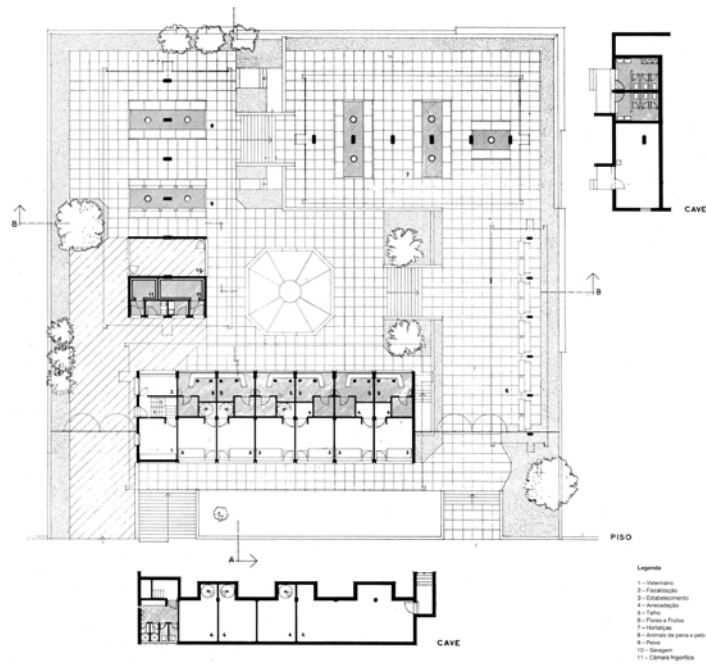


Figura 5: Mercado Municipal de Vila da Feira (1953-1959). a: Fotografia estado actual. b: Plantas.

El segundo de sus trabajos registrados, el Mercado Municipal de Vila da Feira (1953-1959), es considerado por muchos como la primera obra en la que desarrolló su propio estilo, y en la que intentó, por primera vez, revisar las ideas del Movimiento Moderno. Surgió de la profunda reflexión sobre el lugar, entendiendo por lugar tanto la circunstancia del entorno, sus tradiciones, su arquitectura, sus condiciones climatológicas, las ordenanzas, o las preexistencias, así como el nuevo espacio urbano generado.

Cuatro pabellones y marquesinas, dispuestos en dos niveles "en torno al lago, con su taza de agua, sus magnolias, su banco forrado de azulejos, su pavimento embaldosado, evocan la tranquilidad de cualquier claustro portugués²⁴ recuperando, además, el sentido social del ágora y la *stoa* griegas.

Al finalizar su construcción, Távora fue invitado a participar en el último CIAM de Otterlo, donde mostró este mercado a las

²⁴ Fernando Távora: *Projecto Mercado Municipal. Mêmoria descritiva e justificativa*, p. 5. FIMS-FT-0022.

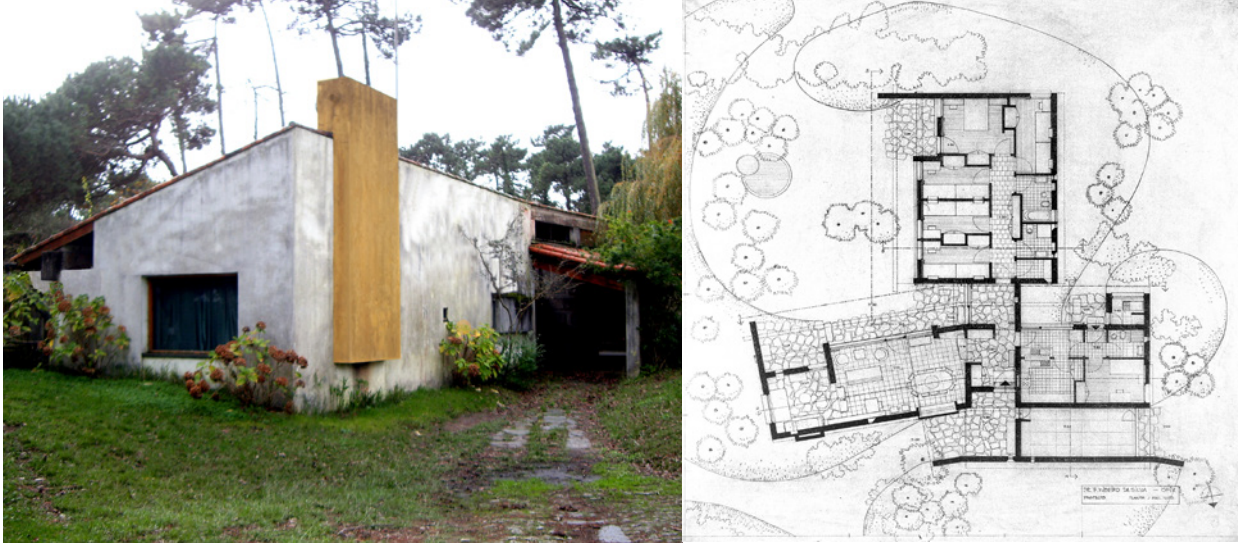


Figura 6: Casa de férias em Ofir (1956-1958). a: Fotografia estado actual. b: Planta.

figuras más representativas de la arquitectura del momento, siendo elogiado. Cuando retrospectivamente recordaba aquella experiencia explicaba con orgullo como el arquitecto holandés Aldo Van Eyck había sugerido, a propósito de este ejercicio, que "la noción corriente de espacio y tiempo debería ser sustituida por el concepto más vital de lugar y ocasión"²⁵. Távora comenzó a ser reconocido tanto en Portugal como el extranjero y, gracias al mercado y a otro proyecto posterior, la Escola Primária do Cedro, fue galardonado con el Premio Nacional de Arquitectura de la Fundação Calouste Gulbenkian en 1961.

De la segunda mitad de la década de los 50 son tres las obras clave en la trayectoria profesional del arquitecto que muestran el carácter moderno de su autor e ilustran la llamada "tercera vía": la Casa de férias em Ofir (1956-1958), el Pavilhão de Ténis en la Quinta da Conceição (1956-1960), y finalmente la antes citada, Escola Primária do Cedro en Vila Nova de Gaia (1957- 1961). Las tres, lógicamente presentes en la selección del Docomomo, condensan numerosas referencias arquitectónicas, relaciones cruzadas con otras tendencias artísticas, y experiencias vividas donde tenían

cabida tanto los principios de la modernidad como los elementos de la arquitectura tradicional de la zona.

La primera de ellas, la Casa en Ofir es, sin duda, la más analizada del legado arquitectónico de Fernando Távora. En ella introdujo con extrema sensibilidad la reinterpretación moderna de los elementos edificatorios tradicionales del norte de Portugal²⁶, de los que también se hará eco después en el Pabellón de Tenis y la Escuela. La arquitectura portuguesa necesitaban una obra así en aquel momento y las ideas que había anticipado Fernando Távora en *O Problema da Casa Portuguesa* se hicieron realidad en esta vivienda, significando un gran avance en la relación entre arquitectura popular y movimiento moderno en Portugal. Távora evolucionó en paralelo a la arquitectura, si el funcionalismo había dado paso al Organicismo en los EE.UU. o al nuevo empirismo nórdico, en Portugal surgía así una "tercera vía". El arquitecto siempre describió el proyecto de la Casa en el pinar de Ofir como "un intento de utilización de materiales sencillos para hacer arquitectura moderna"²⁷.

25 Távora F. (1993). Mercado Municipal Vila da Feira, 1953-59. Trigueiros L. (ed): *Fernando Távora*. Ed. BLAU. p. 58.

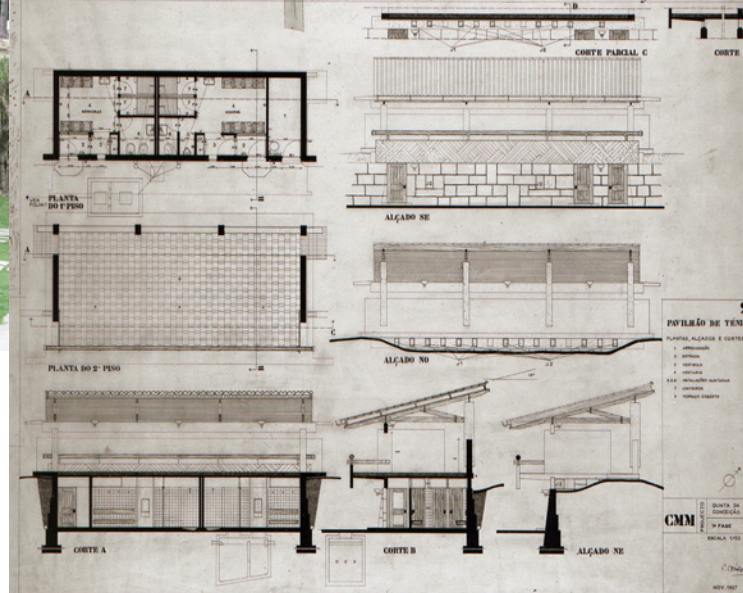
Según Aldo van Eyck el espacio y el tiempo debían ser interiorizados para ser entendidos como arquitectura: "cualquier cosa que signifiquen espacio y tiempo, lugar y ocasión significan más. El espacio a imagen del hombre es el lugar y el tiempo a imagen del hombre es la ocasión". Aldo van Eyck en *Forum*, 1961, nº 3, p. 121. Citado en Francis Strauven: Aldo Van Eyck. *The shape of reativity*, p. 416.

26 Ver Cebrián S. (2010). Casa de férias em Ofir. La materialización de la 'tercera vía' en D. Villalobos y S. Pérez, (Ed.), *Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto*. Ed. Asociación Cultural "Domus Pucelae", Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, y Escola Superior Artística do Porto. pp. 159-174.

27 Fernando Távora en la entrevista concedida a Frechilla J. Fernando Távora. Conversaciones en Oporto. *Arquitectura nº 261*. p. 24.



Figura 7: Pabellón de Tenis en la Quinta da Conceição (1956-1960). a: Fotografía estado actual. b: Plano.



Algo similar sucede en el Pabellón de Tenis de la Quinta da Conceição²⁸, porque como apunta Juan Carlos Arnuncio,²⁹ no hay nada resuelto de una forma diferente a lo que exige la lógica constructiva de los materiales en su sentido tradicional. Es, tal vez, la obra perfecta con la que cualquier arquitecto soñaría, una obra donde el dominio de la naturaleza de los materiales y de la escala permite el entrañable diálogo entre las técnicas tradicionales y la modernidad. Este edificio genial, al que según su autor el máximo elogio recibido es "que no sirva para nada"³⁰, incita a recordar las palabras con las que Javier Frechilla concluyó su particular homenaje al Pabellón de Tenis y al Parque, en "Opus con amore"³¹: *ojalá existieran más edificios "inútiles", como éste.*

La Escola Primária do Cedro en Vila Nova de Gaia (1957-1961) se ubicó junto a un parque arbolado del centro de la Quinta do Cedro, en una zona residencial de nuevo desarrollo con mil viviendas. Con dos pabellones de aulas y una sala polivalente, se configuró como el nuevo *core* o *heart of the city* del barrio, un espacio necesario para fomentar la vida social según los CIAM. Con la Escola, Távora demostró cómo su concepción de la "tercera vía" era compatible con programas más complejos que

el de una vivienda y un pabellón y, aún más importante, con la condición de equipamiento público. En su construcción, siempre limitada por el reducido presupuesto, tradición y modernidad convivieron naturalmente tanto en las técnicas como en los materiales utilizados.

En su evolución personal y profesional había logrado lo que él mismo denominaba "un matrimonio feliz entre tradición y modernidad", dos términos que para muchos hacían referencia a conceptos opuestos y que Távora entendía como uno sólo. Las obras posteriores demostrarían las virtudes de este feliz diálogo, alcanzando en la arquitectura una maravillosa armonía.

Por último, no fue hasta su vuelta del viaje por el mundo cuando inició uno de sus proyectos más relevantes: el Convento das Irmãs Franciscanas de Calais (1961-1971). Se trataba de un programa complejo, con zonas comunes, celdas para las religiosas, un claustro y una capilla. arquitectura religiosa contemporánea que encarna tanto los principios de la modernidad como las del monasterio histórico y las tradiciones de las reglas de la orden franciscana³². En la capilla, de una sola

28 Aunque la Fundación Docomomo Ibérico solo incluye en su registro el Pabellón de Tenis, Fernando Távora realizó el conjunto de la intervención para transformar la finca en la que se ubicó el Convento de Nossa senhora da Conceição en el Parque Municipal de la Quinta da Conceição. El proyecto es una profunda reflexión sobre las preexistencias del lugar. La capilla, las fuentes, el claustro del antiguo convento, los caminos existentes, el nudo de la carretera junto al que se ubicaba, y la relación con el entorno fueron condicionantes tan importantes como el programa y diseño del parque en sí mismo.

29 Véase Juan Carlos Arnuncio: Pabellón de la Quinta da Conceição. El Pabellón de Tenis de Fernando Távora en AAVV.: *Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto*, p. 197. En el artículo analiza detalladamente las reglas de juego del diseño y construcción del pabellón.

30 Fernando Távora en la entrevista concedida a Frechilla J. Fernando Távora. Conversaciones en Oporto. *Arquitectura* n° 261 p. 27.

31 Frechilla J. (1998). La Quinta da Conceição. Opus con amore. *DPA Documents de Projectes d'Arquitectura* n°14, Fernando Távora. Edición Departamento de Projectes Arquitectònics UPC. pp. 25-26.

32 El interior de la capilla destaca por su austeridad, tanto por los materiales como por la ausencia de elementos decorativos. Según las reglas de la orden franciscana, el campanario no debía construirse a modo de torre y se ubicaron tres campanas de distinto tamaño adosadas a la fachada este de la capilla. Ver Cebrián, S. y Fernández-Carracedo D. (2014): El Convento de Gondomar de Fernando Távora. Elementos simbólicos de la moderni-

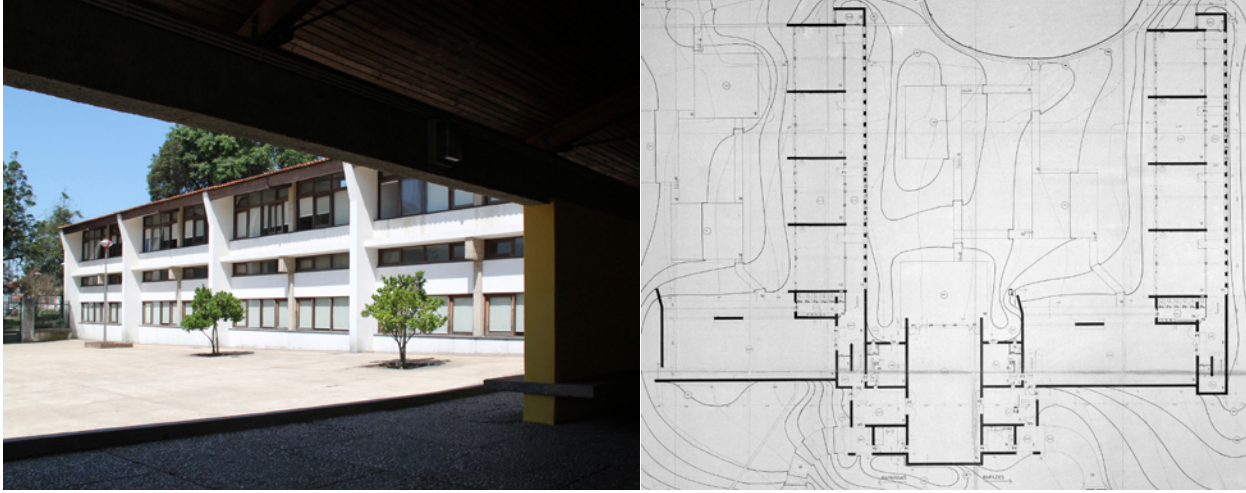


Figura 8: Escola Primária do Cedro en Vila Nova de Gaia (1957-61) a: Fotografía estado actual. b: Plano 1ª planta.

nave, destaca la solución estructural de pórticos desnudos de hormigón. Su origen eran los arcos diafragmáticos utilizados en las iglesias franciscanas que, dispuestos perpendicularmente al espacio de la capilla, se escalonan hacia la cabecera³³, permitiendo que la luz y el espacio asciendan progresivamente hacia el altar.

Távora reflejó su lectura personal, desde arquitecto creyente en la fe católica, del significado místico de los distintos lugares sagrados que él conocía, destacando su representación en cada uno de los espacios y objetos que como símbolos diseñó. Todo esto, junto a la expresión de los materiales, y un minucioso estudio de los detalles, le permitió superar definitivamente la dicotomía entre la arquitectura vernácula y el Estilo Internacional, haciendo para ello del lugar su mejor aliado.

El reconocimiento de la obra de Fernando Távora y sus aportaciones a la arquitectura del movimiento moderno

A pesar de la relevancia de sus obras para la arquitectura moderna en Portugal, durante años no han sido debidamente reconocidas. En la segunda década del s. XXI muchas de ellas fueron protegidas en la categoría de "Monumento de Interesse Público"³⁴. El Mercado Municipal de Santa María da Feira y la Casa en Ofir se catalogaron en el año 2012, la Escola Primária do Cedro en el año 2013. En el año 2021 se inició un nuevo proceso de clasificación del Parque de la Quinta da Conceição por la Dirección General de Patrimonio Cultural, tras archivarse en 2012 el expediente iniciado en 2004. La Unidad Residencial de Ramalde no cuenta, en la actualidad, con ninguna protección, aunque sí que está incluida en el registro de Patrimonio Arquitectónico de Portugal³⁵.

Respecto a la difusión de su obra fuera de Portugal, a excepción de la monografía de la editorial italiana Electa de 2005³⁶ y el número 14 de la revista del Departamento

dad. en Villalobos D., Rincón I. y S. Pérez S. (Ed.), *Arquitectura, símbolo y modernidad*. pp. 323-334.

33 La sección de la capilla muestra muchas afinidades con la de la Iglesia del Colegio Apostólico de los Padres Dominicos (1951-54) de Miguel Fisac en Valladolid. La concepción del espacio, y la iluminación en ambas tienen el objetivo de dirigir la luz hacia el presbiterio, utilizando ventanas de directriz curva en Valladolid y rectas en Gondomar. Ver Varão V. (2010). Convento das Irmãs Franciscanas de Calais. Gondomar, 1961/1971: lugar y proyecto. Arq. Fernando Távora, en D. Villalobos y S. Pérez (Ed.), *Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto*. pp. 217.

34 Ver los expedientes en el Sistema de Información para el Patrimonio Arquitectónico de Portugal: <http://www.monumentos.gov.pt/>

IPA.00023958 - Mercado Municipal de Santa María da Feira

IPA.00023958 - Casa do Doutor Fernando Ribeiro da Silva / Casa do Pinhal de Ofir / Casa de Férias de Ofir

IPA.00020364 - Escola Primária do Cedro / Escola Básica do 1.º Ciclo do Cedro.

IPA.00023958 - Quinta da Conceição / Parque Municipal da Quinta da Conceição.

IPA.00028636 - Bairro de Casas de Renda Económica de Ramalde

35 De las obras posteriores, solo están protegidas en la categoría de MIP la Casa e Quinta de Covilhã desde el año 2020 y el Posto duplo de abastecimento da Galp en Guimarães (1960-1965) desde 2022. Además, están incluidas en el registro de Patrimonio Arquitectónico: la Assembleia de Guimarães (1969-1972), el Conjunto Habitacional SAAL de Miragaia (1976) y el Edifício da Polícia de Segurança Pública - PSP de Guimarães (1988-1993).

36 En esta monografía de la serie de grandes maestros se mostraba una parte de la documentación gráfica inédita existente en el archivo de su estudio, que el propio arquitecto había organizado unos años antes. El archivo incluye toda la documentación relativa a su actividad profesional entre

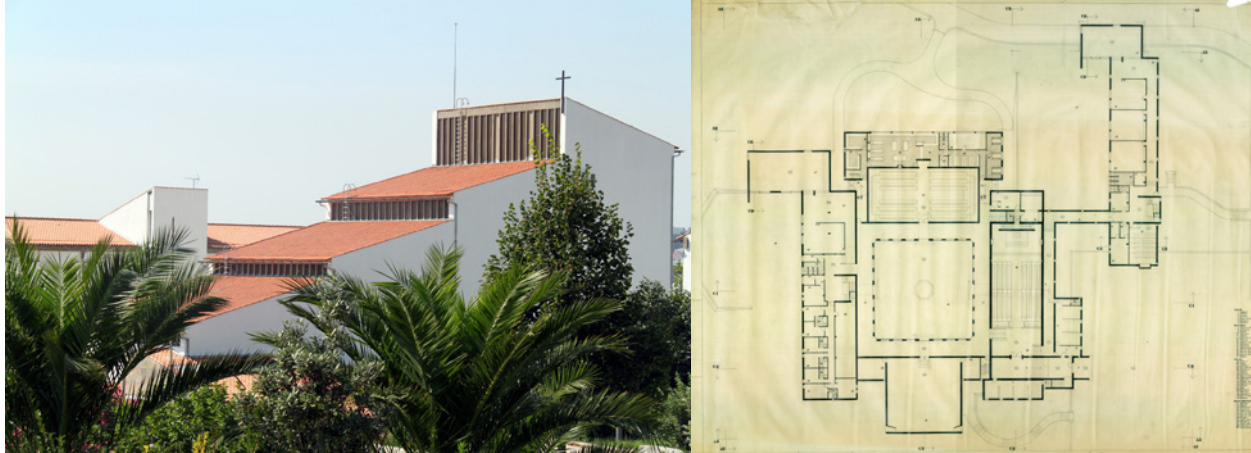


Figura 9: Convento de las Hermanas Franciscanas de Calais en Gondomar (1961-1971). a) Fotografía estado actual. b) Anteproyecto octubre 1961. Plano planta baja

de Proyectos de Barcelona de 1998, destacan números sueltos sobre algunas de sus trabajos en revistas españolas (*Arquitectura Viva* y *Arquitectura* del COAM), italianas (*Domus* y *Casabella*), así como japonesas (*A+U* y *G&A document*), todas registradas pasada la década de 1980 y a la sombra de Álvaro Siza. En Portugal, además de los artículos y obras publicadas por el propio arquitecto en la revista especializada portuguesa *Arquitectura*, sólo existía un pequeño libro de la colección Portfolio de BLAU con el título *Casa de férias em Ofir. Summer house at Ofir*. Posteriormente comenzaron a publicarse catálogos y monografías entre las que sobresale la editada por BLAU en 1993.

Tras su fallecimiento, en 2005, la documentación de su estudio permaneció custodiada por su hijo, el también arquitecto José Bernardo Távora, hasta 2011, cuando la Fundação Instituto Marques da Silva³⁷ (FIMS) formalizó la recepción del fondo documental de Fernando Távora, incorporándose al Centro de Documentação e Investigação de Cultura Arquitectónica. Con motivo del ciclo "*Fernando Távora, modernidade permanente*" dentro del proyecto Guimarães 2012 Capital Europea de la Cultura se realizaron numerosas actividades dedicadas a su memoria, se publicó el facsímil del *Diário de Bordo* y un catálogo³⁸ editado por la Asociación Casa da Arquitectura

con fragmentos de los textos más significativos del arquitecto, fotografías y documentación gráfica original de sus obras.

Dentro del programa anual "Figura Eminente U. Porto", la Universidad de Oporto y la Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, homenajearon a Fernando Távora coincidiendo con el aniversario de su nacimiento. En el curso 2013-2014 se organizaron distintas reuniones, proyecciones, exposiciones, ciclos de conferencias y la edición de *Fernando Távora, 'minha casa'*³⁹, una publicación compuesta por cinco fascículos (*Prólogo, Uma porta pode ser um romance, História(s) de vidas, os meus livros* y *Nós*) que transcriben y recopilan el contenido de manuscritos, principalmente cartas y fragmentos de los diarios que se encontraban entre la documentación de su archivo. Con motivo del centenario de su nacimiento, distintas instituciones y universidades portuguesas⁴⁰ han organizado el programa conmemorativo «Távora 100»⁴¹ cuyas actividades se celebrarán entre agosto de 2023 y septiembre de 2024.

Sin embargo, la vigencia del legado de Fernando Távora no sólo se muestra en el ámbito arquitectónico y académico. En 2013 el director de cine portugués Rodrigo Areias rodó el largometraje *1960*⁴², un montaje casero grabado con cámara

los años 1946 y 2002. Con el traslado de su estudio en 1997 al nuevo edificio que compartiría con A. Siza y Souto de Moura, Távora comenzó a organizar toda la documentación reconstruyendo cronológicamente el material existente. Sobre el archivo de Fernando Távora ver Del Conte F.: "L'archivio Távora" en A. Esposito A. y G. Leoni. *Fernando Távora. Opera completa*. pp. 337-339.

37 Web de la Fundação Instituto Marques da Silva (FIMS): <http://fims.up.pt/>

38 Bandeirinha J.A. (Ed.). (2012). *Fernando Távora Modernidade Permanente*. Ed. Associação Casa da Arquitectura.

39 Hasta el momento, la Fundación Marques da Silva junto Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP) han publicado tres fascículos de *Fernando Távora, 'minha casa'*: el fascículo I *Prólogo* (2013); el fascículo II *Uma porta pode ser um romance* (2013); fascículo V *Sobre o projeto-de-arquitectura de Fernando Távora* (2016).

40 Ordem dos Arquitectos, Fundação Marques da Silva, Faculdade de Arquitectura da U. Porto, Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra y la Escola de Arquitectura, Arte e Design da Universidade do Minho.

41 El programa completo se puede consultar en <https://tavora100.pt/pt> (recuperado el 1 de noviembre de 2023).

42 La película se presentó en muestras internacionales como la 37ª Mostra Internacional de Cinema São Paulo, el Festival Internacional de Cinema



Figura 10: Fotogramas de la película *Ornamento & Crimen*. Escenas rodadas en Escuela de Arquitectura de Universidade do Minho y en la Sede la PSP de Guimarães.

de cine analógica de 8 mm a modo de diario de viaje. Durante su filmado recorrió algunos de los lugares que el arquitecto había visitado siguiendo los pasajes del *Diário de Bordo*. Imágenes de Nueva York, Méjico, Tokio, Atenas o El Cairo se presentan acompañadas, de voz en off, por los textos del diario de Távora, que se adecúan a la perfección a la imagen, con un formato similar al de las diapositivas que hizo el arquitecto.

Posteriormente, en 2016, rodó *Ornamento & Crimen*⁴³, una película policiaca con estética de cine negro rodada en Guimarães. Gran parte de las escenas fueron rodadas con cámara fija en el interior de edificios proyectados o rehabilitados por Fernando Távora: la Pousada de Santa Marinha (1975-1984); la Casa da Rua Nova (1985-1987); la Asamblea Municipal (1969-1972); la Sede de la Policía Municipal (1988-1993); la Casa en la Quinta da Cavada de Briteiros (1989-1990); y la Escuela de Arquitectura de Universidade do Minho (1996-2002).

A pesar de su reconocimiento actual, Fernando Távora nunca ambicionó realizar una obra notable, sólo ejercer su profesión con un lenguaje propio, fruto del esfuerzo continuado durante años de vivencias y reflexiones. Su concepción inicial de la arquitectura como algo sublime, ideal, "una intocable virgen blanca"⁴⁴ que sólo un genio semidivino podía realizar, dio paso a una "pequeña y simple obra hecha por hombres para hombres"⁴⁵.

En su madurez, Távora entendió la arquitectura como el primer acto de inteligencia, de amor con la obra proyectada⁴⁶ y, después, como un ejercicio con clara conciencia social. Muchos arquitectos disfrutaron sus lecciones, aprendiendo que el estilo no es lo que importa, sino dar respuesta al lugar y al resto de constantes que, desde sus inicios, han condicionado la historia como valores universales de la arquitectura.

Tras cumplirse el centenario de su nacimiento, en la figura del maestro portugués podemos percibir una arquitectura reflexiva, enraizada en la historia, culta, que sirve a un programa, a una sociedad y al espíritu de su tiempo. Él mostró que existe otra forma de entender la arquitectura, el urbanismo y, progresivamente, comprendió la nueva modernidad en la que vivió, donde participaron y se complementaron entre sí pasado, presente y futuro⁴⁷. Históricamente se ha denominado *moderno* a aquello considerado como contrapuesto a lo clásico y a la tradición, olvidando que en la acepción más completa del término, moderno es aquello que pertenece al tiempo y al contexto de quien habla. Fernando Távora, afirmaba que, en esencia, todos los periodos de la historia habían vivido su propia modernidad, las grandes obras de arquitectura y urbanismo siempre fueron modernas porque reflejaban las condiciones que las rodeaban⁴⁸.

Doclisboa'13, o el Festival de Cine Luso- Brasileiro de Santa Maria da Feira donde obtuvo el Premio a la "Mejor Película".

43 Título que recuerda al célebre artículo que Adolf Loos escribió en 1908, "Ornament and Crime", aunque su traducción al español fue "Ornamento y Delito". Inicialmente Areias pensó en llamar a la película *Da organização do espaço*.

44 "Durante años pensé en la arquitectura como algo diferente, especial, sublime y extraterreno, algo así como una intocable virgen blanca, tan sublime, tal ideal que a pocos era dado realizarla o comprenderla; el arquitecto era para mí como un genio semidivino o apenas nada". Távora, F. (1964, diciembre). Escola primária em Vila Nova de Gaia. *Arquitectura Portugal* nº 85, p. 175.

45 Ibidem.

46 "(...) Había que tocarla y tocarla fue un acto de amor, largo y lento, persistente y cuidadoso, con dudas y certezas, fue un proceso sinuoso y flexible y no un proyecto de tablero de dibujo, fue un proyecto de hombre apasionado y no de frío tecnócrata, fue un dibujo hecho con un gesto, pero no un dibujo en un papel. Pasaron, así, diez años de muy largos gestos y de algún pequeño papel, diez años fijando y decidiendo con cautelas las transformaciones que ambos -ella y yo íbamos amorosamente aceptando. (...)". Fragmento de un texto escrito Fernando Távora en 1990 a propósito de su casa en Covilhã, Guimarães (1973-76), en Trigueiros, Luiz (Ed.). (1993). *Fernando Távora*. Ed. BLAU, pp.128-130.

47 Cfr. Fernando Távora: "Una nueva modernidad"... cit., pp. 11-12.

48 Cfr. Fernando Távora: "Arquitectura e Urbanismo, a lição das constantes", pp. 9-11.

And so, progressively, I began to understand the new modernity in which we live today, a modernity where past, present and future participate and complement each other. As Aldo Van Eyck says: "every space is a place, every time is an occasion"¹

Fernando Távora's claim

The Portuguese architect Fernando Távora (1923-2005) was the master architect of the reinterpretation of the modern movement -MoMo- in Portugal during the fifties, unifying thought, architecture, and life. In 2023, the year in which the centenary of his birth is commemorated, his legacy and work are in full force. The most relevant documentary source for the study of its buildings has been the first-person visit, collecting the original documentation of them in the archives of the Municipal Chambers where Fernando Távora carried out his work (Arquivo Casa do Infante de Porto, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, Arquivo Histórico de Matosinhos, Arquivo

Municipal Sophia de Mello Breyner em Vila Nova de Gaia, or Câmara Municipal de Gondomar) as well as in the documentary collection of Fernando Távora, kept in the Centro de Documentação e Investigação de Cultura Arquitectónica de la Fundação Instituto Marques da Silva. As for the texts, preference has been given to what Távora wrote about his constructed contributions, articles, books, and the numerous manuscripts preserved in his studio and in which he explained his theories.

It was Távora who managed to make the ideas of the European modern movement take root among young Portuguese architects and, especially, among his students at the College of Fine Arts of Porto (ESBAP) by establishing the connection between Portugal and the Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM). With his 'tercera via'² he laid the foundations of the renowned Escola do Porto, surely the most important Lusitanian architectural trend of the second half of the 20th century. Today, it is difficult to talk about the Porto School without associating it with the work of Álvaro Siza and Eduardo Souto de Moura, both winners of the Pritzker Architecture Prize

in 1992 and 2011 respectively. However, Fernando Távora, his teacher, perhaps because he belonged to an earlier generation, his work wasn't as appreciated. Proof of this is that only posthumously have a large part of his writings been published.

Siza himself, his favorite pupil, admitted the influence of Távora on his first projects and described it sympathetically: "I can say that when I made my first works, my greatest concern was to 'include' the teachings of Távora (...)"³. Regarding Souto de Moura, although the comparisons are less obvious, it was a question of method that he explains that when he had to design a window, he almost automatically thought of the House in Ofir⁴.

At present, of the total work built in Távora, the Docomomo Ibérico Foundation has only registered six of its most important⁵ buildings: the Ramalde neighborhood on the outskirts of Porto (1952-1960); the Municipal Market of Santa Maria da Feira (1953-1959); the Dr. Fernando Ribeiro da Silva House (1956-1958); the Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (1956-1960); the Escola Primária do Cedro

1 Távora, F (2003): "A New Modernity" en J. Gallego Roca (Ed.), *R Architectural and urban renewal, restoration and recovery of Portugal*. Ed. Universidad de Granada. pp. 11-12.

2 Fernando Távora defined his "tercera via" as "an evolution of modern architecture with the ability to identify the traditional". Fernando Távora in an interview with Frechilla J. (July-August 1986). Fernando Távora. *Converciones en Oporto. Architecture n° 261*, pp. 23-24.

3 "... Some of his works, such as the House of Ofir (1957) or the Vila da Feira Market (1953) had a great impact on me. I remember that when I designed my second home, [..Casa de Carneiro de Melo, Porto, 1957-59] with a direct and naïve reference to Távora (...)". Álvaro Siza in the interview with Espósito, A. & Leoni, G. (2003). Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura. in A. Espósito & G. Leoni (Ed.), Eduardo Souto de Moura. p. 9.

4 "It's not really a question of language or style, but it's a question of method. I don't think of the window on its own, but I think about its proportions, the way it opens onto a wall." Ibid., p. 15.

5 According to the database of Fernando Távora's archive kept at the Marqués da Silva Institute Foundation (<https://arquivoatom.up.pt/index.php/fernando-tavora>) until 1965, the year in which the first part of the Iberian Docomomo Register was completed, the architect carried out one hundred and eleven building and urban planning projects.

in the municipality of Vila Nova de Gaia (1957-1961); and finally, the Convent of the Franciscan Irmãs de Calais in Gondomar (1961-1971). These works, made during the fifties and early sixties, show how Távora knew how to adapt his own tradition to modern⁶ architecture.

Portugal had remained far from European democracies during the Salazar dictatorship (1926-1974), and Távora developed the indispensable debate after the failure of the first⁷ and second⁸ generations of modern architects. By the 1930s, the modern movement had been accepted as the path to overcome eclecticism. The First National Congress of Architecture, held in Lisbon in 1948, resumed the struggle for the principles of modernity, but the literal reading of Le Corbusier's work and the Athens Charter caused modernity to arrive, like in the 1930s, oblivious to the social, cultural and geographical reality of the country. The rationalist architecture of interna-

tional aesthetics was not integrated with the urban and rural traditions that existed in the Portugal of the Estado Novo.

Trajectory, transferences and influences between the global and the local

Coinciding with this period, Távora, representative of the third generation of modern architects on the peninsula, determined the subsequent development of modernity in Portugal. His most prolific period lasted from 1945, the year in which he published the article "O Problema da Casa Portuguesa" while still an architecture student, until 1962, when he wrote the essay *Da organização do espaço*, as an entrance exam for the position of professor at the College of Fine Arts in Porto.

His texts are inextricably associated with his personal experiences, causing each

6 Tradition and modernity naturally coexist in the conception of the work as well as in the techniques and materials used, for example the granite enclosures and the sloping roofs of ceramic tiles on a pine wood structure, with modern beams, pillars and concrete slabs. See Cebrián, S. (2012). Fernando Távora: The organization of contemporary Portuguese space. in A. Trevisan, A. L. Virtudes, D. Villalobos, F. Sales, J. González, M. Castrillo (Ed.), *Apropriações do Movimento Moderno / Apropriações del Movimiento Moderno. Encontros do CEEA/7*. Minutes Book. Ed. Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP. pp. 121-136.

7 Taking advantage of the possibilities offered by reinforced concrete, they left beautiful examples such as the *Garagem do Comércio do Porto* (1928-1932) by Rogério de Azevedo with its helical ramp, of great volumetric expressiveness and without ornamentation, or the *Church of Our Lady of the Rosary of Fatima* (1934-1938) by Porfírio Pardal Monteiro, in Lisbon, which received much criticism at the time for its modern language, without decoration.

8 Porto was a bourgeois and commercial city, with a desire to renew itself, which favored the emergence of a new generation of modern architects. Viana de Lima built the *Casa Honorio de Lima* (1939-1943), the first single-family house designed using the principles of the modern movement. ARS Arquitectos designed the *Matosinhos Municipal Market* (1936-1946) and later the *Bom Sucesso Market* (1949-1952), both highlighting the possibilities of reinforced concrete construction. Arménio Losa and Cassiano Barbosa the *IBM Building* (1946-1951). Keil do Amaral is the author of the *Secil Factory School* (1938-1940) in Setúbal.

trip or each congress to have its own 'reaction' in words, as well as his architecture. He traveled frequently, something that allowed him to get to know a world beyond the Portuguese reality. Therefore, the manuscripts of the Portuguese master are indispensable for the parallel study of his work, although, unfortunately, many of them remain in his archive and have not been included in his monographs, while others have only been published in their original language.

As a student, he wrote down his impressions regularly. His diaries, especially those from the first half of the 1940s, allow us to understand his worries and doubts. Inspired by the new artistic and social trends that were taking place in Europe in those years, he turned his theoretical proposals into invaluable texts. Among them are *Em redor da Casa Portuguesa*, *Ordem e Unidade*, *Arte Nova*, *O movimento Modernista and Primitivismo da arte moderna*, in which he combated all sentimentalist attitudes towards the architecture of the past and, likewise, functionalism and radical rationalism.

"Em redor da casa portuguesa" already pointed out that the Portuguese house was based on the mere copy of an existing traditional model, an

idea that he would take up again in his best-known article, "O Problema da Casa Portuguesa"⁹, both in the 1945 version and the one published in 1947. In it, he explained how Portuguese architecture was pigeonholed between the position of those who uncompromisingly defended the principles of the International Style and those who, trapped in the past, reaffirmed their 'national' value in the face of the new trends arriving from Central Europe. Regarding the former, Távora proposed studying their principles by applying them to the conditions of each place; about the latter, I thought that they believed and depended so much on their history that they didn't know how to use it to build a fruitful present.

The attitude initially adopted in texts such as "O Problema da Casa Portuguesa", which can be called doctrinaire, he immediately renounced and his writings became fragments and articles of his daily life. From the end of 1952 to 1955 he carried out numerous theoretical studies on the Portuguese space that were disseminated mainly through three means¹⁰: the newspaper *O Comércio do Porto*, the supplement *Estrada Larga*, and the magazine *Lúsiada*. With a very critical and, at times,

even pessimistic tone, he reflected on the inability of society, in general, and of architects and urban planners, in particular, to solve problems. "Architecture and Urbanism. A lição das constantes", el periódico *O Comércio do Porto*. "Para um Urbanismo Português", "Do Porto e do seu Espaço" and "Para a Harmonia do Nosso Espaço" had a didactic character and content, as they were written for a general audience. These articles helped him, for the first time, to reconcile his theoretical thinking with the practice of architecture and urbanism that, until then, had been dispersed.

Between 1955 and 1960 he participated as coordinator of the northern zone "Minho" in the studies of the *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*¹¹, an objective and systematic study of Portuguese popular architecture. This work was the turning point for the architect by offering him the opportunity to get to know the vernacular constructions of his country. Deep analysis revealed to him the rational lessons that presided over popular architecture. Its forms were not devoid of content, they responded to the functional principles consolidated over centuries.

Only someone with a deep knowledge of the history and tradition of his coun-

9 The first version was published on November 10, 1945 in the weekly *Aléo*, year IV, series IV, no. 9, on page 10, and the second in 1947, corrected and expanded by the author, in the *Revista Cadernos de Arquitectura. Série I*.

10 In 2005, the monograph published by the Electa publishing house the latest version of the texts, which in many cases contained several of them under a single title. This is what happened with "Para um Urbanismo Português" which compiled three texts: "Para um urbanismo y uma arquitectura portuguesas", "Da colaboração em arquitectura e urbanismo" and "Estilo e qualidade em arquitectura" published in March and August 1953 and the last one in December 1955. Something similar happened with "Para a Harmonia do Nosso Espaço", since the last version published by Fernando Távora. The entire opera included two articles: "A posição do artista plástico", published on August 10, 1954 and "Para a Harmonia do Nosso Espaço", on March 8, 1955, also in the newspaper *O Comércio do Porto*. See Esposito, A. and Leoni, G. (Ed.). (2005). *Fernando Távora: Opera completa*, pp. 292, 294-295, 296-297 and 320.

11 Study on Portuguese regional architecture carried out by the National Union of Architects between 1955 and 1960 commissioned by the government.

try and of the most current architectural trends that triumphed abroad could understand and transmit to subsequent generations the existence of a 'tercera via'. The 'lavoura' houses, the 'sequeiros', the 'espigueiros', the barracks of the traditional markets, or the 'alpendres' of religious architecture became, in harmony with the modern movement, constant references in his work. The conclusions of the 'Inquérito' were collected in the book *Arquitetura Popular em Portugal*¹², in which Távora also participated, and which not only had an impact on the work of the authors but also on that of subsequent¹³ generations.

He wrote little, however, upon returning from each of the four conferences of the Congrès International d'Architecture Moderne that he attended, despite the importance they had in his training. In the first two he did not intervene, in CIAM X He wrote little upon returning from each

of the four conferences of the Congrès International d'Architecture Moderne that he attended¹⁴ despite the importance they had in his training. In the first two, he did not intervene, in CIAM X (Dubrovnik, 1956), he presented the project of the CIAM-Porto Group, and in the last CIAM, the XI edition (Otterlo, 1959), he exhibited the Vila da Feira¹⁵. His idealized vision of Le Corbusier's architecture entered into crisis during the new editions of the congresses, verifying in parallel how Le Corbusier himself departed from his principles. It was the time of Chandigarh, where the towers of the Voisin plan disappeared to resume, according to Távora, the value of fire as the center of the home¹⁶.

1960 was the year that determined his professional and teaching career. For four months he abandoned his studio, his family, and school to take a trip around the world in search of the universal values of architecture. Thanks to the scholarship

12 AA.VV. (1961). *Arquitetura Popular em Portugal*. Ed. National Union of Architects. The publication consists of two volumes and the part relating to the northern zone "Minho" belongs to the first of them.

13 This influence is shown, for example, in works by Álvaro Siza such as the House of Antonio Carlos Siza (1976-78), whose plan is inspired by the ruins of the Roman villa in Castro do Monte do Padrão, also located in Santo Tirso. The building typology of the espigueiro was another of the references used by Álvaro Siza in the project of the Mario Bahia House (Gondomar, 1983). In more recent works by Álvaro Siza, other examples stand out, such as the Casa Alemão (Sintra 2002-07), where the rooms of the house could be understood as a set of spikes arranged on a granite plinth on a threshing floor. José Bernardo Távora, in relation to his Casa em Barcelos (1999) explained how "The rereading of the Inquérito à Popular Architecture in Portugal [...] He made the project: in its typology, in its morphology, in its rigid modulation, in the selection of materials." See the article Távora, J. B. (1998, June-July-August). Casa em Barcelos. *Achitecti* nº 42. pp. 26-35.

14 Fernando Távora attended the conferences of the Congrès International d'Architecture Moderne that were held in Hoddesdon in 1951 (CIAM VIII), Aix-en-Provence in 1953 (CIAM IX), Dubrovnik in 1956 (CIAM X) and Otterlo in 1959 (CIAM XI).

15 He also exhibited another of his works in the parallel sessions: the Fair House in Ofir.

16 Cf. Fernando Távora in an interview by Martí Arís C. (1998). Nulla dies sine linea. Fragments of a conversation with Fernando Távora. *DPA Documents de Projeyctes d'Arquitetura* nº14, *Fernando Távora*. Edition Department of Architectural Projects UPC. p. 9.

awarded by the Calouste Gulbenkian Foundation, he toured the United States of America, Mexico, Japan, Thailand, Pakistan, Lebanon, Egypt, and Greece. During his trip, he confirmed the value of great historical constructions, regardless of whether they belonged to one movement or another. His virtue was in understanding the meaning of the memory of the place and in not isolating the building from its context because it was stripped of an important part of its being. Although his 'genius architect' was always Le Corbusier, in many moments of that trip, he felt more identified with Wright's philosophy of organic architecture than with the modern movement, to such an extent that, next to Taliesin East, the House of Gropius in Lincoln had seemed to him "a refrigerator perched on a hill"¹⁷. The same thing happened with the thought of Mies van der Rohe. The visit to Taliesin and his subsequent reflections led him to affirm without hesitation that Bruno Zevi was right when he stated that Giedion had been wrong about Wright and Le Corbusier from the beginning to the end of his book¹⁸. From the stories of those

months, he left his *Diário de Bordo* with a set of slides and drawings illustrating all the experiences lived.

In that same period, he wrote the article "O encounter de Royaumont" about his first and only participation in the Team 10 meeting in Royaumont¹⁹ (1962). In it, he focused on the human dimension that, in his understanding, should condition architecture. For this, he used as an example two works that were presented there: "The spirit of this meeting happily found its synthesis in Coderch's brief commentary while Candilis presented his project for 25,000 homes in Toulouse, carried out in just five months. Coderch stated that he needed six months to study the project of a small home"²⁰.

That same year he finished the essay *Da organização do espaço*²¹ with the motivation of winning the public bid to become an ESBAP Professor. Text in which, according to many critics, he reached his maturity, and which marked the revision of his thinking in relation to the organization of space, urban plan-

ning, and Portuguese architecture of modernity. Once the 'pastiche' of the Portuguese Old House were overcome, and the functionalism to which many had reduced the International Style, after the Second World War, there was only one way of doing architecture, the only one, the one in which people feel good, for Távora the rest was a story.

Towards a critical review of the architecture of the modern movement in Portugal

You could see the evolution of his thinking between 1945 and 1962 in the articles, diaries, and texts of those years, but also in his projects, as already indicated. His first constructions rigorously followed the principles dictated by the modern movement. He soon realized the problems caused by moving them to a place with such a unique climate and tradition. Although the Iberian²² Docomomo has only selected six works, we can see the evolution of his writings in them, as they coincide with that time

17 Távora F. (2012). *Diário de "bordo"*. Ed. Casa da Arquitetura. p. 237.

18 Surely he was referring to Space, time and architecture. The future of a new tradition (1941). In 1985, Bruno Zevi wrote in his article, "The continuous rediscovery of Wright", that "(...) his structures are intended as artistic forms, and not as a simple skeleton or a supporting scheme on which it is developed and models the form." See Zevi B. (2004). *Frank Lloyd Wright. Obras y proyectos*. Ed. Gustavo Gili. p. 13.

19 The text was published in Portuguese by the magazine *Arquitetura* in its June 79, 1963 issue, and in Spanish in the publication dedicated to the Torre Valentina by Coderch in 1999. Távora, F. (1999). About Royaumont. in AA.VV.: J.A. Coderch: *Torre Valentina*. Ed. UPC. Barcelona. pp. 11-12.

20 *Ibidem*.

21 Távora, F. (2008) *Da Organização do Espaço*. Ed. FAUP publications. In 2014, the Universitat Politècnica de València published the translation into Spanish with the title *Sobre la organización del espacio*.

22 The report and graphic documentation of the projects included in the Docomomo Register can be consulted at the following links:

Ramalde Quarter: <https://docomomoiberico.com/edificios/barrio-de-ramalde/>

Municipal Market of Santa Maria da Feira: <https://docomomoiberico.com/edificios/mercado-municipal-de-santa-maria-da-feira/>

Dr. Fernando Ribeiro da Silva's House (Casa de Ofir): <https://docomomoiberico.com/edificios/casa-dr-fernando-ribeiro-da-silva-casa-de-ofir/>

Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição: <https://docomomoiberico.com/edificios/pabellon-de-tenis-de-la-quinta-da-conceicao/>

Escola Primária do Cedro: <https://docomomoiberico.com/edificios/escola-primaria-do-cedro/>

of intellectual restlessness that marked him for the rest of his activity.

In the first place, and based on the principles of the Athens Charter, he began one of his first²³ urban developments: the Ramalde Residential Unit (1952-60). It was a public initiative social housing complex for the city of Porto. He designed a new district for six thousand inhabitants through orthogonal geometry in the distribution of the blocks over large garden areas, with strategic space reserves for the facilities.

The second of his recorded works, the Municipal Market of Vila da Feira (1953-1959), is considered by many to be the first work in which he developed his own style and where he tried to initiate the revision of the modern movement. It arose from an in-depth examination of the place, considering the place as being the circumstance of the environment, its traditions, architecture, climatological conditions, ordinances, pre-existences, and the new urban space generated. Four pavilions and canopies, arranged on two levels "(...) Around the lake, with its water cup, magnolias, bench lined with tiles, tiled pavement, they evoke the

tranquility of any Portuguese²⁴ cloister", recovering the social sense of the Greek agora and stoa.

At the end of its construction, Távora was invited to participate in the last CIAM in Otterlo, as previously mentioned, where he showed this market to the most representative figures of architecture at the time, while being praised. When he looked back on that experience, he proudly explained how the Dutch architect Aldo Van Eyck had suggested, in connection with this exercise, that "the ordinary notion of space and time should be replaced by the more vital concept of place and occasion²⁵. Távora began to be recognized both in Portugal and abroad, thanks to the market and another subsequent project, the Escola Primária do Cedro, for which he was awarded the National Architecture Prize of the Fundação Calouste Gulbenkian in 1961.

From the second half of the 1950s, there are three paradigmatic works in the architect's professional career that show his modern character and illustrate the so-called 'tercera via': the Casa de férias em Ofir (1956-1958), the Pavilhão de Ténis en la Quinta da Conceição (1956-

Convento das Irmãs Franciscanas de Calais: <https://docomomoiberico.com/edificios/convento-das-irmas-franciscanas-de-calais/>

23 In fact, his first project for an urban development was the residential area of Campo Alegre developed in 1949 when he was working as an intern for the Urban Planning Office of the Municipal Chamber of Porto.

24 Távora F. (1955). *Projecto Mercado Municipal. Memória descritiva e justificativa*. p. 5. FIMS-FT-0022.

25 Távora F. (1993). Municipal Market Vila da Feira, 1953-59, in Trigueiros L. (ed): *Fernando Távora*. Ed. BLAU. p. 58.

According to Aldo van Eyck, space and time had to be internalized in order to be understood as architecture: "anything that signifies space and time, place and occasion means more. Space in the image of man is the place and time in the image of man is the occasion." Aldo van Eyck in Forum, 1961, no. 3, p. 121. Quoted in Francis Strauven: Aldo Van Eyck. The shape of reativity, p. 416.

1960), and finally the aforementioned, Escola Primária do Cedro em Vila Nova de Gaia (1957- 1961). The three, logically are present in the selection of the Docomomo, they condense numerous architectural references, cross-relationships with other artistic trends, and lived experiences and where both the principles of modernity and the elements of the traditional architecture of the area had a place.

The first of these, the 'Casa de férias em Ofir', is undoubtedly the most analyzed of Fernando Távora's architectural legacy. Inside, he introduced with extreme sensitivity the modern reinterpretation of the traditional building elements of northern Portugal²⁶, which can also be seen in the tennis pavilion and the school. Portuguese architecture needed a work like this at that time, and the ideas that Fernando Távora had anticipated in "O Problema da Casa Portuguesa" became a reality in this house. This meant a big step forward in the relationship between popular architecture and the modern movement.

Távora evolved in parallel fashion to architecture. Functionalism had yielded to Organicism in the USA, new Nordic Empiricism arose, and in Portugal, the 'tercera via' emerged. The architect always described the project of the House in the Ofir pine forest as "an attempt to use simple materials to make modern²⁷ architecture".

Something similar happens in the Pavilhão de Ténis in the Quinta da Conceição²⁸ because, as Juan Carlos Arnuncio²⁹ points out, there is nothing resolved in a differently from what is required by the constructive logic of the materials in its traditional sense. It is perhaps the perfect work that any architect would dream of, where the mastery of matter and scale allows for an endearing dialogue between ancestral techniques and modernity. This brilliant building, which according to its author, the highest praise received was "that it serves no purpose"³⁰, prompts us to remember the words with which Javier Frechilla concluded his particular tribute to the

Tennis Pavilion and the Park, in "Opus con amore"³¹: "I wish there were more 'useless' buildings, like this one".

The Elementary School do Cedro em Vila Nova de Gaia (1957-1961) was located next to the wooded park in the center of Quinta do Cedro, close to the newly developed residential area where a thousand homes were built. It consisted of two classroom pavilions and a multipurpose room, designed as the new core or heart of the city in the neighborhood. It had the necessary space to promote social life according to the CIAM. With the school, Távora demonstrated how his conception of the 'tercera via' was compatible with more complex programs than a house or a pavilion and, even more importantly, conditioned with public facilities. The construction, always limited by the small budget, tradition, and modernity, naturally coexisted both in the techniques and in the materials used.

In his personal and professional evolution, he had achieved what he himself called a happy marriage between tradition and modernity, two terms that, for many, re-

26 See Cebrián, S. (2010). Casa de férias em Ofir. La materialización de la 'tercera vía' en D. Villalobos y S. Pérez, (Ed.), *Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto*. Ed. Asociación Cultural "Domus Pucelae", Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, y Escola Superior Artística do Porto. pp. 159-174.

27 Fernando Távora in the interview with Frechilla J. Fernando Távora. *Conversaciones en Oporto*. p. 24.

28 Although the Docomomo Ibérico Foundation only includes the tennis pavilion in its Registry, Fernando Távora carried out the entire intervention to transform the property where the Convent of Nossa Senhora da Conceição was located into the Quinta da Conceição Municipal Park. The project is a profound reflection on the pre-existence of the place. The chapel, the fountains, the cloister of the old convent, the existing paths, the junction of the road next to where it was located and the relationship with the environment were as important conditioning factors as the program and design of the park itself.

29 See Arnuncio, J. C. (2010). Quinta da Conceição Pavilion. The Fernando Távora Tennis Pavilion. in D. Villalobos & S. Pérez, (Ed.), *Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto*. cit., p. 197. In the article, he analyzes in detail the rules of the game of the design and construction of the pavilion. Távoraenn buildings of modern architecture in Porto. cit., p. 197. In the article, he analyzes in detail the rules of the game of the design and construction of the pavilion.

30 Fernando Távora en Frechilla J. Fernando Távora. *Conversaciones in Oporto*. . p. 27.

31 Frechilla J. (1998). La Quinta da Conceição. Opus con amore. *DPA Documents de Projectes d'Arquitectura* nº14, *Fernando Távora*. Edición Departamento de Projectes Arquitectònics UPC. pp. 25-26.

ferred to opposite concepts and that Távora understood as one. Later works would demonstrate the virtues of this happy dialogue, achieving a wonderful harmony.

Finally, it was not until his return from a trip around the world that he began one of his most important projects: the Convent of the Franciscan Irmãs of Calais (1961-1971). Located in the municipality of Gondomar, it housed a complex program with common areas, cells for the nuns, a cloister and a chapel. In short, contemporary religious architecture embodies the principles of modernity and those of the historic monastery under the rules of the Franciscan³² order. In the chapel, with a single nave, the structural solution of bare concrete porticoes stands out. Its origin was the diaphragmatic arches used in Franciscan churches, which, arranged perpendicular to the space of the chapel, are staggered towards the chancel³³, allowing light and space to progressively ascend towards the altar.

Távora reflected on his personal readings as a believing Catholic architect and on the mystical meaning of the different sacred places he knew, highlighting their translation in the design to each of the spaces and objects as symbols of faith. All this, together with the expression of the materials and the meticulous study of the details, allowed him to definitively overcome the dichotomy between vernacular architecture and the International Style, making the place his best ally.

The recognition of the work of Fernando Távora and his contributions to the architecture of the modern movement in Portugal

Despite the relevance of his works to modern Portuguese architecture, for years they have not been properly recognized. In the second decade of the 21st century, many of them were protected in the category of "Monument

of Public Interest" (MIP)³⁴. The Municipal Market of Santa Maria da Feira and the Casa de Férias de Ofir were catalogued in 2012, and the Escola Primária do Cedro in 2013. In 2021, a new classification process of the Quinta da Conceição Park was initiated by the General Directorate of Cultural Heritage, after the file initiated in 2004, was archived in 2012. The Ramalde Residential Unit does not currently have any protection, although it is included in the register of Architectural Heritage of Portugal³⁵.

In the neighboring country, in addition to the articles and works published by the architect himself in the specialized magazine *Arquitectura*, there was only one small book from BLAU's Portfolio collection with the title *Casa de férias em Ofir. Summer house at Ofir*. Subsequently, catalogues and monographs began to be published, among which the one published by BLAU in 1993 stands out. With regard to dissemination outside Portugal, with the exception of the mon-

32 The interior of the chapel stands out for its austerity, both for the materials and for the absence of decorative elements. According to the rules of the Franciscan order, the bell tower was not to be built as a tower and three bells of different sizes were placed attached to the east façade of the chapel. See Cebrián, S. y Fernández-Carracedo D. (2014): *The Convent of Gondomar by Fernando Távora. Symbolic elements of modernity*, in Villalobos D., Rincón I. y S. Pérez S. (Ed.), *Arquitectura, símbolo y modernidad*, pp. 323-334.

33 The section of the chapel shows many affinities with that of the Church of the Apostolic College of the Dominican Fathers (1951-54) by Miguel Fisac in Valladolid. L. The conception of the space, and the lighting in both, have the objective of directing the light towards the presbytery, using curved windows in Valladolid and straight ones in Gondomar. See Varão, V. (2010). *Convent of the Franciscan Irmãs of Calais, Gondomar, 1961/1971: place and project*. Arq. Fernando Távora, in D. Villalobos and S. Pérez (Ed.), *Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto...*, p. 217

34 View the files in the Information System for Portugal's Architectural Heritage: <http://www.monumentos.gov.pt/> (accessed 14/07/2023)

IPA.00023958 - Municipal Market of Santa Maria da Feira

IPA.00023958 - Casa do Doutor Fernando Ribeiro da Silva / Casa do Pinhal de Ofir / Casa de Férias de Ofir

IPA.00020364 - Elementary School do Cedro / Escola Básica do 1.º Ciclo do Cedro.

IPA.00023958 - Quarter da Conceição / Municipal Park da Quinta da Conceição.

IPA.00028636 - Bairro de Casas de Renda Económica de Ramalde

35 Of the subsequent works, only the Casa e Quinta de Covilhã since 2020 and the Posto duplo de abastecimento da Galp in Guimarães (1960-1965) since 2022 are protected in the IPM category, Además, están incluidas en el registro de Patrimonio Arquitectónico: la Assembleia de Guimarães (1969-1972), el Conjunto Habitacional SAAL de Miragaia (1976) y el Edifício da Polícia de Segurança Pública - PSP de Guimarães (1988-1993).

ograph published by the Italian publisher Electa in 2005³⁶ and issue 14 of the DPA magazine of the Department of Projects of Barcelona in 1998, there are separate issues of some of his works in Spanish journals (*Arquitectura Viva* and *Arquitectura* del COAM), Italian journals (*Domus* and *Casabella*), as well as Japanese (*A+U* and *G&A document*), all published after the eighties of the last century and in the shadow of Álvaro Siza.

After he died in 2005, the documentation of his studio remained in the custody of his son, the architect José Bernardo Távora, until 2011, when the Fundação Instituto Marques da Silva³⁷ (FIMS) formalized the reception of Fernando Távora's documentary collection, becoming part of the Center for Documentation and Research of Architectural Culture. Due to Fernando Távora's permanent modernity cycle within the project "Guimarães 2012 European Capital of Culture", numerous activities in his memory were carried out. The facsimile of the *Diário de Bordo* and the catalog³⁸

published by the Casa da Arquitectura Association were published with fragments of the architect's most significant texts, photographs, and original graphic documentation of his works.

As part of the annual "Eminent Figure of the University of Porto" program, the University of Porto and the José Marques da Silva Architect Institute Foundation paid tribute to Fernando Távora on the anniversary of his birth. In the 2013-2014 academic year, different meetings, screenings, exhibitions, lecture series, and the edition of *Fernando Távora, minha casa*³⁹ were held. The publication composed of five fascicles ("Prologue", "Uma porta pode ser um romance", "História(s) de vidas", "os meus livros" and "Nós") that transcribe and compile the content of manuscripts, mainly letters and fragments of the diaries, were among the documentation in his archive. On the occasion of the centenary of his birth, different Portuguese⁴⁰ institutions and universities have organized

the commemorative program "Távora 100⁴¹" whose activities will be held between August 2023 and September 2024.

However, the validity of Fernando Távora's legacy is not only shown in the architectural and academic spheres. In 2013, Portuguese film director Rodrigo Areias shot the feature film *1960*⁴², a homemade film shot with an 8mm analog film camera as a kind of travelogue. During his filming, he toured some of the places the architect had visited, following the passages of the *Diário de Bordo*. Scenes from New York, Mexico, Tokyo, Athens, and Cairo are accompanied, in voice-over, by texts from Távora's diary, which are perfectly suited to the image. The format is similar to that of the slides taken by the architect.

Subsequently, in 2016, he shot *Ornamento & Crime*⁴³, a crime film with film noir aesthetics shot in Guimarães. Much of the filming was done with a fixed camera inside buildings designed or rehabilitated by Fernando Távora: the

36 This monograph of the series of great masters showed a part of the unpublished graphic documentation existing in the archive of his studio, which the architect himself had organized a few years earlier. The archive includes all the documentation relating to his professional activity between 1946 and 2002. With the transfer of his studio in 1997 to the new building that he would share with Siza and Souto de Moura, Távora began to organize all the documentation by reconstructing the existing material chronologically. On Fernando Távora's archive, see Del Conte, F. (2005). L Távora Archive. in Espósito A. and Leoni, G. *Fernando Távora. Opera Completa*. pp. 337-339.

37 Fundação Instituto Marques da Silva (FIMS) website: <http://fims.up.pt/>

38 Bandeirinha J.A. (Ed.). (2012). *Fernando Távora, Modernidade Permanente*. Ed. Associação Casa da Arquitectura.

39 So far, the Marques da Silva Foundation and the Faculty of Architecture of the University of Porto (FAUP) have published three fascicles by Fernando Távora, "*minha casa: el fascículo I Prologue*" (2013); fascicle II *Uma porta pode ser um romance* (2013); fascicle V *On the architecture project of Fernando Távora* (2016).

40 Ordem dos Arquitectos, Fundação Marques da Silva, Faculdade de Arquitectura da U. Porto, Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra and the Escola de Arquitectura, Arte e Design da Universidade do Minho.

41 The full program can be found on <https://tavora100.pt/pt> (retrieved November 1, 2023).

42 The film was presented at international festivals such as the 37th Mostra Internacional de Cinema São Paulo, the Doclisboa '13 International Film Festival, and the Luso-Brazilian Film Festival of Santa Maria da Feira, where it won the "Best Film" Award.

43 A title reminiscent of the famous article that Adolf Loos wrote in 1908, "Ornament and Crime", although its translation into Spanish was "Ornamento y Delito". Initially, Areias thought of calling the film *Da organização do espaço*.

Pousada de Santa Marinha (1975 -1984); Casa da Rua Nova (1985-1987); the Municipal Assembly (1969-1972); the Municipal Police Headquarters (1988-1993); the House at Quinta da Cavada de Briteiros (1989-1990); and the School of Architecture of the University of Minho (1996-2002).

Despite his current recognition, Fernando Távora never aspired to carry out remarkable work, only to exercise his profession with his own language, the result of continuous effort over years of experiences and reflections. His initial conception of architecture as something sublime, ideal, "an untouchable white⁴⁴ virgin " that only a semi-divine genius could realize, gave way to a "small and simple work made by men for men⁴⁵."

In his maturity, Távora understood architecture as the first act of intelligence, of love for the projected⁴⁶ work and, later, as an exercise of clear social conscience. Many architects enjoyed his lessons, learning that style is not what matters, but responding to the place and the rest of the constants that, since its beginnings, have conditioned history as universal values of architecture.

After the centenary of his birth, we can perceive the reflective architecture in the figure of the Portuguese master, rooted in history and cultured and serving the program, society, and spirit of his time. He showed that there is another way of understanding architecture and urbanism. He progressively understood the new modernity he lived in, where past, present, and future⁴⁷ participated and complemented each other. Historically, 'modern' has been used to refer to something considered to be opposed to the classical and traditional, forgetting that, in the fullest sense of the term, modern is something that belongs to the time and context of the speaker. Fernando Távora stated that, in essence, all periods of history had experienced their own modernity. Great works of architecture and urbanism were always modern because they reflected the conditions around⁴⁸ them.

44 "For years I thought of architecture as something different, special, sublime and extraterrestrial, something like an untouchable white virgin, so sublime, such an ideal that it was given to few to realize or understand it; The architect was to me like a semi-divine genius or hardly anything." Távora, F. (1964, December). Escola primária em Vila Nova de Gaia. *Arquitetura Portugal* nº 85, p. 175.

45 Ibid.

46 "(...) It had to be touched and it was an act of love, long and slow, persistent and careful, with doubts and certainties, it was a winding and flexible process and not a drawing board project, it was a project of a passionate man and not of a cold technocrat, it was a drawing made with a gesture, but not a drawing on paper. Thus, ten years passed of very long gestures and of some small paper, ten years cautiously fixing and deciding the transformations that both she and I were lovingly accepting. (...)”Excerpt from a text written by Fernando Távora in 1990 about his house in Covilhã, Guimarães (1973-76), in Trigueiros, Luiz (Ed.). (1993). *Fernando Távora*. Ed. BLAU, pp.128-130.

47 Cfr, Fernando Távora, "Una nueva modernidad". cit., pp. 11-12.

48 Cf. Fernando Távora: "Arquitetura e Urbanismo, a lição das constantes", pp. 9-11.

Bibliografía

- AA.VV. (1961). *Arquitectura Popular em Portugal*. Ed. Sindicato Nacional dos Arquitectos.
- AA.VV. (1998) *DPA Documents de Projectes d'Arquitectura nº14, Fernando Távora*. Edición Departamento de Projectes Arquitectònics UPC, Barcelona.
- Bandeirinha J.A. (Ed.). (2012). Fernando Távora Modernidade Permanente. Ed. Associação Casa da Arquitectura.
- Espósito A. y Leoni G. (2003). Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura. en Espósito A. y Leoni G. (Ed.), *Eduardo Souto de Moura* (pp. 7-15). Ed. Gustavo Gili.
- Esposito A. y Leoni G. (Ed.). (2005). *Fernando Távora: Opera completa*. Ed. Electa.
- Frechilla J. (1986, julio-agosto). Fernando Távora. Conversaciones en Oporto. *Arquitectura nº 261*, pp. 22-28.
- Trigueiros L. (Ed.). (1993). *Fernando Távora*. Ed. BLAU
- Távora F. (2008). *Da Organização do Espaço*. Ed. FAUP publicações. (Texto de 1962).
- Távora F. (2014). *Sobre la organización del espacio*. Ed. Universitat Politècnica de València. (Traducción del texto 1962).
- Távora F. (2012). *Diário de "bordo"*. Ed. Casa da Arquitetura.
- Távora F. (2013). *Fernando Távora "minha casa"*. Ed. Universidade do Porto. Fascículo 1, *Prólogo*. Fascículo 2, *Uma porta poder ser um romance*.
- Villalobos, D y Pérez, S. (Ed.) (2010). *Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto*. Ed. Asociación Cultural "Domus Pucelae", Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, y Escola Superior Artística do Porto.
- Távora F. (1945, 10 de noviembre). O Problema da Casa Portuguesa. Semanal *Aléo*, año IV, serie IV, n.º9, p. 10.
- Távora F. (1947). O Problema da Casa Portuguesa. *Revista Cader nos de Arquitectura*. Série I., Editorial Organizações, L.D. Lisboa.
- Távora F. (1952, noviembre). Arquitectura e Urbanismo, a lição das constantes. *Lusíada, Revista Ilustrada de Cultura, Volumen 1, nº 2*.
- Távora F. (1963, julio). O encontro de Royaumont. *Arquitectura Portugal. nº 79*.
- Távora F. (1964, diciembre). Escola primária em Vila Nova de Gaia. *Arquitectura, nº 85*. p. 175.
- Távora F. (1999). A propósito de Royaumont. en AA.VV.: *J.A. Corderch: Torre Valentina* (p.186). Ed. UPC. Universidad Politècnica de Cataluña.
- Távora F. (2003). Una nueva modernidad. en J. Gallego Roca (ed): *Renovación, restauración y recuperación arquitectónica y urbana en Portugal*. Ed. Universidad de Granada. pp. 11-12
- Távora F. (2008). *Da Organização do Espaço*. Ed. FAUP publicações. (Texto de 1962).
- Távora F. (2014). *Sobre la organización del espacio*. Ed. Universitat Politècnica de València. (Traducción del texto 1962).
- Távora F. (2012). *Diário de "bordo"*. Ed. Casa da Arquitetura.
- Távora F. (2013). *Fernando Távora "minha casa"*. Ed. Universidade do Porto. Fascículo 1, *Prólogo*. Fascículo 2, *Uma porta poder ser um romance*.

Procedencia de las imágenes

- Figura 1: Alberte Pérez.
- Figura 2a, 2b, 2c y 2d: AA.VV. (1961). *Arquitectura Popular em Portugal*. Ed. Sindicato Nacional dos Arquitectos. pp. 41, 65, 286 y 289.
- Figura 3: Fernando Távora: *Diário de Bordo*. Facsimile, pp. 276v.
- Figura 4a, 5a, 6a, 7a, 8a, 9a: Silvia Cebrián Renedo.
- Figura 4b: Câmara Municipal Porto. Referencia D-CMP-05-66-5-100.
- Figura 5b: Trigueiros L. (Ed.). (1993). *Fernando Távora*. Ed. BLAU. p.59.
- Figura 6b y 7b: Esposito A. y Leoni G. (Ed.). (2005). *Fernando Távora: Opera completa*. Ed. Electa. p. 117 y 108.
- Figura 8b: Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner de la Câmara Municipal Porto. *Escola Primária do Cedro. Projecto de construção da escola contendo peças desenhadas, Vol. IV*. (Documento/Processo, 1958 – 1959).
- Figura 9b: Centro de Documentação e Investigação de Cultura Arquitectónica de la Fundação Instituto Marques da Silva. FIMS_FT_0114-pd0043.
- Figura 10: Fotogramas de la película *Ornamento & Crimen*.

Fundación Docomomo Ibérico:

<https://docomomoiberico.com/edificios/casa-dr-fernando-ribeiro-da-silva-casa-de-ofir/>

<https://docomomoiberico.com/edificios/mercado-municipal-de-santa-maria-da-feira/>

<https://docomomoiberico.com/edificios/pabellon-de-tenis-de-la-quinta-da-conceicao/>

<https://docomomoiberico.com/edificios/escola-primaria-do-cedro/>

<https://docomomoiberico.com/edificios/convento-das-irmas-franciscanas-de-calais/>

<https://docomomoiberico.com/edificios/barrio-de-ramalde/>



**Fernando García Mercadal,
"corresponsal de la modernidad"**

Lorenzo Tomás Gabarrón
Universidad Católica San Antonio de Murcia.
ETS Arquitectura

Cristina Tejedor Miralles
Universidad Católica San Antonio de Murcia.
ETS Arquitectura

Podemos considerar a Mercadal como el arquitecto que abrió el camino que otros muchos siguieron y que permitió la puesta al día de los españoles en las nuevas corrientes internacionales que se daban fuera de nuestras fronteras.

Resumen

Con el presente texto se trata de poner en valor la figura de Fernando García Mercadal entendida como "corresponsal de la modernidad", pues fue uno de los responsables de la tímida entrada del movimiento moderno en nuestro país en la época anterior a la Guerra Civil. No solo fueron los numerosos viajes que realizó, para completar su formación, sino que su importancia radica también en los muchos contactos que realizó con los arquitectos más importantes del momento, como Le Corbusier, lo que le hizo participar en el primero de los CIAM además de conseguir que algunos de estos "primeras espadas" de la arquitectura moderna visitaran nuestro país para dar conferencias. Además, fue, junto a José Luis Sert, uno de los impulsores del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos por el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). Asimismo, haremos un repaso por su primera época como arquitecto con el Rincón de Goya como obra cumbre y algunos de sus primeros proyectos en esa fase de modernidad epidérmica que no tuvo más remedio que abandonar toda vez que estalló la Guerra Civil y el gusto por lo moderno varió hacia una visión mucho más monumental e historicista. En definitiva, nos encontramos con un arquitecto que fue mucho más importante por lo que vio y escribió que por lo que construyó, pues gracias a él, muchos estudiantes y arquitectos pudieron dar cuenta de aquella arquitectura que sucedía fuera de nuestras fronteras y que, a nuestro país, llegaba a cuentagotas, cuestión que Mercadal, junto con otros compañeros, ayudaron a paliar en la medida de sus posibilidades.

Palabras clave: corresponsal, modernidad, viajes, formación, GATEPAC.

Abstract

With this text we try to value the figure of Fernando García Mercadal understood as "correspondent of modernity", since he was one of those responsible for the timid entry of the modern movement in our country in the era before the Civil War. It wasn't just the numerous trips he took, to complete your training, but its importance also lies in the many contacts he made with the most important architects of the moment, such as Le Corbusier, which made him participate in the first of the CIAM in addition to getting some of these "first swords" of modern architecture to visit our country to give lectures. In addition, he was, together with José Luis Sert, one of the promoters of GATEPAC (Group of Artists and Technicians for the Progress of Contemporary Architecture). Likewise, we will review his first period as an architect with the Rincón de Goya as a masterpiece and some of his first projects in that phase of epidermal modernity that he had no choice but to abandon every time the Civil War broke out and the taste for the modern varied towards a much more monumental and historicist vision. In short, we find an architect who was much more important for what he saw and wrote than for what he built, because thanks to him many students and architects were able to give an account of that architecture that happened outside our borders and that, to our country, came to droppers, an issue that Mercadal, along with other colleagues, They helped to alleviate to the extent of their possibilities

Keywords: correspondent, modernity, travel, training, GATEPAC



Figura 1: Participantes del CIAM I en el Castillo de la Sarraz

Introducción

En la actualidad, el acceso a la información por parte de arquitectos y estudiantes es inmediato; revistas, libros, webs, redes sociales, etc., permiten un flujo de información constante y en ocasiones excesivo. No siempre fue así, históricamente la única fuente de información para los arquitectos fue la observación directa de la realidad construida, a la que se fueron uniendo a lo largo del siglo XX, la llegada de revistas y libros, así como las visitas de arquitectos extranjeros a dar conferencias. Así hasta llegar a la situación actual en la que el acceso a la información es ilimitado. Esto provoca que, en ocasiones, los estudiantes, no sean capaces de ejercer la crítica y se dejen llevar por una imagen de lo que sale en la revista, web o blog "a la moda". Es por eso que resulta imprescindible poner en valor la figura de aquellos arquitectos viajeros que supieron discriminar la información encontrada y fueron capaces de plasmarla en algunos proyectos que se convirtieron en referencia para otros que no tuvieron esas posibilidades. Entre este reducido grupo formado por los Asís Cabrero, Fisac, Vázquez Molezún u Oiza, entre otros, nos detendremos en la figura de Fernando García Mercadal, entendido como uno de los pioneros a la hora de encontrar en el viaje una vía de

entrada en nuestro país del movimiento moderno por lo que su figura fue entendida como uno de los principales corresponsales de la modernidad en las primeras décadas del siglo XX.

Fernando García Mercadal (1896-1985) fue un personaje clave en muchos aspectos del proceso de permeabilidad frente a las corrientes extranjeras. Buena prueba de ello fue que, sin haber construido apenas nada, el Rincón de Goya fue su carta de presentación, fue elegido por Le Corbusier como representante de la arquitectura española en la celebración del I CIAM en el Castillo de la Sarraz. Esta elección se debió quizá más a la relación personal que ambos tenían por las visitas a París del joven Mercadal que por los méritos obtenidos por sus proyectos, aún escasos. Este hecho también nos da buena prueba de lo lejos que estaban los arquitectos españoles de las propuestas modernas. Vemos como, antes incluso de comenzar su carrera profesional, era ya "uno de ellos", su agudo sentido de la oportunidad lo había colocado en el sitio preciso en el momento oportuno. Estos contactos tuvieron una importancia decisiva en la fundación del GATEPAC en 1930 sugerido por Le Corbusier como instrumento necesario para difundir en España los propósitos



Figura 2: Viaje a París con los compañeros de escuela

de la nueva Arquitectura. A su vuelta del castillo de La Sarraz, (García Mercadal, 1928) José Luis Sert se dirigió a él para tratar de organizar un movimiento que promocionara la arquitectura moderna en España. Como es bien sabido, es así como surgió el GATEPAC (García Mercadal, 1967).

Para comprender mejor el papel que desempeñó en la apertura de fronteras resulta necesario entender los viajes que realizó García Mercadal desde una doble óptica; por un lado como elemento complementario a su formación que hizo que, partiendo de la enseñanza recibida basada en los historicismos, fuese capaz de diseñar el Rincón de Goya, uno de los primeros ejemplos de arquitectura moderna en España y por otro su papel clave como "corresponsal de la modernidad", no solo por lo publicado en las revistas de la época sino porque, a través de los contactos que realizó en sus numerosos viajes, arquitectos de la talla de Le Corbusier, Gropius, Theo van Doesburg o Mendelsohn visitaron nuestro país para dar conferencias y ampliar todavía más los cauces de entrada de la arquitectura moderna.

Podemos considerar a Mercadal como el arquitecto que abrió el camino que otros muchos siguieron y que permitió la puesta al día de los españoles en las nuevas corrientes internacionales que se daban fuera de nuestras fronteras. En cuanto a la labor de difusión que desarrolló, se ha publicado mucho (Fullaondo Errazu, 1984). Su estancia como pensionado en Roma le permitió viajar por Europa centrando su interés inicialmente en Italia y el estudio del clasicismo. Del análisis de lo publicado por García Mercadal en estos años, vemos como estaba necesitado de información, le valía prácticamente todo y lo que hizo fue transmitir a través de las publicaciones lo que veía sin

ejercer crítica alguna. No parecía estar buscando nada concreto, ni siquiera un nuevo estilo sobre el que apoyarse, pues lo mismo destacaba en su visita a Múnich la escuela tradicionalista y su admirable escultura decorativa (García Mercadal, 1920) que hablaba de pintura moderna o se fascinaba con las propuestas que encontró en Viena (García Mercadal, 1923). No discriminaba la información, estaba ávido de ella, de nuevos lenguajes y nuevas propuestas por lo que no es de extrañar su admiración por figuras tan dispares como Hoffmann, Peter Behrens, Herman Jansen, Otto Bunz, Poelzig, Lurçat o Le Corbusier y que se interesase tanto por la arquitectura como por el diseño interior, el urbanismo, el arte o los concursos. Ya desde su época de estudiante sintió el impulso de salir al extranjero y conocer lo que fuera de nuestro país estaba sucediendo. "En los viajes, la vuelta es siempre superior a la ida. La sabiduría se adquiere, no en la reclusión de sí mismo, sino por la expansión a mundos extraños" (García Mercadal, 1996). En 1918 resultó seleccionado entre sus compañeros de la Escuela para viajar a París a expensas del gobierno francés. Aquel viaje despertó su "sed por conocer" como recordaba años más tarde: "De aquel viaje surgió mi deseo de ver el mundo, de seguir estudiando en otros países, de escuchar los primeros acordes de la nueva arquitectura, que se emitían más allá de nuestras fronteras" (Fullaondo Errazu, 1984). Si clave en su formación y en el inicio de una larga lista de viajes, que el profesor Laborda Yneva (2008) resume como "la vida pública", fue esta primera visita a París, aún más fue el hecho de, habiendo obtenido el número uno de la promoción de 1921 y, siguiendo los consejos de su profesor Teodoro Anasagasti, se presentase al Gran Premio de Roma. García Mercadal la obtuvo en 1923, lo que le permitió estar fuera de España durante cuatro años.

Viajes

En sus primeros viajes; a Nápoles, la costa amalfitana y Sicilia tuvo lugar su primer descubrimiento: el Mediterráneo. El racionalismo que estaba por venir lo descubrió en la arquitectura popular de las costas y las islas del Golfo de Nápoles. De ahí que su primera entrega fuera el estudio de la casa mediterránea¹ la transposición de la experiencia popular de la arquitectura orgánica a las pautas propias de lo moderno. Encontró en esta arquitectura ejemplos de lógica y funcionalidad. Llegó a la conclusión que condiciones semejantes fuerzan a soluciones similares. Sus formas cúbicas, su sencillez, desornamentación, tejados en terraza, tenían una gran semejanza con las propuestas modernas de Le Corbusier, Oud o Taut. El medio de difusión que utilizó García Mercadal para dar a conocer lo descubierto en los viajes fue la revista *Arquitectura* (AA. VV., 1992) de la que pronto se convirtió en corresponsal, iniciando esta labor en su visita a Múnich, que dio lugar a su artículo "Múnich, notas de un cuaderno de viaje" (García Mercadal, 1920). En él, destacaba la importancia que tuvo en Múnich la arquitectura de la escuela tradicionalista, entendida como conservación y transformación de lo nacional y un buen camino para la arquitectura que él llamaba "de la escuela moderna" y que definía como "esplendida, que tiende a la simplificación y estilización de la anterior". Destacaba la sencillez y la supeditación a lo práctico que, en su opinión, llevaba a un muy agradable movimiento de las fachadas, no sólo de huecos, sino también de masas y el dominio del uso de las molduras finas y simplificadas de vuelos y contornos. Destacaba, asimismo, de la observación de las mejores obras de arquitectura de la ciudad, la sinceridad con que eran proyectadas y ejecutadas y como cada cual se expresaba con los medios de que disponía; "Pocas o ninguna son las obras pretenciosas y fatuas; nada de escayolas y formas falsas..". También le interesó la urbanización, que consideraba todo un ejemplo, sobre todo el estudio de las perspectivas cerradas con jardines o edificios en el centro de la ciudad. Le llamaba la atención encontrarse en todo momento ante una visión urbana agradable.

Otra visita clave como fue la realizada en Viena en 1923, que tuvo reflejo en su artículo "Desde Viena: la nueva arquitectura".

Allí descubrió con asombro que las revistas solo plasmaban una parte de la realidad de las cosas. Consideraba que a los, ya conocidos, trabajos de Poelzig, Mendelsohn, Behrens, Taut, Le Corbusier o la Bauhaus había que añadir otros como los de Walch, Korn, Adolf Loos, Frank, Tessenov, Witzmann... "una pléyade de arquitectos preocupados, a los cuales la guerra les sirvió para olvidar las viejas ideas, adquiriendo el espíritu de las que debían ser nuevas, de las que serían engendradas en la posguerra". Mercadal decidió transmitirlo de una manera didáctica: la arquitectura había dejado de tener relación con la historia, era la técnica la que permitía la nueva expresión, las escuelas europeas basaban su doctrina en la práctica, no en la historia: "...aquí ya no se hace en la escuela ni gótico, ni clásico, ni barroco, ni siquiera lo que llamamos hoy moderno (lo que aquí se hizo hace quince años); se hace lo que, para entendernos, llamaremos ultramoderno: lo de hoy, lo de la posguerra; se colabora unánimemente, no a la formación de un estilo, sino de obras que respondan al nuevo espíritu". Llamó su atención la figura de Josef Hoffmann que, asociado a la *seccesion*, era considerado por los españoles como un viejo maestro pero que, según Mercadal, seguía evolucionando en sus propuestas "que sano resultaba ver en la Exposición de la Kunstgewerbeschule exponer a los famosos profesores Josef Hoffmann, Struad, Lichtblau, sus más recientes proyectos junto a los de sus discípulos, todos con la misma orientación, todos llenos de una gran sencillez, de la misma buena fe, del mismo deseo de encontrar algo nuevo: nada de fantasías, nada de gritos".

Menos extraño resultó que se fijase en Peter Behrens, profesor en la otra escuela de la ciudad, la *Academie der Bildenden Künste*. Lo que le llamó la atención, además de su obra construida sobre todo la fábrica de turbinas para la AEG, fue la manera de enseñar, totalmente distinta a la que Mercadal había conocido en la Escuela de Madrid, pues lo que interesaba no era elegir un revestimiento historicista, sino encontrar una idea novedosa con un carácter plástico que diera lugar a un volumen. Todavía influenciado por su formación académica se quejaba de la excesiva uniformidad de los resultados pues no era sencillo distinguir unos edificios de otros. Fue entonces cuando se dio cuenta del profundo retraso que llevaba España en cuanto a esta nueva arquitectura que estaba arrasando en

1 Estos estudios derivaron en una posterior publicación: GARCÍA MERCADAL, F. (1984). *La casa mediterránea*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

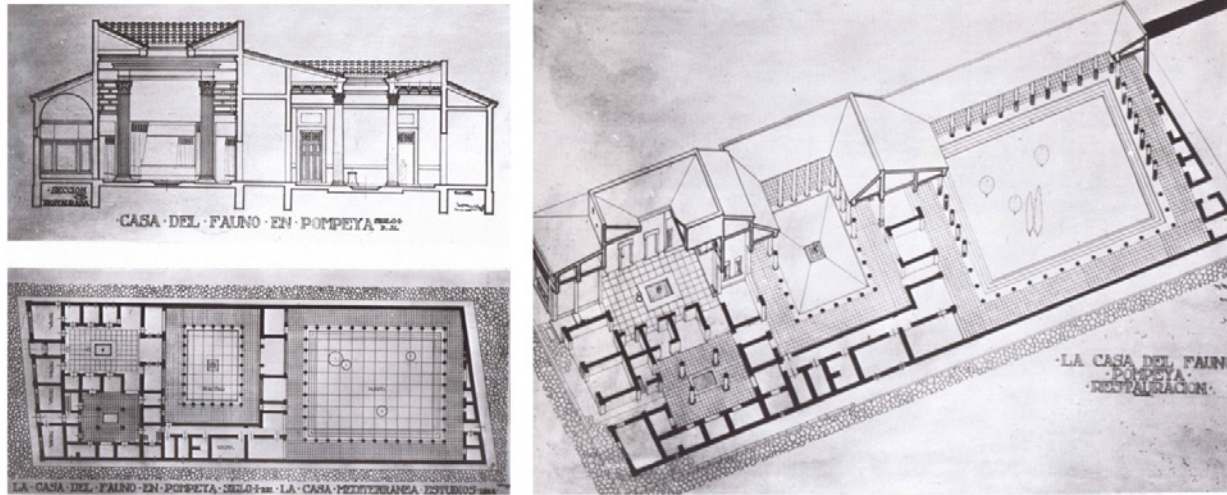


Figura 3: Proyecto de restauración de la Casa del Fauno en Pompeya

Europa y que no parecía que fuese a llegar pronto a nuestro país: "¿Y no crees que esto que aquí se lleva desde hace tiempo empezaremos ahí a conocerlo dentro de quince años? Es bien lamentable, pero nuestro alejamiento de la corriente es más que indudable" (García Mercadal, 1924).

Su viaje por Holanda le permitió comprobar cómo se estaban llevando a cabo propuestas para solucionar el problema de la escasez de viviendas basándose en unas ideas ordenadas desde el punto de vista urbanístico mediante la construcción de casas económicas y saludables. En referencia a aspectos formales, le impresionó el cubismo que imperaba, siendo estas nuevas formas hijas del deseo de llegar a una arquitectura pura, sincera, que, sin dejar de reunir condiciones de economía, era práctica y razonable. Fue, en esta arquitectura de casas baratas, donde descubrió la pureza de las proporciones y la claridad de las formas. A este descubrimiento hay que añadir la arquitectura de H.P. Berlage, le impacto sobremanera la Bolsa de Comercio de Ámsterdam, que, junto a otros arquitectos como Dudok, Oud, Van Eesteren, Gratama, Basel, Klerk o Margarita Kropholler, realizaban obras en las que imperaba el cubismo, caracterizado por la simplicidad y abandono del pasado, efectos conseguidos por el movimiento de las masas, cubiertas en terraza, materiales a la vista y lógica disposición de huecos. Así lo dejó escrito a su regreso: "Todo esto ha dado origen al desarrollo de una nueva arquitectura, la moderna arquitectura holandesa, ya bien definida y tan en concordancia con el espíritu actual, arquitectura en la que la pureza de las proporciones, la claridad de las formas y el "standart" constituyen sus características" (García Mercadal, 1925).

En París encontró el clima propicio a su preocupación por la búsqueda de un nuevo estilo. Los principios de *De Stijl*, de Theo van Doesburg o las teorías de Le Corbusier le parecieron una manera más atractiva y madura de definir el

objeto arquitectónico. Fruto de su estancia en París estableció contacto con André Lurçat, al que situaba entre los maestros de la vanguardia arquitectónica junto a Le Corbusier y Mallet-Stevens. En opinión de Mercadal (1927), Lurçat fue "...de los pocos franceses a los que calificar de modernos, es decir, cultivadores de una arquitectura internacional, que repugna llamarse holandesa, alemana o rusa, para calificarse de racionalista y tectónica...". Precisamente aprovechó este texto para referirse a Le Corbusier con el que posteriormente mantendría una cercana relación y al que prácticamente no había nombrado en sus artículos anteriores. "La sana semilla esparcida por Le Corbusier desde las columnas del *Esprit Nouveau* y desde las páginas de sus libros, no encontró en Francia el terreno propicio a la floración que hubiese sido de desear. La voz del suizo famoso lanzada a los aires -y a las iras de la crítica- desde el centro del mundo, no fue escuchada allí. París no comprendió nunca a Le Corbusier. Con un mayor fervor habían de ser recibidas sus ideas más allá de las fronteras de la dulce Francia".

García Mercadal fue el encargado de difundir en España la "doctrina corbuseriana" en artículos como "Le Corbusier-Saugnier y la vivienda moderna en Francia" (García Mercadal, 1998) en el que afirmaba que era el arquitecto que más conectaba con Oud, Mendelsohn, Gropius o Loos, destacando la formación de bloques compuestos por villas independientes con servicios comunes entre "algunas de las innumerables ideas, que pudieran entresacarse de la obra de Le Corbusier, tan llena de moderno espíritu, germinados en sus viajes y fundados en muchos casos en ejemplos del pasado" El artículo le hizo plantearse temas de actualidad como era, en ese momento, la búsqueda de la belleza que en nuestro país se basaba en recargar las fachadas con elementos historicistas: "¿La belleza? La hay siempre y cuando las cosas estén calculadas; la proporción no cuesta

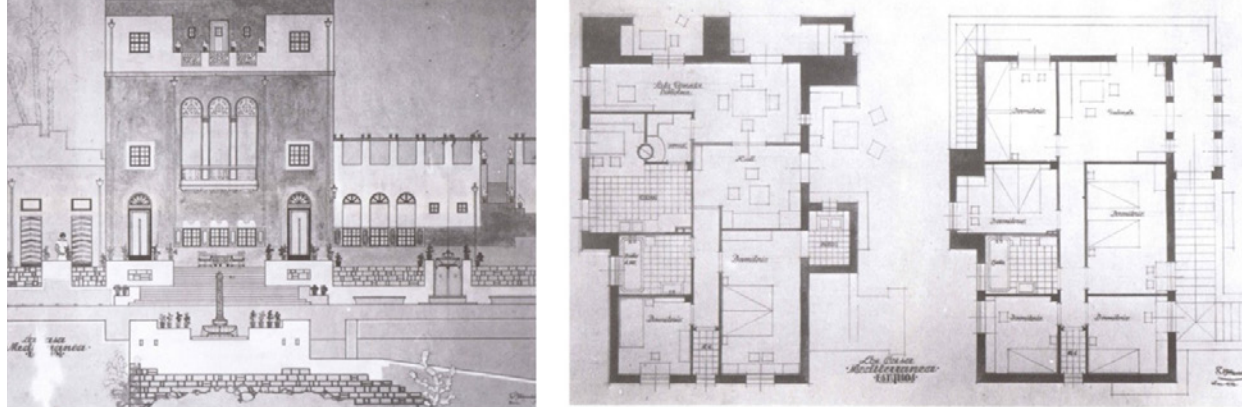


Figura 4

nada al propietario, solamente al arquitecto. Es preciso no tener vergüenza de habitar una casa sin tejado a dos aguas, de tener las paredes lisas como las hojas de palastro, las ventanas semejantes a los chasis de los talleres. Pero, sin embargo, se puede estar orgulloso de tener una casa práctica como una máquina de escribir"

Como veíamos, durante su estancia pensionado en Roma hizo muchas cosas, casi lo de menos fue preparar sus envíos, que eran unos trabajos trimestrales que debían ser aceptados y, en consecuencia, dar lugar al pago de la corta asignación económica que recibían los becarios. Uno de los pocos envíos que realizó fue el proyecto de restauración de la Casa del Fauno en Pompeya (García Mercadal, 1926). Pronto se daría cuenta que el estudio de los monumentos clásicos no le iba a aportar mucho y decidió iniciar la búsqueda de nuevos caminos.

De su primer descubrimiento que, como vimos fue la arquitectura mediterránea de formas blancas y cúbicas (figura 4), como años antes le había sucedido al propio Le Corbusier en su viaje a Oriente en busca del clasicismo, García Mercadal llegó a la conclusión que el origen de la arquitectura moderna estaba en dichas construcciones, con sus formas puras, volúmenes primarios acusados, grandes superficies lisas, simplicidad, colores claros, de conservación fácil y económica y con tejados planos en terraza o de teja árabe de escasa pendiente. Descubrió también modos de construir muy cercanos a las propuestas racionalistas. Lo que le interesaba de esta arquitectura mediterránea era establecer su vinculación con las propuestas modernas, lo que le llevó pensar que la arquitectura popular databa de varios siglos antes del cubismo arquitectónico de las modernas tendencias de la década de 1920 (García Mercadal, 1996). De ahí que su primera entrega fuera el estudio de la casa mediterránea, una transposición de la experiencia popular de la arquitectura orgánica a las pautas propias de lo moderno. Proponía la aceptación absoluta de los principios del racionalismo europeo, aunque dicha aceptación no llegó tras un proceso de reflexión, experimentación y análisis previo sino como resultado

de la observación de una serie de propuestas ajenas basadas en el contacto con los nuevos modos de construir. Poco interesaban a García Mercadal todos los debates sociales que propiciaron la aparición del lenguaje moderno sino más bien los formalismos resultantes que se oponían a todo aquello que conocía y en lo que se había formado.

El choque frontal y lo que le llevó a decantarse definitivamente por el lenguaje racionalista fue el hallazgo de la obra de Adolf Loos en 1924. En su estancia en Viena encontró lo que estaba buscando; una arquitectura totalmente opuesta a los historicismos que sus profesores le habían intentado inculcar en la Escuela. Lo que le impresionó fue fundamentalmente su rechazo del ornamento, aunque también llamó su atención su definición de arquitectura como construcción para el cual el arquitecto no era un artista, sino que tenía un oficio basado en una técnica, la de la construcción. También tomó buena nota de la diferenciación que hacía entre el interior y el exterior, sus fachadas sobrias nada tenían que ver con el interior sus edificios mostraba toda su plenitud. Mercadal tomó como referencia válida la arquitectura de Loos, con su planta compacta, asimetría, la diferencia entre fachada principal y fachada posterior y el innovador "Raumplan". Fue a partir de este encuentro cuando comenzó a plantear sus primeras manifestaciones en clave racionalista.

Pero no era suficiente para un García Mercadal ávido de información, de nuevos lenguajes sobre los que apoyar su arquitectura. En Roma, tras leer los primeros números de *L'Esprit Nouveau* que llegaban de París, empezó a comprender que las propuestas de Loos no eran ejemplos aislados. Aprovechando el curso de Urbanismo en la Sorbona tomó contacto con Le Corbusier, André Lurçat y Mallet-Stevens. Con ellos descubrió que la belleza, que en España se conseguía recargando las fachadas con elementos historicistas, en este nuevo lenguaje estaba en la precisión, en la función y en la proporción. De Le Corbusier, su gran inspiración en estos momentos, se fijó, tanto en su concepción



Figura 5: El Rincón de Goya

maquinista de la vivienda, como en la organización y la aplicación del *fordismo* y del *taylorismo* a la arquitectura representada en el modelo *Citrohan*.. Sin embargo, mientras que el maestro suizo consideraba que los modelos *Citrohan* eran diseñados como células mínimas (eminentemente prácticas y económicas), al igual que los tipos *Dom-ino* que conformarían un bloque (*Immeubles Villas*) que daría lugar a un nuevo tipo de ciudad (*Ville Contemporaine*) para García Mercadal lo realmente interesante de estas propuestas no era su carga teórica ni los objetivos que se planteaba sino únicamente el lenguaje formal que se utiliza basado en la ausencia total de decoración y la ruptura con todo lo anterior. A través del contacto más directo con Le Corbusier tuvo la posibilidad de ver como sus proyectos pasaban de las páginas revista *L'Esprit Nouveau* a la realidad en propuestas como la de Pessac. Tomó buena nota de los proyectos construidos durante estos años por el maestro suizo con el objetivo de establecer un vocabulario formal que se pudiera llevar de vuelta a casa y que sería, de la misma forma que en el resto de Europa, aceptado como único estilo.

Rincón de Goya

En el año 1927, llegó su oportunidad de poner en práctica todo lo aprendido en su periplo viajero con el proyecto del

Rincón de Goya (García Mercadal, 1928), este sí muy conocido y publicado y del que se ha escrito mucho. Con este edificio (figura 5) tuvo la ocasión de difundir a través de un proyecto construido, y no mediante lo que hacían otros en las revistas, el racionalismo que había descubierto en sus viajes. Este edificio supuso un antes y un después en su proceso de asimilación de la doctrina moderna. Coincidiendo con el aniversario de la muerte de Goya se quería rendir homenaje construyéndole un monumento. La realización en España de estos proyectos conmemorativos solía encargarse a un equipo formado por escultor y arquitecto. García Mercadal se negó a aceptar esas condiciones exigiendo libertad de movimientos. El proyecto lógico hubiera sido un pedestal que realizara la figura del pintor. Sin embargo, lo que planteó fue un pequeño pabellón abierto a un jardín en el que ubicó una biblioteca y un pequeño museo con reproducciones de las obras más importantes del pintor (figura 6). Cuando se enfrentó a este proyecto no tenía dudas, consideraba que era el lenguaje moderno el idóneo para cualquier tipo de programa. Obvió completamente que la arquitectura moderna en esos momentos se asociaba a un debate social muy concreto y surgía de la necesidad de dotar de un número elevado de viviendas al menor precio posible de ahí la ausencia de ornamento y la búsqueda de la estandarización y la prefabricación. Este debate desaparecía cuando se trasladaba a un edificio representativo, un "monumento" que si bien cumplía con un pequeño programa



Figura 6: Interior del edificio

funcional iba a utilizar como "rasgos modernos" el obviar todo elemento decorativo y la composición con volúmenes puros (Hernando de la Cuerda, 2011).

Mercadal asumió el lenguaje formal moderno como algo "a la moda" de lo que se llevaba en Europa, algo que no resta mérito a su valentía de proponer un proyecto tan radical y que es considerado el primer ejemplo construido en España fiel a los principios cubistas-racionalistas que triunfaban en Europa. Su apuesta por el racionalismo para este tipo de edificios fue tremendamente arriesgada teniendo en cuenta que se trataba de un monumento conmemorativo cuyos rasgos habituales era la búsqueda de monumentalidad con grandes relieves en fachada y excesiva decoración.

El edificio se distribuía a la manera moderna como una macla de tres cuerpos de alturas y espacios desiguales; el central, más alto, se destinaba a sala de visitas; el de la derecha, rectangular y semicircular en su exterior, era la biblioteca; en la fachada principal había un cuerpo más bajo y corrido que unificaba los tres volúmenes mediante un amplio pórtico abierto en forma adintelada. La fachada posterior, paralela a esta, era más sencilla; el juego de volúmenes se sustituyó por el contraste entre vanos y macizos. Los volúmenes se

diferenciaban además mediante el color. Realizado con estructura de hormigón, cubierta plana y carpintería metálica. Las referencias a Le Corbusier son evidentes sin necesitar de pilotis, ventanas corridas y cubierta transitable. También se observan claras referencias a las propuestas de Mallet-Stevens como las que presento en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 que García Mercadal tuvo la ocasión de visitar.

Sin embargo, el proyecto fue tremendamente polémico debido a que, como decíamos al principio, en esa época los monumentos conmemorativos eran concebidos con un sentido simbólico, de exaltación y se solía recurrir a lenguajes historicistas por lo que se consideró una innovación fuera de lugar el concepto de perpetuar la esencia de un artista del nivel de Goya de esta manera. García Mercadal fue acusado de realizar una obra destinada a los arquitectos y no para el público. Las críticas le llegaron de todas partes, incluso de compañeros como Luis Lacasa. A partir de ahí su arquitectura se hizo impopular. De hecho, fue la primera y última obra en su época juvenil en Zaragoza.

Efectivamente no gustó, era de prever. En los periódicos se llegó a afirmar "no hay motivo de disgusto. El monumento



Figura 7: Vista exterior del conjunto

es realmente interesante. Ocurre solo que se halla aún sin desembalar". El Heraldo de Aragón publicó el día de su inauguración:

"La pesadumbre y sequedad del edificio desentona siempre dentro de aquel lindo jardín florido y cerca del mausoleo de Goya que tiene la gracia de un bibelot dieciochesco. Sólo cabe la posibilidad de que el jardín crezca y se ensanche; de que los árboles extiendan con los años la pompa magnífica de sus hojas y que entonces oculten en parte el edificio, lo sombreen, rompan sus líneas y dulcifiquen su perspectiva. Entonces, cuando se vea menos lo construido tal vez cambie el aspecto de conjunto con el misterio que siempre presta a las edificaciones la verdura que las envuelven"².

También supuso un punto de inflexión en la obra de García Mercadal. No asumió bien su fracaso ante la crítica y optó por renunciar en parte al lenguaje moderno:

"Durante algún tiempo luché denodadamente para introducir en España las nuevas ideas, hasta que llegó un momento que tuve que preocuparme de mi propia obra para vivir. A partir del Rincón de Goya mi arquitectura se hizo completamente impopular. Me era muy difícil

conseguir nuevas obras. El dilema que se presentaba era GATEPAC o trabajo" (García Mercadal, 1967).

Conclusión

En octubre 1927 García Mercadal regresó a España y una vez aquí lo que hizo fue actuar como portavoz de la vanguardia moderna en nuestro país. "Mercadal, tras el viaje iniciático, se ha convertido en una extraña aleación de conspirador y aventurero. Sabe muchas cosas que los demás ignoran. Quizás demasiadas" afirma Juan Daniel Fullaondo (2018). Sin embargo, el recibimiento por parte de sus compañeros –Lacasa, Sánchez Arcas, Blanco Soler, Bergamin, etc.- fue tremendamente frío demostrando escaso interés por sus propuestas ya que estaban inmersos en unos problemas diferentes a los suyos. También habían completado su formación fuera, pero planteaban el problema del nuevo estilo en otros términos que conectaba más con las propuestas de Behrens, Bonatz o Tessenow. Sus compañeros no estaban tan preocupados por ver con que estilo podían resolver las fachadas o por la composición de los volúmenes, sino que se interesaban por temas con una carga teórica bastante más profunda como eran la ciudad, la tipología de las nuevas viviendas o la política de gestión municipal. A pesar de las dudas que desde el principio se

² Publicado en Heraldo de Aragón, 17 de abril de 1928.

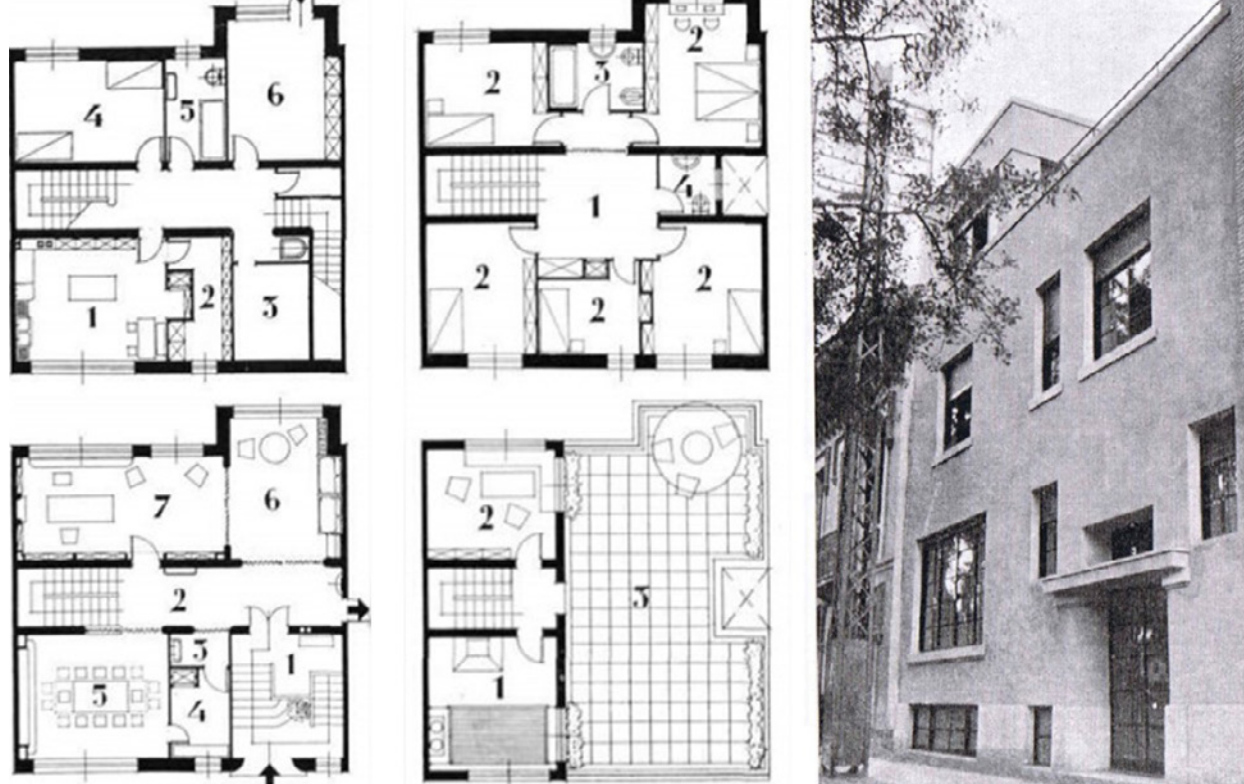


Figura 8: Casa del Doctor Horno

planteó y que, a consecuencia del fracaso del Rincón de Goya, le llevaron a ir abandonando el lenguaje moderno, todavía realizaría un buen número de propuestas dentro de dicho lenguaje.

No olvidemos que es en ese momento cuando se convierte en cofundador del GATEPAC, que vio la luz el 26 de octubre de 1930, en una reunión celebrada en el Gran Hotel de Zaragoza. El grupo lo formaban una serie de jóvenes arquitectos españoles unidos por determinadas inquietudes y abiertos a las nuevas corrientes de arquitectura moderna que provenían de más allá de las fronteras españolas. Mantenían que la arquitectura que se venía realizando en España hasta ese momento no cubría las necesidades de la mayor parte de la sociedad. Los integrantes del GATEPAC tomaron como punto de partida las bases de la arquitectura racionalista ya que defendían la necesidad de la creación de una arquitectura basada en la economía de medios, la rigurosa organización del espacio, la higiene y la depuración formal. La arquitectura debía basarse en los principios racionalistas, es decir, en el conocimiento real de la nueva sociedad y de las necesidades y exigencias planteadas por ella. Casi todos los proyectos de Mercadal serían publicados en la revista A.C., utilizada como medio de difusión de las propuestas del GATEPAC, como el caso de la Casa del Doctor Horno³ o de

la desaparecida Casa Díaz Caneja, publicadas como modelo de viviendas del movimiento moderno.

Continuando con el proceso que nos ha llevado del academicismo en su formación hasta la aceptación incondicional del movimiento moderno, fruto de los viajes que realizó, llegamos a un punto clave en el que se va a poner de manifiesto las dudas que el lenguaje moderno generó en García Mercadal en estos años. Nos referimos a su propuesta para el Concurso Nacional de Arquitectura de 1933 para el Nuevo Museo de Arte Moderno (Layuno Rosas, 2012), galardonado con el primer premio. Un año antes ya había participado en dicho concurso con un proyecto de Biblioteca Infantil en el Retiro obteniendo el segundo premio.

García Mercadal afrontó el proyecto del Museo en un momento complicado debatiéndose entre la disciplina racionalista que había abrazado quizá demasiado pronto o de manera excesivamente incondicional y entre la vuelta al academicismo de su periodo de formación. Es un diseño menos conocido y publicado, pero clave para entender todo este proceso de asimilación de la arquitectura moderna. Lo que hizo fue plantear un proyecto rechazando

3 Publicada en el número 3 de la revista A.C. el segundo trimestre de 1931.

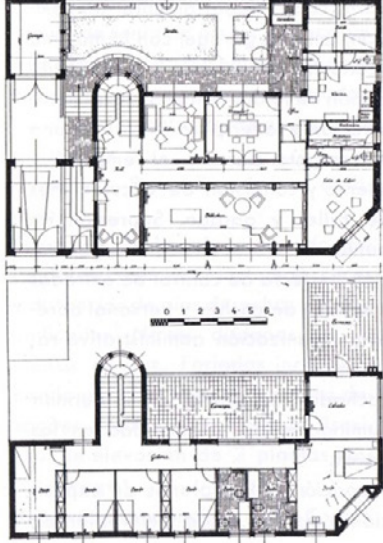


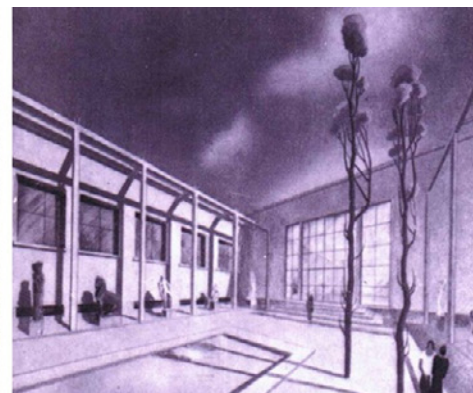
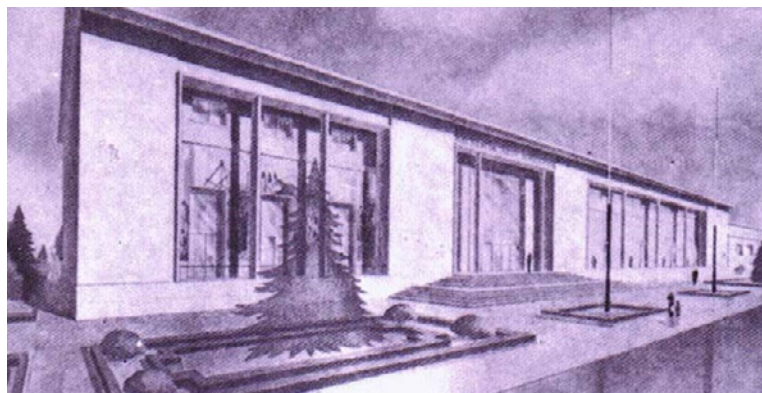
Figura 9: Casa Diaz Caneja

la idea de "Museo-palacio" tradicional apostando por un edificio adecuado a su función, con atención al tamaño de las salas, dimensionando según el formato de los cuadros y con distintos tamaños con el objetivo de evitar la monotonía de los visitantes. Para su propuesta tuvo en cuenta factores como la circulación, iluminación, flexibilidad y una coherente distribución de las plantas. Como había podido comprobar en sus viajes a museos las nuevas corrientes concedían mayor prioridad a la percepción de la obra por parte del espectador que a la búsqueda de la excesiva monumentalidad del edificio. Los museos se convertían así en meros contenedores de las obras de arte a las que no pretendían restar protagonismo.

Claridad y sencillez, tanto en planta como en las fachadas expresadas mediante un módulo que se repetía ayudando a la composición, marcaron el desarrollo del proyecto. Pese a la limpieza de la fachada, "traicionaba" el lenguaje moderno colocando una escultura clásica que demuestra que en ese momento sus posicionamientos iban perdiendo radicalidad

y debilitándose, acercándose a la carga nostálgica de la historia. El jurado valoró la sencillez, funcionalidad y el amplio conocimiento de ejemplos extranjeros. Observamos una más que evidente rectificación de la actitud vanguardista de sus primeros años. Apuesta por el clasicismo como sistema funcional moderno defendiendo la necesidad de incorporar la vertiente simbólica frente al racionalismo puro que el mismo pocos años antes había ayudado a introducir en nuestro país. Intentó evitar los tópicos modernos que había usado tantas veces en proyectos anteriores apostando por la vuelta al clasicismo. Su objetivo era expresar sobriamente el interior con líneas sencillas y superficies tranquilas "en las que se acusa, a la manera de los edificios clásicos, un módulo existente también en la planta... pretendemos que su modernidad sea duradera, habiendo huido por ello de los tópicos de la arquitectura moderna, tan en uso hoy" (García Mercadal, 1934). Un vistazo a las otras propuestas presentadas hace evidente el clima de desorientación de la arquitectura española en aquellos años que se movía dentro del eclecticismo y que iba desde la tradición de

Figura 10: Propuesta para el Concurso para el Museo de Arte Moderno



la presentada por Luis Moya Blanco, al racionalismo de Aizpurua y Labayen (Layuno Rosas, 2012). Comprobamos como, diez años después de su "huida" hacia Europa, se cierra el círculo entre dos premios "El premio de Roma" y el "Premio Nacional de Arquitectura" que obtuvo con este proyecto. A lo largo de este periodo consideramos fuera de toda duda la importancia de su labor como "corresponsal de la modernidad". Su labor no fue crítica, fue periodística, divulgador que aun sin entender los fundamentos difundía sus atractivas imágenes.

Esa ausencia de crítica, que le hizo adoptar el movimiento moderno como un lenguaje "a la moda" fue lo que le impidió poder tener una producción posterior más amplia atendiendo a los criterios modernos. A nivel personal no tuvo las posibilidades, o quizá el talento, o la fuerza, para materializar todo lo aprendido. No estaba preparado, cuanto mayor es la ignorancia previa a dicha ignorancia conduce a la imitación sin cuestionar y después al desencanto puesto que el cambio no se ha producido desde la razón sino desde el sentido. Finalizamos este recorrido por la figura del Mercadal inquieto, viajero, corresponsal, alumno aplicado y sobre todo aquel que supo estar en el momento indicado en el sitio oportuno con las palabras de Juan Daniel Fullaondo (1984): "El drama y la gloria de García Mercadal, si hacemos abstracción de sus facetas más conformistas y académicas, es el haber intentado, olvidándose de que, prácticamente, estaba solo (lo que, para algunos, representa el testimonio de un coraje sin motivo), la aventura imposible, desproporcionada, de intentar ser, a nivel español y simultáneamente, un Marinetti, un Doesburg, Le Corbusier, Gropius, Terragni... Demasiadas cuerdas para cualquier violín ibérico"

Introduction

At present, access to information by architects and students is immediate; Magazines, books, websites, social networks, etc., allowing a constant and sometimes excessive flow of information. Historically, the only source of information for architects was the direct observation of the built reality, which was joined throughout the 20th century by the arrival of magazines and books, as well as the visits of foreign architects to give lectures. And so on, until we reach the current situation in which access to information is unlimited. This means that, sometimes, students are unable to exercise criticism and are carried away by an image of what appears in the magazine, website, or blog "in fashion". That is why it is essential to value the figure of those traveling architects who knew how to discriminate the information found and were able to capture it in some projects that became a reference for others who did not have those possibilities. Among this small group formed by Asís Cabrero, Físac, Vázquez Molezún or Oiza, among others, we will focus on the figure of Fernando García Mercadal, understood as one of the pioneers when it came to finding in the trip a way of entry into our country of the modern movement, which is why his figure was understood as one of the main correspondents of modernity in the first decades of the twentieth century.

Fernando García Mercadal (1896-1985) was a key figure in many aspects of the process of permeability in the face of foreign trends. Good proof of this was that, without having built hardly anything, and with Goya's Corner as his letter of introduction, he was chosen by Le Corbusier as the representative of Spanish architecture at the celebration of the I CIAM in the Castle of La Sarraz. This choice was perhaps due more to the personal relationship they had with the young Mercadal's visits to Paris than to the merits obtained from their projects, which were still scarce. This fact also gives us good proof of how far Spanish architects were from modern proposals. We see how, even before he began his professional career, he was already "one of them", his keen sense of opportunity had put him in the right place at the right time. These

contacts were of decisive importance in the founding of GATEPAC in 1930, suggested by Le Corbusier as a necessary instrument to disseminate the purposes of the new Architecture in Spain. Upon his return from the castle of La Sarraz (García Mercadal, 1928), José Luis Sert turned to him to try to organize a movement to promote modern architecture in Spain. As is well known, this is how GATEPAC came about (García Mercadal, 1967).

To better understand the role he played in the opening of borders, it is necessary to understand García Mercadal's travels from a double perspective: On the one hand, as a complementary element to his training, he was able to design Goya's Corner, one of the first examples of modern architecture in Spain, based on the teaching he received from historicisms. On the other hand, his key role as a "correspondent of modernity" was not only because of what was published in the magazines of the time but also because, through the contacts he made on his numerous trips, where architects of the stature of Le Corbusier, Gropius, Theo van Doesburg, and Mendelsohn visited our country to give lectures and further expand the channels of entry of modern architecture.

We can consider Mercadal as the architect who paved the way for many others to follow and who allowed Spaniards to catch up with the new international trends that were taking place outside our borders. Much has been published in terms of the dissemination work he carried out (Fullaondo Errazu, 1984). His stay as a pensioner in Rome allowed him to travel around Europe, initially focusing his interest on Italy and the study of classicism. From the analysis of what García Mercadal published in these years, we see how he was in need of information, practically everything was worth

it to him, and what he did was to transmit through publications what he saw without exercising any criticism. He did not seem to be looking for anything concrete, not even a new style on which to rely, since he could become fascinated by the traditionalist school and its admirable decorative sculpture (García Mercadal, 1920), which stood out in his visit to Munich and spoke of modern painting or by the proposals he found in Vienna (García Mercadal, 1923). He did not discriminate against information, he was eager for it, for new languages and new proposals, so it is not surprising that he admired figures as diverse as Hoffmann, Peter Behrens, Herman Jansen, Otto Bunz, Poelzig, Lurçat, and Le Corbusier, and that he was interested in architecture, interior design, urban planning, art and tenders. Back when he was a student, he felt the urge to go abroad and get to know what was happening outside our country. "On trips, the return trip is always longer than the outward journey. Wisdom is acquired, not in the seclusion of oneself, but by expansion into strange worlds" (García Mercadal, 1996). In 1918, he was selected among his classmates at school to travel to Paris at the expense of the French government. That trip awakened his "thirst to know" as he recalled years later: "From that trip arose my desire to see the world, to continue studying in other countries, to listen to the first chords of the new architecture, that were emitted beyond our borders" (Fullaondo Errazu, 1984). If the key in his training and the start of a long list of trips, which Professor Laborda Yneva (2008) summarizes as "public life", was this first visit to Paris, even more so was the fact that having been number one of his class in 1921 and, following the advice of his teacher Teodoro Anasagasti, was to be submitted to the Grand Prix of Rome. García Mercadal obtained it in 1923, which allowed him to be out of Spain for four years.

Trips

On his first voyages; Naples, the Amalfi Coast, and Sicily were the sites of his first discovery: the Mediterranean. He discovered the rationalism that was to come in the popular architecture of the coasts and islands of the Gulf of Naples. Hence, his first installment was the study of the Mediterranean¹ House, the transposition of the common experience of organic architecture to the guidelines of modernity. He found in this architecture examples of logic and functionality. He concluded that similar conditions force similar solutions. Its cubic shapes, simplicity, lack of ornamentation, and terraced roofs, bore a strong resemblance to the modern proposals of Le Corbusier, Oud, or Taut. The means of dissemination that García Mercadal used to publicize what he discovered on his trips was the magazine *Arquitectura* (AA. VV., 1992), of which he soon became a correspondent, beginning this work on his visit to Munich, which gave rise to his article "Munich, notes from a travel notebook" (García Mercadal, 1920). In it, he highlighted the importance of the architecture of the traditionalist school in Munich, known for the preservation and transformation of national heritage and a good path for the architecture that he called "of modern school" and which he defined as "splendid, which tends to the simplification and stylization of the previous one". He emphasized the simplicity and subordination of simple things which in his opinion, led to a very satisfying movement of the façades, not only of openings, but also of masses, and the mastery of the use of fine and simplified moldings of overhangs and contours.

He also highlighted the observation of the best works of architecture in the city, the sincerity with which they were designed and executed and how each one expressed himself with the means available; "Few, if any, are the pretentious and fatuous works; no plaster casts and false shapes". He was also interested in urbanization, which he considered an example, especially the study of enclosed perspectives with gardens or buildings in the city center. He was awe struck by finding himself in front of a pleasant urban view at all times.

Another key visit was the one made in Vienna in 1923, which was reflected in his article "From Vienna: the new architecture". There he discovered to his astonishment that magazines only captured part of the reality of things. He considered that in addition to the well-known works of Poelzig, Mendelsohn, Behrens, Taut, Le Corbusier and the Bauhaus, others such as those of Walch, Korn, Adolf Loos, Frank, Tessenov, Witzmann, "a pleiad of concerned architects, for whom the war helped them forget the old ideas, acquiring the spirit of those that should be new, of those that would be engendered in the post-war period." Mercadal decided to convey it in a didactic way: architecture had ceased to have a relationship with history, it was technique that allowed the new expression, European schools based their doctrine on practice, not on history: "... here we no longer do in school either Gothic, Classical, Baroque, or even what we call nowadays modern (what was done here fifteen years ago); in order to understand ourselves, what

we do is called ultra-modern: what is of today, what is post-war, there is unanimous collaboration, not in the formation of a style, but in works that respond to the new spirit." His attention was drawn to the figure of Josef Hoffmann who was associated with the secession. He was considered by the Spaniards as an old master but who, according to Mercadal, continued to evolve in his proposals "... It was healthy to see at the Kunstgewerbeschule exhibition the famous professors Josef Hoffmann, Struad, Lichtblau, exhibiting their most recent projects together with those of their pupils, all of them with the same orientation, full of great simplicity, the same good faith, and the desire to find something new: no fantasies, no shouting."

Less strange was that he noticed Peter Behrens, a teacher at the city's other school, the Academie der Bildenden Künste. What caught his attention, in addition to his work built above the turbine factory for AEG, was the method of teaching, totally different from the one Mercadal had experienced at the School of Madrid. What interested him was not to choose a historicist cladding but to find a new idea with a plastic touch that would create volume. Still influenced by his academic training, he complained about the excessive uniformity of the results, since it was not easy to distinguish one building from another. It was then that he realized how far behind Spain was in terms of this new architecture that was sweeping Europe and that did not seem to be coming to our country anytime soon: "And don't you think that what has been going on here for a long

1 These studies led to a subsequent publication: GARCÍA MERCADAL, F. (1984). *La casa mediterránea*. Madrid, Ministry of Culture, General Directorate of Fine Arts and Archives.

time will begin to be known there in fifteen years? It is very regrettable, but our flee from the trend is more than undoubted" (García Mercadal, 1924).

His trip to Holland allowed him to see how proposals were being made to solve the problem of the housing shortage based on ideas ordered from an urban point of view through the construction of affordable and healthy houses. In terms of formal aspects, he was impressed by the Cubism that prevailed, and these new forms were the offspring of the desire to arrive at a pure, sincere architecture, which, while meeting the conditions of the economy, was practical and reasonable. It was in this architecture of cheap houses that he discovered the purity of proportions and the clarity of forms. We must add to this discovery the architecture of H.P. Berlage, he was greatly impressed by the Amsterdam Stock Exchange, which, together with other architects such as Dudok, Oud, Van Eesteren, Gratama, Basel, Klerk or Margarita Kropholler, carried out works in which Cubism prevailed. It was characterized by simplicity and abandonment of the past, effects achieved by the movement of the masses, terrace roofs, exposed materials, and logical arrangement of openings. This is what he wrote on his return: "All this has given rise to the development of a new architecture, modern Dutch architecture, already well defined and so in accordance with the current spirit, architecture in which the purity of proportions, the clarity of forms and the "standard" constitute its characteristics" (García Mercadal, 1925).

In Paris, he found the climate in accordance with his preoccupation with the search for a new style. The principles of De Stijl, Theo van Doesburg, or the theories of Le Corbusier seemed to him a more attractive

and mature way of defining the architectural object. As a result of his stay in Paris, he established contact with André Lurçat, whom he placed among the masters of the architectural avant-garde along with Le Corbusier and Mallet-Stevens. In the opinion of Mercadal (1927), Lurçat was "... one of the few Frenchmen to be described as modern, that is to say, cultivators of an international architecture, which is repugnant to call itself Dutch, German or Russian, in order to be described as rationalist and tectonic..." He took advantage of this text to refer to Le Corbusier, with whom he would later maintain a close relationship and whom he had practically not mentioned in his previous articles. "The healthy seed spread by Le Corbusier from the columns of the *Esprit Nouveau* and from the pages of his books did not find in France the proper soil conducive for flowering that would have been desired. The voice of the famous Swiss, hurled into the air and to the wrath of the critics from the center of the world, was not heard there. Paris never understood Le Corbusier. With greater fervor, his ideas were to be received beyond the borders of sweet France."

García Mercadal was in charge of disseminating the "Corbuserian doctrine" in Spain in articles such as "Le Corbusier-Saugnier and Modern Housing in France" (García Mercadal, 1998) in which he stated that he was the architect who most connected with Oud, Mendelsohn, Gropius or Loos, highlighting the formation of blocks composed of independent villas with common services among "some of the innumerable ideas, which could be extracted from the work of Le Corbusier, full of the modern spirit, germinated in his travels and founded in many cases on examples of the past". The article made him consider current issues such as, at that time, the search for beauty, which in

our country was based on overloading the façades with historicist elements: "Beauty? There is, as long as things are calculated; the ratio costs nothing to the owner, only to the architect. One must not be ashamed to live in a house without a gabled roof, to have smooth walls like sheets of plastic, windows like the chassis of workshops. But nevertheless, you can be proud of having a house as practical as a typewriter."

As we have seen during his stay in Rome, he did many things, the least important thing was to prepare his submission letters, which were quarterly works that had to be accepted and, consequently, produce the payment of the small economic allowance that the scholarship holders received. One of the few submission letters he sent was on the restoration project of the House of the Faun in Pompeii (García Mercadal, 1926). He soon realized that the study of classical monuments was not going to bring him much, and he decided to start looking for new paths.

From his first discovery, which, as we have seen, was Mediterranean architecture with white and cubic forms, as had happened years before to Le Corbusier himself on his trip to the East in search of classicism, García Mercadal came to the conclusion that the origin of modern architecture was in these constructions, with their pure forms, pronounced primary volumes, large smooth surfaces, simplicity, light colors, easy and economical to conserve and with flat roofs on terraces or with low-slope Arabic tiles. He also discovered ways of constructing that were very close to rationalist proposals. What interested him about this Mediterranean architecture was to establish its link with modern

proposals, which led him to think that popular architecture dated from several centuries before the architectural cubism of the modern trends of the twenties (García Mercadal, 1996). Hence, his first installment was the study of the Mediterranean house, a transposition of the popular experience of organic architecture to the guidelines of modernity. He proposed the absolute acceptance of the principles of European rationalism, although this acceptance did not come after a process of reflection, experimentation, and prior analysis, but as a result of the observation of a series of external proposals based on contact with new ways of building. García Mercadal was not interested in all the social debates that led to the emergence of modern language, but rather in the resulting formalisms that opposed everything he knew and had been trained in.

The head-on collision and what led him to definitively opt for rationalist language was the discovery of the work of Adolf Loos in 1924. During his stay in Vienna, he found what he was looking for; an architecture totally opposed to the historicisms that his professors had tried to inculcate in him at the School. What impressed him was fundamentally his rejection of ornament, although his definition of architecture as a construction for which the architect was not an artist, but had a craft based on a technique of construction, also caught his attention. He also took good note of the differentiation he made between the interior and the exterior. His sober facades had nothing to do with the interior, and his buildings showed all their grandeur. Mercadal took as a valid reference the architecture of Loos, with its compact floor plan, asymmetry, the difference between the main façade and the rear façade, and the inno-

vative "Raumplan". From this meeting, he began to propose his first manifestations with a rationalist note.

But it was not enough for García Mercadal eager for information, for new languages on which to base his architecture. In Rome, after reading the first issues of *L'Esprit Nouveau* that arrived from Paris, he began to understand that Loos's proposals were not isolated examples. Taking advantage of the Urban Planning course at the Sorbonne, he came into contact with Le Corbusier, André Lurçat, and Mallet-Stevens. With them, he discovered that beauty, which in Spain was achieved by overloading the façades with historicist elements, in this new language was in precision, function, and proportion. From Le Corbusier, his great inspiration at this time, looked both at his machinist conception of housing and at the organization and application of Fordism and Taylorism to the architecture represented in the Citrohan model. However, while the Swiss master considered that the Citrohan models were designed as minimal cells (eminently practical and economical), as did the Dom-ino types that would form a block (*Immeubles Villas*) that would lead to a new type of city (*Ville Contemporaine*). What was really interesting about these proposals for García Mercadal, was not their theoretical load or the objectives he proposed, but only the formal language that was used, based on the total absence of decoration and the breakage with all prior styles. Through the most direct contact with Le Corbusier, he had the opportunity to see how his projects went from the pages of *L'Esprit Nouveau* magazine to reality in proposals such as Pessac's. He took good note of the projects built during

these years by the Swiss master with the aim of establishing a formal vocabulary that could be taken back home and that would be, in the same way as in the rest of Europe, accepted as the only style.

Goya's Corner

In 1927, he had the opportunity to put into practice everything he had learned in his travelogue with the project of Goya's Corner (García Mercadal, 1928), which is well-known and published and has been written a lot about. With this building, he had the opportunity to disseminate through a constructed project, and not through what others did in magazines, the rationalism that he had discovered on his trips. This building marked a before and after in his process of assimilation of modern doctrine. Coinciding with the anniversary of Goya's death, the aim was to pay tribute to him by building a monument to his persona. The realization of these commemorative projects in Spain used to be entrusted to a team made up of sculptors and architects. García Mercadal refused to accept these conditions, demanding freedom of movement. The logical project would have been a pedestal that would enhance the figure of the painter. However, he proposed a small pavilion opening into a garden, in which he located a library and a small museum with reproductions of the painter's most important works. When he faced this project, he had no doubts, he considered that the modern language was the ideal one for any kind of program. He completely ignored that modern architecture at that time was associated with a very specific social debate that arose from the need to provide many homes at the lowest possible price, hence the absence of ornament and the search

for standardization and prefabrication. This debate disappeared when it was moved to a representative building, a "monument" that, although complied with a small functional program, was going to use as "modern features" the obviation of all decorative elements and the composition with pure volumes (Hernando de la Cuerda, 2011).

Mercadal assumed the modern formal language as something "fashionable" of what was trendy in Europe, something that does not detract from his courage to propose such a radical project and that is considered the first example built in Spain true to the cubist-rationalist principles that triumphed in Europe. His commitment to rationalism for this type of building was tremendously risky considering that it was a commemorative monument whose usual features were the search for monumentality with large reliefs on the façade and excessive decoration.

The building was distributed in a modern manner as a twin with three bodies of unequal heights and spaces; the central one, which was higher, was used as a visiting room; the one on the right, rectangular and semicircular on the outside, was the library; on the main façade, there was a lower, more continuous body that unified the three volumes by means of a wide open portico in lintelled form. The rear façade, parallel to it, was simpler; the units of volume was replaced by the contrast between openings and massifs. The volumes were further differentiated by color. Made with a concrete structure, flat roof and metal carpentry. Los volúmenes se diferenciaban además mediante el color. The references to Le Corbusier are obvious without the need for pilotis, windows and a walkable roof. There are also clear references to Mallet-Stevens' proposals, like the ones he presented at the 1925 Paris Exhibition of Decorative Arts,

which García Mercadal had the opportunity to visit.

However, the project was tremendously controversial because, as we said at the beginning, at that time, commemorative monuments were conceived with a symbolic sense of exaltation, and historicist languages were usually used. Hence, the concept of perpetuating the essence of an artist of Goya's stature was considered an out-of-place innovation. García Mercadal was accused of carrying out a work intended for architects and not for the public. Criticism came from all sides, even from colleagues like Luis Lacasa. From then on, his architecture became unpopular. In fact, it was the first and last work in his early years in Zaragoza.

Indeed, it was to be expected not to be liked. The newspapers even stated that "there is no reason to be upset. The monument is really interesting. It's just that it's still unpacked," the Herald of Aragón published on the day of its inauguration:

"The heaviness and dryness of the building will always be out of place in that beautiful flowery garden near Goya's mausoleum, which has the grace of an eighteenth-century bi-belot. The only possibility is that the garden will grow and widen; that the trees will spread the magnificent pomp of their leaves over the years, and then partly conceal the building, shade it, break its lines, and soften its perspective. Then, when you see less of what has been built, perhaps the overall aspect will change with

the mystery that always defines the buildings by the greenery that surrounds² them."

It was also a turning point in García Mercadal's work. He did not take well to his failure in the face of criticism and chose to renounce some of the modern language:

"For some time I fought hard to introduce new ideas into Spain until there came a time when I had to worry about my own work in order to live. From Goya's Corner onwards my architecture became completely unpopular. It was very difficult for me to get new work. The dilemma that arose was GATEPAC or work" (García Mercadal, 1967).

Conclusion

In October 1927 García Mercadal returned to Spain and once here, he acted as a spokesman for the modern avant-garde in our country. "Mercadal, after the initiatory journey, has become a strange alloy of conspirator and adventurer. He knows a lot of things that others don't. Perhaps too many," says Juan Daniel Fullaondo (2018). However, the reception of his colleagues – Lacasa, Sánchez Arcas, Blanco Soler, Bergamín, etc. – was tremendously cold, showing little interest in his proposals since they were immersed in problems different from his own. They had also completed their training abroad, but they posed the problem of the new style in other terms that connected more with the proposals of Behrens, Bonatz, or Tes-

senow. His colleagues were not so much concerned with what style they could use to solve the façades or the composition of the volumes but were interested in topics with a much deeper theoretical charge, such as the city, the typology of new housing, or municipal management policy. Despite the doubts that arose from the beginning and that, as a result of the failure of Goya's Corner, led him to abandon the modern language, he would still make a good number of proposals within that language.

Let's not forget that this was the moment when he became a co-founder of GATEPAC, which saw the light of day on October 26, 1930, at a meeting held at the Gran Hotel in Zaragoza. The group was made up of a series of young Spanish architects united by certain concerns and open to the new trends of modern architecture that came from beyond the Spanish borders. They stated that the architecture that had been carried out in Spain up to that point did not meet the needs of the majority of society. The members of GATEPAC took as their starting point the basis of rationalist architecture since they defended the need to create an architecture based on the economy of means, the rigorous organization of space, and hygiene, and formal purification. Architecture had to be based on rationalist principles, that is, on real knowledge of the new society and the needs and demands posed by it. Almost all of Mercadal's projects would be published in the magazine A.C., used as a means of disseminating GATEPAC's proposals, as in the case of the "Casa del Doctor Horno"³ or the

² Published in Herald of Aragón, April 17, 1928.

³ Published in issue 3 of A.C. magazine in the second quarter of 1931.

now disappeared "Casa Díaz Caneja", published as a model of housing in the modern movement.

Continuing with the process that has taken us from academicism in its formation to the unconditional acceptance of the modern movement, as a result of his voyages, we arrive at a key point in which the doubts that modern language generated in García Mercadal in these years will be manifested. We are referring to his proposal for the 1933 National Architecture Competition for the New Museum of Modern Art (Layuno Rosas, 2012), which won the first prize. A year earlier, he had already participated in this contest with a project for a Children's Library in the Retiro, obtaining the second prize.

García Mercadal approached the project of the Museum at a complicated time, torn between the rationalist discipline that he had embraced, perhaps too soon or too unconditionally, and between the return to the academicism of his formative period. It is a lesser-known and less-published design, but it is key to understanding this whole process of assimilation of modern architecture. What he did was to propose a project rejecting the idea of a traditional "Museum palace", opting for a building suitable for its function, with special attention to the size of the rooms, dimensioning according to the format of the paintings and with different sizes in order to avoid the monotony for visitors. For his proposal, he took into account factors such as circulation, lighting, flexibility, and coherent distribution of the floors. As he had been able to see in his trips to museums, the new trends gave greater priority to the perception of the work by the viewer than to the search

for the excessive monumentality of the building. Museums thus became mere containers for works of art, avoiding any distractions elsewhere.

Clarity and simplicity, both in the plan and in the façades expressed through a module that was repeated to help the composition, marked the development of the project. Despite the cleanliness of the façade, he "betrayed" the modern language by placing a classical sculpture that shows that at that time his positions were losing radicality and weakening, approaching the nostalgic weight of history. The jury valued the simplicity, functionality, and extensive knowledge of foreign examples. We observe a more than evident rectification of the avant-garde attitude of its early years. He opted for classicism as a modern functional system, defending the need to incorporate the symbolic aspect as opposed to the pure rationalism that he himself had helped to introduce in our country a few years earlier. He tried to avoid the modern clichés that he had used so many times in previous projects, betting on a return to classicism. His aim was to express the interior soberly with simple lines and calm surfaces "in which, in the manner of classical buildings, an existing module is also evident in the floor plan... we intend its modernity to be lasting, having therefore avoided the clichés of modern architecture, so in use today" (García Mercadal, 1934). A glance at the other proposals presented makes evident the climate of disorientation of Spanish architecture in those years that moved within eclecticism and that ranged from the tradition presented by Luis Moya Blanco to the rationalism of Aizpurua and Labayen (Layuno Ro-

sas, 2012). We can see how, ten years after his "flight" to Europe, the circle between two awards: "The Rome Prize" and the "National Architecture Award" that he won with this project is closed. Throughout this period, we consider beyond doubt the importance of his work as a "correspondent of modernity". His work was not critical, it was journalistic, a discloser who, even without understanding the fundamentals, disseminated his attractive images.

This absence of criticism, which made him adopt the modern movement as a "fashionable" language, was what prevented him from having a broader subsequent production according to modern criteria. On a personal level, he did not have the possibilities, or perhaps the talent, or the strength, to materialize everything he had learned. He was not prepared, the greater the ignorance prior to this ignorance leads to unquestioning imitation and then to disenchantment since the change has not been deducted from being right but from common sense. We conclude this journey with the figure of the restless Mercadal, traveler, correspondent, diligent student and above all, someone who knew how to be in the right place at the right time with the words of Juan Daniel Fullaondo (1984): "The drama and glory of García Mercadal, if we leave aside his most conformist and academic facets, is that he tried, forgetting that he was practically alone (which, for some, represents the testimony of courage without reason), the impossible, disproportionate adventure of trying to be, at the Spanish level and simultaneously, a Marinetti, a Doesburg, Le Corbusier, Gropius, Terragni... Too many cords for any Iberian violin..."

Bibliografía

- AA.VV. (1992). *La Revista Arquitectura: Análisis crítico del primer periodo. Una visión de la historia de la arquitectura española (1918-1936)*. Actas del IV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica.
- AA.VV. (2001). *Catálogo Exposición Revista Arquitectura (1918-1936)*. Colegio Oficial de Arquitectos - Centro de Publicaciones Secretaría General Técnica Ministerio de Fomento.
- Fullaondo Errazu, J.D. (1984): *Fernando García Mercadal: arquitecto aproximativo*. Colegio Oficial de Arquitectos, Servicio de Publicaciones, D.L.
- García Mercadal, F. (1920, diciembre). "Múnich, notas de un cuaderno de viaje". *Arquitectura*, núm. 32.
- García Mercadal, F. (1923, octubre). "Desde Viena: la nueva arquitectura" *Arquitectura*, núm. 54.
- García Mercadal, F. (1924, abril). "Comentarios: del clásico, de su enseñanza y sus relaciones con la arquitectura moderna". *Arquitectura*, núm. 60.
- García Mercadal, F. (1925, septiembre). "La Nueva Holanda". *EL Sol*.
- García Mercadal, F. (1926, marzo): Envío de los pensionados en Roma: La Casa del Fauno (Pompeya). *Arquitectura*, núm. 83.
- García Mercadal, F. (1927, octubre) "Arquitectura moderna en Francia, André Lurçat". *Arquitectura*, núm. 102.
- García Mercadal, F. (1928). "El Congreso de la Sarraz. La arquitectura moderna internacional". *El Sol*, nº275.
- García Mercadal, F. (1928, julio). "Rincón de Goya en Zaragoza". *Arquitectura*.
- García Mercadal, F. (1934, enero): "IV Concurso Nacional de Arquitectura: Museo de Arte Moderno, Madrid". *Revista de Construcción*, núm. 26.
- García Mercadal, F. (1967, Mayo-junio): "Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw", *Hogar y Arquitectura*, núm. 70.
- García Mercadal, F. (1984). *La casa mediterránea*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- García Mercadal, F. (1996): "Sobre el Mediterráneo, sus litorales, pueblos, culturas (Imágenes y recuerdos)". Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza.
- García Mercadal, F. (1998): *La vivienda en Europa y otras cuestiones*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza.
- Hernando de la Cuerda, R. (2011, octubre): "Sistemas y materiales de construcción en los inicios del movimiento moderno español. El Rincón de Goya, 1927:1928". *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago de Compostela.
- Laborda Yneva, J. (2008): *La vida pública de Fernando García Mercadal*. Institución Fernando el Católico, CSIC.
- Le Corbusier (1984): *El viaje a Oriente*. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Layuno Rosas, A (2012, Mayo-junio): "1933- García Mercadal / 1953 Vázquez Molezún. Concurso Nacional de Arquitectura. Anteproyecto de Museo de Arte Moderno para Madrid". Ponencia *14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*.

Créditos fotografías

- Figura 1: García Mercadal, F. (1928). "El Congreso de la Sarraz. La arquitectura moderna internacional". *El Sol*, nº275.
- Figura 2: Laborda Yneva, J. (2008): *La vida pública de Fernando García Mercadal*. Institución Fernando el Católico, CSIC.
- Figura 3: García Mercadal, F. (1926, marzo): Envío de los pensionados en Roma: La Casa del Fauno (Pompeya). *Arquitectura*, núm. 83.
- Figura 4: García Mercadal, F. (1996): "Sobre el Mediterráneo, sus litorales, pueblos, culturas (Imágenes y recuerdos)". Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza.
- Figura 5: Archivo Ayuntamiento de Zaragoza
- Figura 6: Centro de Estudios Borjanos
- Figura 7: Centro de Estudios Borjanos
- Figura 8: Revista A.C., núm. 3, 1931.
- Figura 9: Revista A.C., núm. 3, 1931.
- Figura 10: LAYUNO ROSAS, A (2012. Mayo-junio): "1933- García Mercadal / 1953 Vázquez Molezún. Concurso Nacional de Arquitectura. Anteproyecto de Museo de Arte Moderno para Madrid". Ponencia 14 *Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*.

Fundación Docomomo Ibérico:

<https://docomomoiberico.com/edificios/rincon-de-goya/>



**Viviendas en el Parterre:
de los huesos a la piel**
*Housing in Parterre:
from bones to skin*

David G^a-Manzanares Vázquez de Agredos
Arquitecto

"El análisis crítico de la mala imitación de la arquitectura popular que entonces se hacía en España me llevó al conocimiento y admiración de la auténtica arquitectura popular, cuya máxima virtud es su perfecta adaptación al paisaje físico y social. La arquitectura, como el árbol, está plantada en un paisaje.

Resumen

La obra de Fisac está transitada por distintos periodos, que parecen no tener correspondencia entre sí. Más allá de su apuesta por una arquitectura vernácula manchega, Fisac patenta unas estructuras, denominadas por él mismo vigas-hueso, que se convertirán, durante años, en la seña de identidad de sus proyectos: los huesos como sostén de su arquitectura.

Sin embargo, llega un momento en que el propio Fisac rompe con las vigas-hueso y comienza a indagar en las posibilidades plásticas del hormigón, a través de su patente para encofrados flexibles. Podría decirse que Fisac pasa de la ética a la estética del hormigón; así, manifestaba que "a este factor plástico le he dado mucha importancia [...]. Pues hubo un período en que, obsesionado por los espacios, descuidé el exterior." Fisac llega, de este modo, a preocuparse por la piel de sus edificios; es la epidermis lo que relaciona su obra con el entorno.

Este periodo plasticista se inicia con el proyecto para MUPAG, pero donde culmina es en el proyecto para viviendas en el Parterre (1977), en su Daimiel natal; y ello, no sólo por la entidad del proyecto, sino porque su ubicación -junto a la iglesia de Santa María-, obliga a su autor a decidir entre una arquitectura continuista o una arquitectura propositiva y, por tanto, necesariamente rompedora. Ese debate entre considerar o no las preexistencias, Fisac lo zanja en otros proyectos decantándose por respetar esa arquitectura previa del lugar. Sin embargo, en esta ocasión no es así, y no es superfluo entender que la decepción con la acogida de su obra en su pueblo natal, influyera en la decisión de Fisac de dotar al edificio del Parterre de una piel pétrea y dura.

El resultado es un corpus arquitectónico que es muestra de las tensiones entre Fisac y su pueblo natal.

Abstract

The work of Fisac goes through different periods, which seem to have no correspondence with each other. Beyond his commitment to a vernacular architecture of La Mancha, Fisac patented some structures, called by himself bone-beams, which would become, for years, the hallmark of his projects: the bones as the support of his architecture.

However, there comes a time when Fisac breaks with bone beams and begins to investigate the plastic possibilities of concrete, through his patent for flexible formwork. It could be said that Fisac moves from ethics to the aesthetics of concrete; thus, he stated that "I have given a lot of importance to this plastic factor (...). Well, there was a period when, obsessed with spaces, I neglected the exterior." Fisac comes, in this way, to worry about the skin of its buildings; it's the epidermis that relates his work to the environment.

This plasticist period began with the project for MUPAG, but where it culminated was in the project for housing in Parterre (1977), in his native Daimiel; and this, not only because of the entity of the project, but because its location -next to the church of Santa María- forces its author to decide between a continuous architecture or a purposeful architecture and, therefore, necessarily groundbreaking. Fisac settles this debate between considering preexistences or not in other projects, opting to respect the previous architecture of the place. However, this is not the case on this occasion, and it is not superfluous to understand that the disappointment with the reception of his work in his town influenced Fisac's decision to give the Parterre building a hard, stone skin.

The result is an architectural corpus that is an example of the tensions between Fisac and its town.



Figura 1: Mercado de abastos en Daimiel

Introducción.

El recorrido arquitectónico de Miguel Fisac está transitado por diversos y significativos periodos, con resonancias propias que le otorgan entidad a cada uno de esos periodos.

"La obra de Miguel Fisac no sigue la trayectoria de sus contemporáneos. Probablemente sean sus viajes, su familiaridad con la arquitectura internacional o su interés por un debate intelectual más amplio lo que dota a sus proyectos de un carácter inquieto y poco convencional. Su fascinación por la experimentación constructiva e ingenieril hacen su obra distinta, forzando los límites de lo convencional para producir cualidades arquitectónicas extraordinarias con una gran variedad de temas que elabora de forma recurrente " (Mostafavi, 2003).

Incluso, podemos afirmar que en el ámbito personal de Fisac vemos un amplio repertorio de contradicciones, a las que él parece empeñado en alimentar. Y su arquitectura no es tampoco ajena a estos vaivenes de la contradicción. Es más, en la arquitectura que ejecuta en su pueblo natal, Daimiel, se dejan traslucir, de manera contundente y expresiva, sus cuitas y preocupaciones personales, quizá con más nitidez; precisa-

mente por la sensación que manifiesta Miguel Fisac de un sentimiento de incompreensión y falta de reconocimiento en su pueblo natal.

Así, un aun joven Fisac insiste ante el ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín, en que el primer Instituto Laboral de España se construyese en Daimiel. Y es ese mismo proyecto el que inicia el periplo de sus exitosos proyectos para institutos laborales por toda España. Sin duda es un gesto de amor de Miguel hacia su pueblo, al que busca posicionar adecuadamente en los complejos inicios de la segunda mitad del s. XX. Y otro tanto puede decirse del cariño y dedicación con el que abordó el proyecto para Mercado municipal en Daimiel (1955), y donde abogó por una arquitectura netamente manchega, como si quisiera encontrar una identidad que reforzara la jerarquía de La Mancha. Así, decía al respecto:

"La utilización formal de la disposición de muros de tapial en las cuadras de las eras de trillar crea una estética típicamente manchega que, paradójicamente, tanto suele molestar a los manchegos.

La Mancha posee, aunque de una forma verdaderamente incomprensible quieran negarla muchos de sus habitantes, una arquitectura popular de las

de más finura plástica que tenemos en España y además muy acorde con el sentido de la estética actual. Sería imperdonable prescindir de ella y además se falsearía la realidad constructiva y psicológica del lugar por lo que desafiando las burdas incomprensiones de las gentes que sin formación ni educación estética querrian un edificio exótico, desarraigado de su tierra y de su natural manera de sentir, me veo en la obligación de seguir este natural, sano, humano y sublime concepto local, no buscando un tipismo, sino actualizando, sin concesiones folklóricas de ninguna clase, la diversidad natural que han de tener edificios enclavados en tierras diversas" (Fisac, 2006, p.45).

Es decir, Fisac no pretendía construir únicamente un Mercado, sino que su empresa iba más allá, investigando en las formas de expresión de la arquitectura popular manchega; y reclamando el carácter singular de un edificio en La Mancha, lo que buscaba era dotar de personalidad propia, por extensión, a su región y paisanos. El anhelo de Fisac era buscar una vuelta a la arquitectura vernácula, frente al regionalismo. El trabajo trascendía, de este modo, la pura disciplina arquitectónica.

"Actualmente el mercado se realiza de una forma rudimentaria y circunstancial en la Plaza Mayor, que a la vez es carretera de tránsito desde la general de Andalucía a Ciudad Real, quedando confundidas y mal realizadas las tres funciones de paso de carruajes, centro cívico y mercado, con las consiguientes molestias y trastornos al tener que simultanear tan diversas y casi incompatibles funciones, por lo cual, el Excmo. Ayuntamiento acordó la construcción de un mercado segregando esta función a la Plaza Mayor que, en su día, también ha de verse libre de la otra función de tránsito para quedar reducida a la genuina razón de ser corazón de la ciudad y lugar de reunión cívica y de esparcimiento popular"³.

"una arquitectura en la línea de lo vernáculo, entendido como lo esencialmente constitutivo de la cultura de un país" (Asencio-Wandosell, 2014, p.23).

Esta voluntad de Fisac es manifiesta, y así lo expresa con rotunda claridad en su "Carta a mis sobrinos (estudiantes de arquitectura)", donde aboga –una vez más– por la significancia ineludible del lugar en la concepción del proyecto, y como enmienda a la totalidad al movimiento moderno:

"El análisis crítico de la mala imitación de la arquitectura popular que entonces se hacía en España me llevó al conocimiento y admiración de la auténtica arquitectura popular, cuya máxima virtud es su perfecta adaptación al paisaje físico y social.

La arquitectura, como el árbol, está plantada en un paisaje.

La tecnología actual nos ha proporcionado la posibilidad de movernos, de trasladarnos de un sitio a otro con rapidez; pero la arquitectura permanece quieta, con sus raíces en la tierra y en permanente relación con su entorno" (Fisac, 2007, p.21-23).

Y, en la línea de lo anterior, al hablar sobre el proceso proyectual del Instituto Laboral de Daimiel, Fisac recalca la importancia que para él tiene el conocimiento del medio natural en el que se asentará el edificio; e incluso, de algún modo, expresa su devoción por su pueblo natal al utilizar un adverbio tan categórico e inusual como "visceralmente":

"Daimiel; el pueblo en que yo había nacido y del que conocía visceralmente sus patrones populares, y cuya plástica me proporcionaría los elementos formales y de textura que necesitaba para situar aquel edificio en su paisaje" (Fisac, 2007, p.29).

Por ponerlo en palabras de Francisco Umbral: "El viejo arquitecto Miguel Fisac tiene algo de intelectual cabreado y algo de aldeano manchego"¹.

En cambio, esta voluntad de Fisac no fue entendida por los lugareños, que –como él mismo se temía–, vieron en el edificio la antítesis de lo que anhelaban.

1 Umbral, F (2006), "Miguel Fisac. Los placeres y los días", *El Mundo*, 15 de mayo de 2006.



Figura 2: Viga-hueso del Centro de Estudios Hidrográficos (1963)

El mercado no fue comprendido como un generador de identidad propia, sino casi como una caricatura de una cultura agraria y ganadera de la que no se sentían orgullosos. Y siendo interpretado así, el rechazo hacia el propio edificio fue inevitable, con la consiguiente desazón de Fisac, que no veía recompensados sus esfuerzos hacia su pueblo. Y que incluso sentía que esos desvelos suyos eran rechazados con desdén por sus paisanos, que no entendían sus motivaciones arquitectónicas (García-Manzanares, 2023, p. 247-263).

Todo ello derivó en un desapego de Miguel Fisac hacia su Daimiel natal, que culmina cuando decide construirse una casa –casi de retiro– en Almagro (1978), y no en Daimiel. Era la culminación, a los ojos de sus paisanos, de la renuncia de Fisac a su origen daimieleño, cambiándolo por el más genuino pueblo manchego que representaba Almagro. Con la intensidad con la que se viven los amores y los desengaños, ese acto simbólico de construir su residencia en el pueblo vecino, antes que en el propio, fue considerado como una traición, como una renuncia al origen daimieleño de Fisac.

Estos sentimientos, tan íntimos y personales, encuentran poros en la arquitectura de Fisac por donde manifestarse. Y, como decíamos, es en su arquitectura en Daimiel, donde mejor pueden comprenderse las implicaciones de estas emociones que fueron trasladadas a su arquitectura.

Huesos...

Así, tras estos primeros proyectos, Fisac deja de construir en Daimiel. Y pasa de sus postulados para una arquitectura popular manchega, a investigar con las vigas de hormigón postesado como elemento capaz de resolver todas las necesidades proyectuales. En 1963, proyecta el Centro de Estudios Hidrográficos, donde emplea el hormigón armado como elemento constructivo total del edificio, tanto en cerramientos verticales como horizontales, dejando al material como expresión final del edificio en toda su intensidad y plenitud.

Para la cubrición de la nave del laboratorio de hidráulica, con una luz de 22 metros sin apoyos intermedios, Fisac investiga con un diseño propio de unas dovelas que se van uniendo unas a otras a través de un postesado, y que en conjunto acaban conformando la viga con la luz requerida. (Fisac, 1964).

Estamos ante el surgimiento de las vigas-hueso, que surgen no de la voluntad estética, sino de la necesidad constructiva. Y siendo ése su origen, el resultado acaba dando respuesta a todos los requerimientos de la arquitectura: satisfacen las exigencias constructivas, dan solución a las limitaciones técnicas, sirven como entrada y regulador de la luz y, a su vez, constituyen la expresión del edificio (González Blanco, 2007). Porque la alternancia de estas vigas-hueso permiten configurar un lucernario que puede filtrar la luz mediante unos paños textiles, y la consecuencia estética es la icónica imagen que ya no se puede desvincular, no ya del Centro de Estudios Hidrográficos, sino del propio arquitecto.

Durante los siguientes años Fisac emplea el recurso de las vigas-hueso en sus principales obras, constituyendo uno

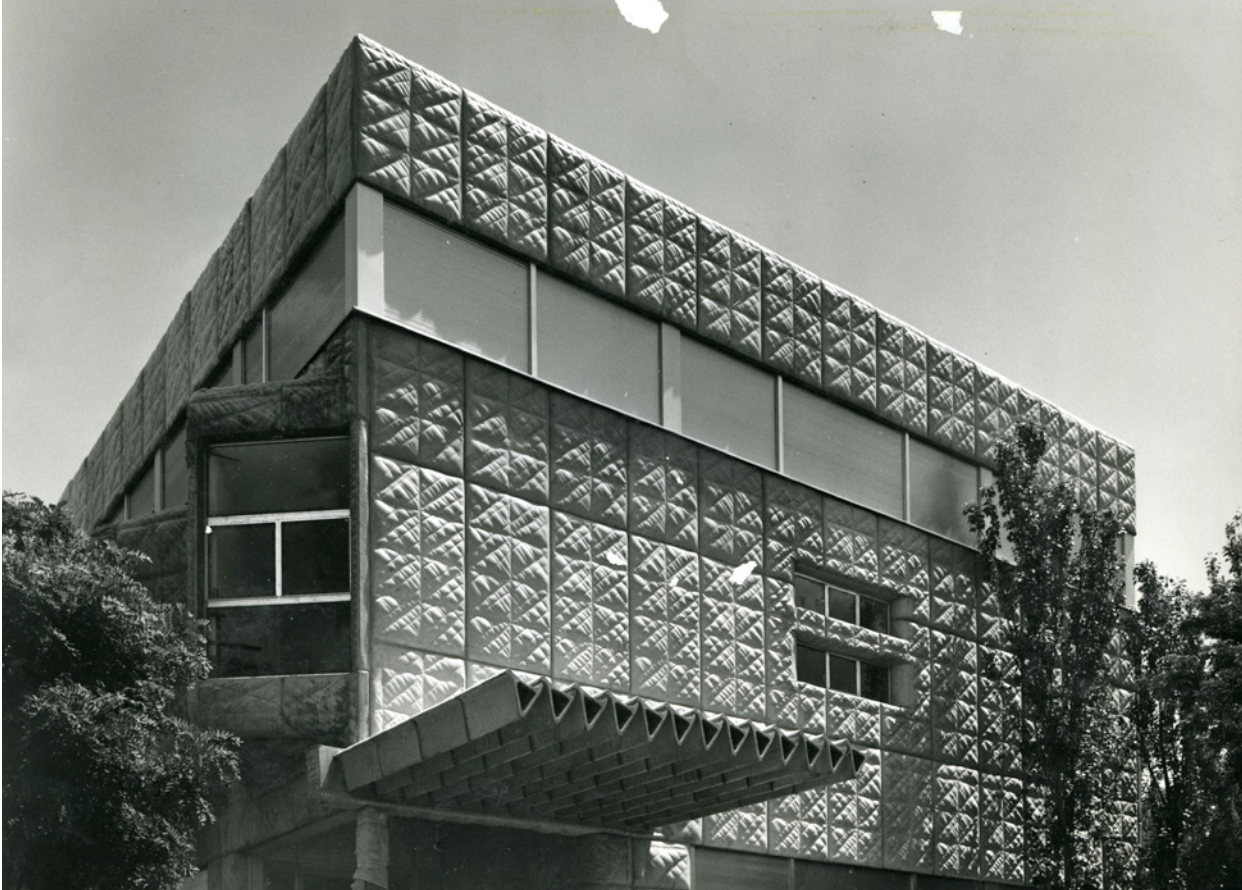


Figura 3: Sede de MUPAG (1968), con encofrados flexibles y vigas-hueso en el porche de entrada

de sus periodos más fértiles: en la Iglesia de Santa Ana (1965), en los laboratorios Jorba (1965), en la sede para IBM (1967), en las bodegas Garvey (1968), o incluso en la ampliación de su propia vivienda en el Cerro del Aire.

...Piel...

En 1968 Miguel Fisac inicia el proyecto del edificio para la sede de la Mutualidad del papel y artes gráficas (MUPAG), en Madrid, planteando en el anteproyecto una fachada con elementos planos. Sin embargo, un año después, ya en el proyecto, ha incorporado lo que será el germen de sus hormigones flexibles.

"Después de una década haciendo hormigones vistos, me di cuenta de que estaba haciendo algo raro, pues el hormigón adquiría la textura de la tabla, como si fuera de madera; entonces decidí dotarlo de una expresión propia, porque si es un material que se echa en obra blando, debería tener una apariencia final que recordara esa fluidez. Mientras hacía las obras para Mupag, le dije al en-

cargado que pusiera un molde de madera y atara unos alambres de los que se usan para unir armaduras; sobre esto echamos un plástico y pusimos la armadura entre dos tongadas de 3 centímetros; cuando desencofró quedó de maravilla, una superficie lisa y brillante como si todavía aquello fuera blando. Entonces registré este sistema de encofrados flexibles y seguí utilizándolo, pero finalmente dejé de pagar la patente, porque a nadie le interesaba" (García Carbonero, 2003, p. 100).

Y, posteriormente, en 1970, cuando diseña el Hotel Tres Islas en Fuerteventura, vuelve a recurrir a estos encofrados flexibles. El proyecto era un encargo de una corporación alemana, que al ver el resultado manifestó su desagrado, tal y como narraba el propio Fisac:

"Esto lo hemos hecho en Alemania y ha sido un fracaso, porque el plástico envejece muy rápido; o sea acabaron confundiendo el acabado del encofrado flexible con un panel de plástico y no se lo creían cuando les dijimos que era hormigón blanco, un material que sigue bien después de treinta años" (Peris Sánchez y Peris López, 2020, p.407).



Figura 4: Piel envolvente de paneles de hormigón con encofrados flexibles, en la casa de D. Pascual de Juan Zurita

En este contexto, Fisac decide patentar su "sistema de encofrado flexible perfeccionado". Así lo hace en Francia e Italia, en 1973; en Bélgica y EEUU, en 1974; en Gran Bretaña, en 1977; y en Alemania y en México, en 1978. La documentación presentada para obtener la patente indica:

"La presente invención consiste en un molde flexible para hormigón que tiene la propiedad de definir el hormigón, una vez que ha fraguado, manteniendo permanentemente la genética impresión de su estado pastoso original, por cuya razón es aplicable a esas construcciones en las que el hormigón tiene una función decorativa. En los moldes tradicionales, el hormigón es vertido en su estado pastoso en moldes rígidos de diferentes materiales que imprimen a su superficie una textura al hormigón que están moldeando" (Texto correspondiente a la patente presentada en EEUU, tramitada por la oficina "García Cabrerizo. Patentes & Marcas". AFF Patentes.).

Así pues, cuando recibe el encargo del edificio de viviendas en Daimiel (1977), Fisac se halla en pleno proceso de investigación plástica con las posibilidades del hormigón. Ha ensayado, además, en 1973, con las formas verticales en esos encofrados flexibles, en el edificio para la sede de la Editorial Dólar, con un resultado que presenta tal fuerza que "desborda la composición del conjunto" (Peris Sánchez y Peris López, 2020, p.412).

Pero no podemos obviar el hecho de que esa técnica impone una piel entre el cerramiento constructivo real y la ciudad.

Con todo ello, Fisac plantea una fachada a base de piezas prefabricadas en obra mediante estos encofrados flexibles en vertical, con once variedades en tamaños y formas. Se trata de una solución extremadamente plástica y que contrasta fuertemente con el entorno circundante con las viviendas.

"Su deseo de singularizarse le hizo practicar una suerte de personal y extraordinario feísmo... Fisac como si se tratara de un joven radical, practicaba el feísmo plasticista de los encofrados flexibles" (García Carbonero, 2003, p. 98).

Según Fisac, esta solución se asimila, en su aspecto, a las texturas de paredes encaladas de la arquitectura popular manchega; y en la memoria del proyecto, Fisac justifica esta no consideración del entorno como elemento definitorio del proyecto:

"La zona de la ciudad donde se ubicará el edificio no presenta ninguna referencia a construcciones con características propias de la región, por lo que se prescinde de esas influencias aunque los paramentos verticales prefabricados con hormigón blanco, con encofrados flexibles, presenta ciertas sugerencias a las texturas encaladas sobre tapial" (FISAC SERNA, Miguel, (1978). Memoria del proyecto Viviendas en el Parterre (Daimiel). Archivo Fundación Fisac, AFF 336, p. 7).

Nos recuerda este acabado que propone Fisac, las palabras de Cino Zucchi:



Figura 5: Viviendas en El Parterre

“En lo moderno no existe ornamento posible más allá de la textura. Esta palabra denota además los accidentes que la casualidad ha producido en la materia natural, las volutas fósiles de la piedra y la operación matemática y abstracta del unir y el anudar” (Zucchi, 2009, p.59).

Y algo de esa idea de piel hay, como señala Luis Fernández-Galiano:

“El amor introspectivo del Fisac último se manifiesta en [...] un nuevo tipo de fachada conformado con encofrados flexibles—un sistema constructivo que mediante plásticos y alambre otorga al hormigón un aspecto mullido o atormentado—, ornamentación antitética que se compadece bien con la incertidumbre de los tiempos y las vicisitudes azarosas de su carrera. Estas pieles en la transición lo son pues doblemente, ya que reflejan tanto el tránsito superficial hacia una democracia posmoderna como las mudanzas íntimas de un

arquitecto crecientemente secreto” (Fernández Galiano, 2009, p.2).

E incluso el propio Fisac señala al referirse a estos encofrados flexibles:

“El espacio limitado, que es la arquitectura, necesita una limitación material, como la de nuestro cuerpo, ha de tener una piel. Siempre me he interesado por esa piel y su calidad. Siempre también con el deseo de verdad, me ha parecido que esa textura, esa piel, si es posible, debería ser del mismo material limitante y destacando el color y la lisura más concordante con su intrínseca constitución molecular”² (Texto de Miguel Fisac citado en Arqués Soler, F. (1996). *Miguel Fisac*. Madrid, Pronaos, pp. 249-250).

Es decir, Fisac reafirma la idea de la piel del edificio, manifestando su voluntad de protegerse de las críticas. Es cierto que él mismo, en la memoria del proyecto

2 Texto de Miguel Fisac citado en Arqués Soler, F. (1996). *Miguel Fisac*, Madrid, Pronaos, pp. 249-250.

manifiesta que la zona "no presenta ninguna referencia a construcciones con características propias de la región, por lo que se prescinde de esas referencias" (FISAC SERNA, Miguel, 1978). Es decir, justifica la solución adoptada para la fachada en base a la ausencia de carácter autóctono del lugar, evitando lo que pretendió hacer en el Mercado de Abastos. Pero lo cierto es que el edificio se enclava en el centro del municipio, y a escasos metros de una de las dos iglesias más importantes del pueblo. No se trata de una iglesia de un exacerbado valor patrimonial, pero tampoco cabe aludir a la ausencia total de referencias.

Y ello queda aún más en evidencia cuando, un año después, al proyectar la que sería su residencia en Almagro, busca volver al paisaje manchego:

"una casa en Almagro que se diría voluntaria representación de su retirada a un segundo plano y el regreso a los paisajes manchegos de su infancia" (Fernández Galiano, 2009, p. 2).

Esto es aún más nitido en palabras de Diego Peris (2020, p.427-438):

"[...] La casa que adquiere Fisac estaba formada por varios pabellones semiderruidos y corrales, en origen fue molino de aceite, que después se adaptó a cuadras para ganado vacuno. Con la reparación y ampliación del proyecto, se quiere adecuar el espacio para vivienda de vacaciones con estancias, patios y jardines para usos varios.

[...] La subida a estas habitaciones se hace por una escalera pensada como elemento de arquitectura popular. En el zaguán de entrada se conserva en el techo un artesonado antiguo, y en el cerramiento al corral, se colocan unas puertas vidrieras antiguas que Miguel conservaba de su padre. El resto de los pabellones existentes se rehabilitan, se reparan las cubiertas con tejas viejas y las tapias de cerramiento colocando tejas en su coronación.

Un espacio en el que conviven los útiles de trabajo y los referentes de la vida cotidiana doméstica. La fachada repite la imagen típica de las viviendas



Figura 6: Viviendas en el Parterre con iglesia de Santa María al fondo.

tradicionales de la localidad: muros encalados con pequeños huecos"

Y por incidir aún más, cuando proyecta la vivienda Moreno Torres en Almagro, sí resalta el carácter de la ciudad existente, en contraposición a su actitud a la hora de proyectar el edificio de las viviendas en el Parterre:

"La zona de la ciudad en donde se ubicará el edificio está dentro del perímetro declarado Conjunto Histórico-Artístico, aunque esta calle no presenta especial relieve estético dentro de él. Sin embargo, se ha cuidado mucho al proyectarla que esta pequeña edificación esté en completa armonía con todo su entorno, pero no copiando las formas antiguas, sino consiguiendo una afinidad estilística con ellas" (Fisac, 2007, p. 43).

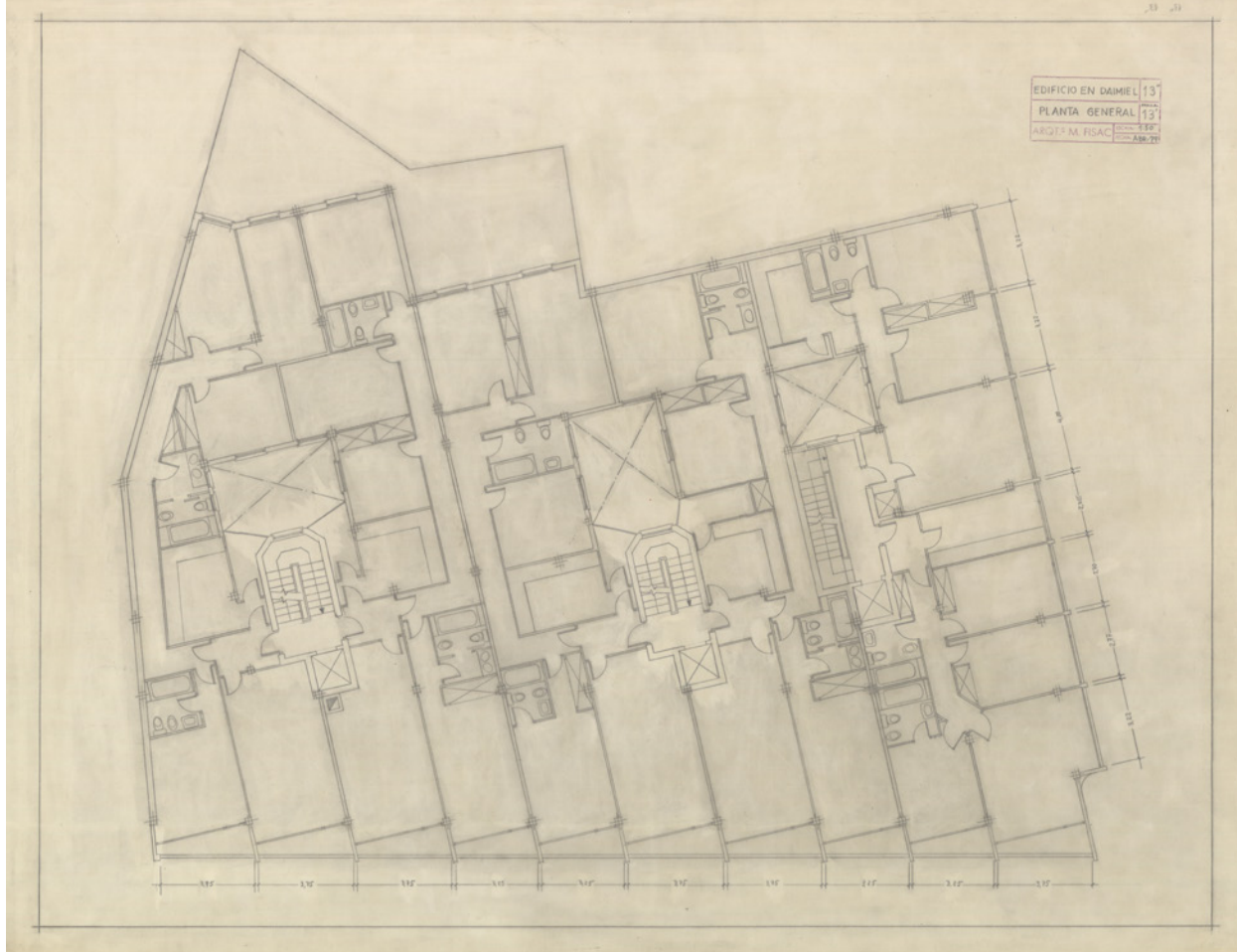


Figura 7: Planta tipo de vivienda en El Parterre

Contrasta el criterio de Fisac a la hora de intervenir frente a la iglesia de Santa María en Daimiel, considerando el carácter del entorno como prescindible y sin atender a él, con el criterio que plantea a la hora de proyectar en Almagro en una calle que “no presenta especial relieve estético”, a pesar de lo cual decide apostar porque “esta pequeña edificación esté en completa armonía con todo su entorno”. Es decir, parece que la alusión a la ausencia de referencias meritorias en el entorno de las viviendas en el Parterre, más allá de ser un hecho objetivo, encierra una voluntad deliberada de recurrir a la piel que le proporciona los encofrados flexibles. Ese acabado dota al proyecto de una contundencia que lo aleja del lirismo de sus otras obras en Daimiel. Parece que, de manera inconsciente, Fisac busca una fachada dura, como el caparazón de un galápago, que sirva a su autor para esconderse detrás de ella, ante los desengaños sufridos con sus proyectos anteriores en Daimiel; y todo ello se justifica a posteriori, con la alusión a que la “zona de la ciudad donde se ubicará el edificio no presenta ninguna referencia a construcciones con carac-

terísticas propias de la región, por lo que se prescinde de esas referencias”.

Todo lo anterior da como resultado –casi inevitable–, un alejamiento mayor entre los habitantes de Daimiel y Miguel Fisac. Los primeros se sienten agraviados porque entienden que Fisac reserva la arquitectura tradicional para Almagro, mientras en su pueblo realiza obras de experimentación con el hormigón, precisamente frente a su iglesia. Y, por su parte, Miguel se siente decepcionado al comprobar que su proyecto con encofrados flexibles, de los que tan orgulloso se sentía él, no es bien recibido en Daimiel; donde no sólo no aprecian los componentes estéticos del conjunto, sino que incluso lo afean aludiendo a que “el edificio quizá sea bonito; cuando le quiten ese envoltorio”, como se comentaba jocosamente al inicio de la década de 1980 en Daimiel (Sevilla Lozano, 2014). Así, una muestra de los sentimientos de decepción de Fisac se traslucen cuando decide construirse una casa en Almagro, y no en Daimiel, y lo justifica con estas palabras dirigidas a su mujer:



Figura 8: Textura de los encofrados flexibles

"Ella no conocía La Mancha y la vio y le gustó y tal; yo le dije: "Pues un sitio donde se puede ir es a Almagro". Que, en fin, tiene un poco más de interés; porque los otros pueblos están hechos de una forma muy elemental" (Roda Lamsfus, 2007, p. 280).

Este menosprecio de Fisac, consecuencia del menosprecio anterior de sus paisanos, da una idea nítida de la tensión. Y la conclusión a todo ello es un alejamiento mayor y un enfriamiento en las relaciones entre Miguel Fisac y Daimiel, que sólo se reconducen a principios de s. XXI, poco antes de su muerte.

...y cuerpo.

El *corpus* arquitectónico resultante de todo lo anterior es una composición que no aporta soluciones in-

novadoras respecto de la organización de las viviendas, con salones y dormitorios principales dando al entorno ajardinado de la iglesia de Santa María, y el resto de las estancias organizadas en torno a patios de luces interiores.

No obstante, hay una decisión proyectual, citada por Fisac, que tiene más transcendencia de la deseada por él:

"Al tratarse de un solar en esquina formando un ángulo agudo, para conseguir un mejor aprovechamiento del mismo se ha seguido en todas las crujeas un paralelismo con la calle Virgen de las Cruces que crea una disposición oblicua con el paramento de fachada al Parterre, que se observa en las terrazas exteriores: Antiparalelismo que se continúa en la esquina" (Fisac Serna, M 1978, p. 7).

Al adoptar para la fachada principal la línea paralela del fondo de la parcela y ortogonal a la calle Virgen de las Cruces, está ordenando adecuada y racionalmente la planta de las viviendas, dándole al corpus del proyecto la coherencia necesaria; pero, a su vez, está consiguiendo de facto que las terrazas se giren respecto de la visual de la iglesia de Santa María. De este modo, consigue el efecto de negar esta vista, y no es ya sólo que él mismo adujese que no existían construcciones en esa zona con características relevantes para ser tenidas en cuenta, sino que con este gesto da la espalda a la iglesia. Y el carácter público y conocido de su religiosidad no será salvaguarda para las críticas ante el hecho de oponerse a la iglesia de Santa María.

Por lo demás, como ya hemos mencionado, la imagen que define el cuerpo de las viviendas son los paneles de hormigón, con esa textura de velo, a la vez lánguida y ligera como grave y pétrea. Asimismo, la estructura del edificio se cuela entre los poros de este acabado de encofrados flexibles, apareciendo para marcar la verticalidad del alzado, y sirviendo de cerramiento a las terrazas.

En la arquitectura de este periodo, Fisac ha pasado de la búsqueda de soluciones innovadoras con el hormigón para resolver problemas espaciales (con sus vi-

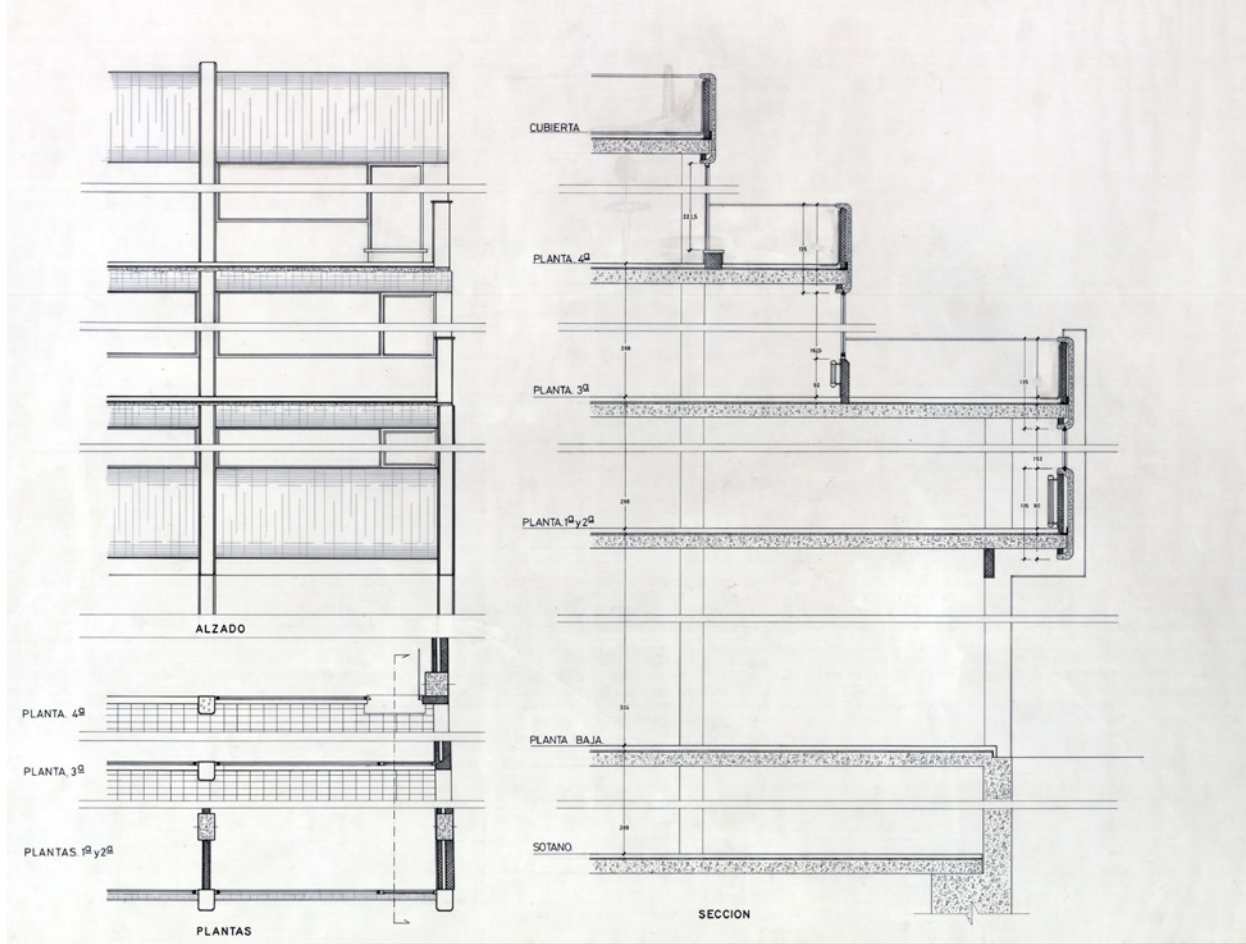


Figura 9: Sección por la fachada

gas-hueso), a una etapa donde lo que le ocupa son las posibilidades formales que puede aportar ese hormigón, pero sin que ello contribuya a resolver o mejorar los problemas espaciales de la arquitectura. Podemos afirmar que Fisac pasa de la ética del hormigón a la estética. No puede negarse la maestría y profesionalidad, incluso la destreza que apabulla, pero a su vez, con ello parece pretender velarse la ausencia de nuevos recursos espaciales que son la esencia misma de la arquitectura. El resultado plástico es contundente, y recordando a Henri Provençal, "La arquitectura es el drama plástico" ("L'art de demain", 1904), pero queda una sensación de efectismo que parece no concordar con el trabajo realizado en las plantas del edificio. Aunque, paradójicamente, Fisac defiende lo contrario:

«Toda textura, piel o corteza, es siempre consecuencia de su interior y en función y al servicio de ese interior.

Siempre, por intuición al principio y más conscientemente después, he dado mucha importancia a las texturas en los cerramientos -transparentes u

opacos- en los edificios que he proyectado. Y también he cuidado mucho que esas texturas, consecuencia de una realidad estructural o no, tuvieran una racionalidad efectiva" (Fisac, 2007, p. 43).

Lo cierto es que ese componente plástico tiene un papel preponderante en la configuración formal del proyecto, llegando a erigirse como el elemento identificador del mismo, por encima de cuestiones más espaciales o de disposición de las viviendas. El propio Fisac reconoce la importancia que otorgaba a ese factor plástico, considerando que durante épocas, preocupándose en exceso por la distribución interior, había descuidado el aspecto exterior:

"En mi caso concreto, a este factor plástico le he dado mucha importancia, sobre todo en el interior. Pues hubo un periodo en que, obsesionado por los espacios, descuidé el exterior.

En cualquier caso, he tenido mucho cuidado de no considerar problemas formales, hasta haber



Solución de esquina. Figura 10: Archivo de la Fundación Fisac AFF 336

amartillado, con anterioridad, las imposiciones a que me obligaba el programa y la técnica, inquiriendo lo que ellos pudieran aportar a la plástica arquitectónica, que es, ni más ni menos, la solución bella de una realidad útil; como lo pueden ser la belleza de una flor o una cara bonita de mujer, después de tener también su "para qué" y su "cómo" previos" (Fisac, 2007, p. 43).

Finalmente, cabe destacar el gesto de pura arquitectura al que recurre Fisac para crear un elemento de composición en la fachada:

"Y para crear una tensión plástica en esa esquina dos de esas terrazas, las del piso 3º y cubierta se invierten, rompiendo la continuidad de la solución de esquina, pero manteniendo una gran serenidad en el resto de los paramentos del edificio" (Fisac Serna, M. 1978, p. 7).

Se trata del recurso de un maestro, que resuelve la esquina con una plasticidad impropia, y que, paradó-

jicamente, nos remite a la convexidad del acceso del Pabellón Suizo de Le Corbusier, que Fisac visitó en uno de sus primeros viajes por Europa, y del que tan mala opinión se trajo. (Fisac, 2007, p. 23-25). Lo cual no fue inconveniente para que empleara ese gesto arquitectónico en su proyecto para el acceso del Instituto Nacional de Óptica (Madrid, 1948) o el encuentro en esquina de las dos calles en este proyecto de las viviendas en el Parterre.

Conclusión

La dualidad conformada por Fisac y Daimiel es, innegablemente, foco de tensiones. Pero al tiempo, esas tensiones se convierten en material arquitectónico, dando lugar a obras de gran valor y significancia en el contexto cultural de la España de la segunda mitad del s. XX.

Y, aun no siendo definitivos los argumentos de Fisac para justificar la no adecuación al entorno en el caso de las viviendas en el Parterre, mientras optaba por lo radicalmente opuesto en el caso de sus intervenciones en Almagro, conviene considerar que gracias a esa decisión de proyecto, el patrimonio cultural de Daimiel salió reforzado, contando con un edificio residencial de una calidad arquitectónica indiscutible, y que en el caso de haber decidido mimetizarse con el entorno habría derivado en un edificio de considerable menor interés. No es este debate sobre la conveniencia o no de adecuarse al entorno existente, una discusión nueva. Sin embargo, en este caso, la propia entidad y fuerza expresiva de la obra de Fisac en el Parterre sacude cualquier atisbo de discrepancia: con su rotundidad expresiva, es el propio edificio de Fisac el que obligará al resto de actuaciones que se desarrollen en el futuro en ese entorno, a considerar ese edificio como referencia a la que adaptarse para no perturbar. El propio Fisac acaba con el debate al dotar a Daimiel –en contra de la voluntad de sus habitantes–, de un elemento que pervivirá en el tiempo y en la cultura más allá del periodo establecido para cualquier otra promoción de viviendas al uso.

Finalmente, podemos establecer un recorrido entre las principales obras residenciales de Fisac en Daimiel. Un recorrido que no es estático, sino que es dinámico y cambiante, como la propia trayectoria profesional de Miguel Fisac. Así, la primera vivienda en Daimiel, para la familia Pozuelo, llega en 1958, cuando ya ha construido el Instituto Laboral y se está finalizando el Mercado de Abastos. Por tanto, es anterior a las críticas furibundas que este último proyecto despertaría, y eso se deja traslucir en el proyecto de la vivienda, que sigue indagando en las bases de una arquitectura popular apegada al lugar como punto de partida proyectual y eje vertebrador del desarrollo del proyecto. Se trata, además, de una arquitectura intimista, cerrada al exterior y abierta al jardín interior, que es nitido reflejo del carácter del Miguel del momento.

En cambio, el siguiente proyecto residencial en Daimiel le llega en 1977, cuando ya ha sido objeto de todas las críticas de los lugareños a la arquitectura que él proponía para el lugar, con ataques que especialmente le hirieron en relación a la arquitectura planteada para el Mercado de Abastos. Ante esto, Fisac reacciona planteando un proyecto duro, con una piel contundente y marcada que establece un claro límite entre exterior e interior. Y ante las críticas anteriores a la vuelta a la arquitectura vernácula que proponía en el Instituto Laboral y, sobre todo, en el Mercado de Abastos, Fisac proyecta un edificio en el que renuncia expresamente –y así lo indica con claridad en la memoria del proyecto– a considerar el entorno como elemento arquitectónico proyectual. De hecho, en una decisión de proyecto, las viviendas no se orientan hacia la iglesia, sino que se giran respecto a ésta para enfocarse en el parterre y sus jardines. Existe una manifiesta vocación de romper con la tradición, plegándose al deseo de sus paisanos de no evocar la arquitectura popular manchega. Al tiempo, esa piel de hormigón se convierte en una metáfora del deseo de Miguel de afrontar las críticas anteriores.

Pero este cambio en la percepción de Fisac respecto a la importancia de considerar el lugar y la significancia de la arquitectura popular manchega, tampoco tiene éxito entre sus paisanos, que vuelven a criticar su obra sin conmiseración. Quizá abatido, y con una situación

personal en la que la situación del país le ha hecho perder buena parte de su influencia y le ha abocado a casi cerrar su estudio, Fisac se vuelca en su casa de vacaciones, que casi se convertirá en su casa de retiro, donde –y no es baladí– inicia una actividad pictórica al reencontrarse con los paisajes de su infancia. Y para ello, ante los desengaños anteriores, decide construirla en Almagro y no en Daimiel. Allí se siente libre de manifestar abiertamente sus postulados sobre la arquitectura vernácula, y vuelve a ella, con una construcción que más que otra cosa parece ser una rehabilitación, y donde prima la prevalencia de los elementos típicos de la construcción popular y anónima, decantada por el paso del tiempo. Retorna así a una arquitectura más intimista, en contraposición con el edificio de las viviendas del Parterre, y cierra, de algún modo, ese periplo vital y arquitectónico que supone el eje Daimiel-Almagro.

Siguiendo las palabras de Kenneth Frampton (2003):

“La fortuna y la fama son compañeras caprichosas hasta el punto de que una no garantiza en modo alguno la otra, mientras el talento innato, que a veces es una condición previa para ambas, es igualmente raro. Miguel Fisac es un arquitecto de un talento excepcional al que la fortuna le ha sonreído de una forma u otra a lo largo de su carrera; la fama en cambio, le ha eludido fuera de los confines de España, aunque los motivos no estén claros”.

Sorprende, vista la vigencia de su legado, que la figura de Fisac no se encuentre más ponderada actualmente, como merecería su magisterio arquitectónico.

Introduction.

Miguel Fisac's architectural journey is traversed through diverse and significant periods, with their resonances that give entity to each of these periods.

"Miguel Fisac's work does not follow the trajectory of his contemporaries. It is probably his travels, his familiarity with international architecture, or his interest in a broader intellectual debate that endow his projects with a restless and unconventional character. His fascination with constructive and engineering experimentation makes his work distinct, pushing the limits of the conventional to produce extraordinary architectural qualities with a wide variety of themes that he elaborates on a recurring basis" (Mostafavi, 2003).

We can even affirm that in Fisac's sphere, we see a wide repertoire of contradictions, which he seems determined to feed. And its architecture is no stranger to these ups and downs of contradiction. What's more, in the architecture he executes in his hometown, his worries and concerns are revealed, forcefully and expressively, perhaps more clearly; precisely because of the feeling Miguel Fisac concerning incomprehension and lack of recognition in his hometown.

Thus, a still young Fisac insisted to the Minister of National Education, José Ibáñez Martín, that the first Labor Institute in Spain

be built in Daimiel. It is this same project that begins the journey of his successful projects for labor institutes throughout Spain. Without a doubt, it is a gesture of love by Miguel towards his people, whom he seeks to position adequately in the complex beginnings of the second half of the twentieth century. The same can be said of the affection and dedication with which he approached the project for the Municipal Market in Daimiel (1955), and where he advocated a distinctly La Mancha architecture as if he wanted to find an identity that would reinforce the hierarchy of La Mancha. Thus, he said in this regard:

"The formal use of the arrangement of rammed earth walls in the stables of the threshing floors creates a typically La Mancha aesthetic that, paradoxically, tends to bother the people of La Mancha so much.

La Mancha has, although many of its inhabitants want to deny it in a truly incomprehensible way, a popular architecture of the finest plastic that we have in Spain and also very much in line with the sense of current aesthetics. It would be unforgivable to dispense with it and it would also falsify the constructive and psychological reality of the place, so defying the gross misunderstandings of people who, without training or aesthetic education, would want an exotic building, uprooted from his land and his natural way of feeling, I am obliged to

follow this natural, healthy, humane and sublime local concept, not looking for a cliché, but updating, without folkloric concessions of any kind, the natural diversity that buildings located on diverse lands must have" (Fisac, 2006, p.45).

That is to say, Fisac did not intend to build only a Market, but his company went further, investigating the forms of expression of everyday La Mancha architecture; and claiming the unique character of a building in La Mancha. What he sought was to give his region and his countrymen their own personality, by extension. Fisac desired to seek a return to vernacular architecture, as opposed to regionalism. The work thus transcended pure architectural discipline.

"Currently, the market is done in a rudimentary and circumstantial way in the Plaza Mayor, which at the same time is a transit road of the main road from Andalusia to Ciudad Real, the three functions of carriage passage, civic center, and market are poorly carried out and confusing, with the consequent inconvenience and disorders of having to combine such diverse and almost incompatible functions, for this reason, the City Council agreed to the construction of a market, segregating this function from the Plaza Mayor, which, in due course, must be freed from the function of transit and only serve its genuine reason of being the heart of the city and a

place of civic meeting and popular recreation”.

“(…) an architecture in line with vernacular, understood as what is essentially constitutive of a country’s culture” (Asencio-Wandosell, 2014, p.23).

Fisac’s will is manifest, and he expresses it with resounding clarity in his “Letter to my nephews (architecture students)”, where he advocates – once again – the inescapable significance of place in the conception of the project, and as an amendment to the totality of the Modern Movement:

“The critical analysis of the poor imitation of popular architecture that was then practiced in Spain led me to the knowledge and admiration of authentic popular architecture, whose greatest virtue is its perfect adaptation to the physical and social landscape.

Architecture, like a tree is planted in a landscape.

Today’s technology has given us the ability to move, to move from one place to another quickly; but architecture still remains with its roots in the earth and in permanent relationship with its environment” (Fisac, 2007, p.21-23).

And, in line with the above, when talking about the design process of the Daimiel Labor Institute, Fisac stresses the importance that knowledge of the natural environment where the building will be located

has for him; and even, in a way, he expresses his devotion to his hometown by using an adverb as categorical and unusual as “viscerally”:

“(…) Daimiel; the town in which I was born and whose popular patterns were viscerally familiar, and whose plasticity would provide me with the formal and textural elements I needed to situate that building in its landscape” (Fisac, 2007, p.29).

To put it into the words of Francisco Umbral: “The old architect Miguel Fisac has something of an angry intellectual and something of a peasant of La Mancha”.

On the other hand, Fisac’s will was misunderstood by the locals, who, as he himself feared, saw in the building the antithesis of what they longed for. The Market was not interpreted as a generator of its own identity, but almost as a caricature of an agrarian and livestock culture they were not proud of. And being interpreted in this way, the rejection of the building itself was inevitable, with the consequent uneasiness of Fisac, who did not see his efforts towards his people rewarded. And that he even felt that his efforts were rejected with disdain by his countrymen, who did not understand his architectural motivations (García-Manzanares, 2023, p. 247-263).

All this led to Miguel Fisac’s detachment from his native Daimiel, which culminated when he decided to build himself a house – almost as a retirement home – in Almagro (1978), and not in Daimiel. It was the culmi-

nation, in the eyes of his countrymen, of Fisac's renunciation of his Daimiel origin, changing it for the more genuine La Mancha town that Almagro represented. With the intensity with which love and disappointment are experienced, this symbolic act of building his residence in the neighboring town, rather than in his own, was considered a betrayal, as a renunciation of Fisac's Daimiel origin.

These feelings, so intimate and personal, find pores in Fisac's architecture through which to express themselves. And, as we said, it is in his architecture in Daimiel, where the implications of these emotions that were transferred to his architecture can best be understood.

Bones...

Thus, after these first projects, Fisac stopped building in Daimiel. And he goes from his postulates for the popular architecture of La Mancha, to investigating post-tensioned concrete beams as an element capable of solving all the project's needs. In 1963, he designed the Center for Hydrographic Studies, where he used reinforced concrete as the total constructive element of the building, both in vertical and horizontal enclosures, leaving the material as the final expression of the building in all its intensity and fullness.

For the covering of the hydraulics laboratory building, with a span of 22 meters without intermediate

supports, Fisac is investigating its own design of voussoirs that are joined to each other by means of a post-tensioning, and that together end up forming the beam with the required span. (Fisac, 1964).

We are witnessing the emergence of bone beams, which arise not from the aesthetic will, but from the constructive need. And this being its origin, the result ends up responding to all the requirements of architecture: they satisfy construction requirements, provide a solution to technical limitations, serve as an entrance and regulator of light, and, at the same time, constitute the expression of the building¹⁰ (González Blanco, 2007). The alternation of these bone beams makes it possible to configure a skylight that can filter the light through textile cloths, and the aesthetic consequence is the iconic image that can no longer be dissociated, not only from the Center for Hydrographic Studies but from the architect himself.

During the following years, Fisac used bone beams in his main works, constituting one of his most fertile periods: in the Church of Santa Ana (1965), in the Jorba laboratories (1965), in the headquarters for IBM (1967), in the Garvey winery (1968), or even in the extension of his own house in Cerro del Aire.

...Skin...

In 1968 Miguel Fisac began the project of the building for the

headquarters of the Mutuality of Paper and Graphic Arts (MUPAG) in Madrid, proposing in the preliminary project a façade with flat elements. However, a year later, already in the project, he incorporated what would be the germ of his flexible concretes.

"After a decade of making exposed concrete, I realized that I was doing something strange, because the concrete took on the texture of the board, as if it were made of wood; So I decided to give it an expression of its own because if it is a material that is cast in soft work, it should have a final appearance that recalls that fluidity. While I was doing the work for Mupag, I told the manager to put a wooden mold and tie some wires of the kind used to join armor; On top of this we poured plastic and put the armor between two 3-centimeter slabs; when he stripped it off his formwork, it was wonderful, a smooth, shiny surface, as if it were still soft. So I registered this flexible formwork system and continued to use it, but finally, I stopped paying the patent because no one was interested" (García Carbonero, 2003, p. 100).

And later, in 1970, when he designed the Hotel Tres Islas in Fuerteventura, he resorted to this flexible formwork once again. The project was commissioned by a German corporation, which upon seeing the result expressed its displeasure, as Fisac himself narrated:

"We have done this in Germany, and it failed because plastic ages very quickly! That is, they ended up confusing the finish of the flexible formwork with a plastic panel and did not believe it when we told them that it was white concrete, a material that is still good after thirty years" (Peris Sánchez and Peris López, 2020, p.407).

In this context, Fisac decided to patent its "perfected flexible formwork system". This is what he did in France and Italy in 1973; in Belgium and the United States in 1974; in Great Britain in 1977; and in Germany and Mexico in 1978. The documentation submitted to obtain the patent indicates:

"The present invention consists of a flexible concrete mold which has the property of defining concrete, once it has set, permanently maintaining the genetic impression of its original pasty state, for which reason it is applicable to those constructions in which concrete has a decorative function. In traditional molds, the concrete is poured in its pasty state into rigid molds of different materials that give the surface of the concrete they are molding a texture."

Thus, when he received the commission for the residential building in Daimiel (1977), Fisac was in the middle of a process of plastic research with the possibilities of concrete. In addition, in 1973, he experimented with vertical forms in this flexible formwork, in the building for the headquarters of

Editorial Dólar, with a result that presents such strength that "it overflows the composition of the whole" (Peris Sánchez and Peris López, 2020, p.412).

But we cannot ignore the fact that this technique imposes a skin between the real building enclosure and the city.

With all this, Fisac proposes a façade based on prefabricated pieces on-site using this flexible vertical formwork, with eleven varieties in sizes and shapes. It is an extremely plastic solution that contrasts sharply with the surrounding environment of the homes.

«His desire to stand out made him portray personal and extraordinary ugliness... Fisac, as if he were a young radical, practiced the plasticist ugliness of flexible formwork» (García Carbonero, 2003, p. 98).

According to Fisac, this solution is similar, in its appearance, to the whitewashed wall textures of popular La Mancha architecture. In the project report, Fisac justifies this non-consideration of the environment as a defining element of the project:

"The area of the city where the building will be located does not present any reference to constructions with characteristics typical of the region, so these influences are done away with, although the vertical walls prefabricated with white concrete, with flexible

formwork, present certain suggestions to whitewashed textures on rammed earth.»

We are reminded of this finish proposed by Fisac, to the words of Cino Zucchi:

“In modernity, there is no possible ornament beyond texture. This word also denotes the accidents that chance has produced in a natural way, the fossil volutes of stone and the mathematical and abstract operation of joining and knotting” (Zucchi, 2009, p.59).

And there is something of that idea of skin, as Luis Fernández-Galiano points out:

“The introspective love of the latest Fisac manifests itself in [...] a new type of façade made up of flexible formwork—a construction system that uses plastics and wire to give concrete a fluffy or tormented appearance, an antithetical ornamentation that fits well with the uncertainty of the times and the random vicissitudes of his career. These skins in the transition are therefore doubly so since they reflect both the superficial transition towards a postmodern democracy and the intimate movements of an increasingly secret architect” (Fernández Galiano, 2009, p.2).

And even Fisac himself points out when referring to this flexible formwork:

“Limited space, which is architecture, needs a material limitation, like that of our body, it has to have a skin. I’ve always been interested in that leather and its quality. And always with the desire for truth, it has seemed to me that the texture, that skin, if possible, should be made of the same limiting material, highlighting the color and smoothness more in accordance with its intrinsic molecular constitution.”

In other words, Fisac reaffirms the idea of the building’s skin, expressing its willingness to protect itself from criticism. It is true that he, in the report of the project, states that the area “does not present any reference to constructions with characteristics typical of the region, so these references are dispensed with”. In other words, it justifies the solution adopted for the façade based on the absence of the autochthonous character of the place, avoiding what it intended to do in the Mercado de Abastos. But the truth is that the building is located in the center of the municipality, and a few meters from one of the two most important churches in the town. It is not a church with an exaggerated heritage value, but neither can we allude to the total absence of references.

And this is even more evident when, a year later, when designing what would be his residence in Almagro, he looks to return to the landscape of La Mancha:

“a house in Almagro that you could say was a voluntary rep-

resentation of his retreat into the background, and the return to the landscapes of La Mancha of his childhood” (Fernández Galiano, 2009, p. 2). This is even clearer in the words of Diego Peris (2020, p.427-438):

“The house that Fisac acquired was made up of several half-ruined pavilions and corrals, originally an oil mill, which was later adapted into stables for cattle. With the repair and expansion of the project, the aim was to adapt the space for holiday homes with rooms, patios, and gardens for various uses.”

The ascent to these rooms is done through a staircase designed as an element of popular architecture. In the entrance hall, there is an old preserved coffered ceiling, and in the enclosure of the corral, there are some old stained glass doors that Miguel kept from his father. The rest of the existing pavilions are rehabilitated, the roofs are repaired with old tiles, and the enclosure walls are fixed by placing tiles at their crown.

[...] A space where work tools and references to everyday domestic life coexist. The façade repeats the typical image of the traditional houses of the town: whitewashed walls with small openings”

And to make an even more impact, when Moreno Torres designed the house in Almagro, he highlighted the character of the existing city,

as opposed to his attitude when designing the building of the houses in the Parterre:

"The area of the city where the building will be located is within the perimeter declared as Historic-Artistic Site, although this street does not have special aesthetic relief. However, great care has been taken in designing it to ensure that this small building is in complete harmony with its surroundings, not by copying the old forms, but by achieving a stylistic affinity with them."

Fisac's criterion contrasts when intervening in front of the church of Santa María in Daimiel, considering the nature of the environment as dispensable and without paying attention to it, with the criterion he proposes when designing in Almagro a street that "does not present special aesthetic relief", in spite of this, he decides to bet that "this small building is in complete harmony with all its surroundings". In other words, it seems that the allusion to the absence of meritorious references in the surroundings of the dwellings in the Parterre, beyond being an objective fact, contains a deliberate desire to resort to the skin provided by the flexible formwork. This finish gives the project a forcefulness that distances it from the lyricism of his other works in Daimiel. It seems that, unconsciously, Fisac is looking for a hard façade, like the shell of a turtle, that will serve its author to hide behind it, in the face of the disappointments suffered with his previous projects in Daimiel and all this is justified later, with the allusion that

the "area of the city where the building will be located does not present any reference to constructions with characteristics typical of the region, so these references are erased".

All of the above results in – almost inevitably – a greater distance between the inhabitants of Daimiel and Miguel Fisac. The former feel offended because they understand that Fisac reserves traditional architecture for Almagro, while in his village he carries out experimental works with concrete, precisely in front of his church. And, for his part, Miguel is disappointed to see that his project with flexible formwork, that he was so proud, is not well received in Daimiel; where not only do they not appreciate the aesthetic components of the work, but they even dislike it by alluding to the fact that "the building may be beautiful; when they take away that wrapping", as was jokingly commented at the beginning of the '80s in Daimiel (Sevilla Lozano, 2014). Thus, a sample of Fisac's feelings of disappointment are evident when he decides to build a house in Almagro, and not in Daimiel, and he justifies it with these words addressed to his wife:

"She didn't know La Mancha and she saw it and liked it and so on; I told him: "Well, one place you can go is to Almagro." Which, in short, has a little more interest; because other towns are made in a very elementary way" (Roda Lamsfus, 2007, p. 280).

This contempt of Fisac, a consequence of the earlier contempt of his countrymen, gives a clear idea of the tension that existed. The con-

clusion of all this is a greater estrangement and a cooling in the relations between Miguel Fisac and Daimiel, which are redirected to the beginning of the 21st century, shortly before his death.

...and body.

The architectural *corpus* resulting from all of the above is a composition that does not provide innovative solutions with respect to the organization of the dwellings, with living rooms and master bedrooms overlooking the landscaped environment of the church of Santa María, and the rest of the rooms organized around interior courtyards.

However, there is a design decision, cited by Fisac, that is more important than he desired:

“Since we are talking about a corner plot forming an acute angle, in order to achieve a better use of it, a parallelism with Virgen de las Cruces street has been followed in all the bays, which creates an oblique arrangement with the façade facing the Parterre, which can be seen in the exterior terraces: Anti-parallelism that continues on the corner».

By adopting for the main façade the line parallel to the back of the plot and orthogonal to Virgen de las Cruces street, he is adequately and rationally ordering the floor plan of the houses, giving the *corpus* of the project the necessary

coherence; but, at the same time, he is de facto getting the terraces to rotate concerning the view of the church of Santa María. This way, gets the effect of denying this view, and not only did he argue that there were no constructions in that area with relevant characteristics to be taken into account, but by this gesture, he turned his back on the church. The public and well-known character of his religiosity will not be a safeguard against criticism of his obvious opposition to the church of Santa María.

For the rest, as we have already mentioned, the image that defines the body of the houses are the concrete panels, with that veil texture, at the same time languid and light as well as grave and stony. Likewise, the structure of the building sneaks between the pores of this finish of flexible formwork, appearing to mark the verticality of the elevation, and serving as an enclosure for the terraces.

In the architecture of this period, Fisac has gone from the search for innovative solutions with concrete to solve spatial problems (with its bone beams), to a stage where what concerns him are the formal possibilities that this concrete can provide, but without this contributing to solving or improving the spatial problems of architecture. We can affirm that Fisac moves from the ethics of concrete to aesthetics. There is no denying the mastery and professionalism, even the overwhelming dexterity, but at the same time, it seems to be intended to veil the absence of

new spatial resources that are the very essence of architecture. The plastic result is forceful, and recalling Henri Provençal, “Architecture is the plastic drama” (“L’art de demain”, 1904), but there remains a sensation of sensationalism that does not seem to agree with the work done on the floors of the building. Although, paradoxically, Fisac argues the opposite:

“Every texture, skin or bark, is always a consequence of its interior and at the service of that interior.

Always, intuitively at the beginning and more consciously later, I have given a lot of importance to the textures in the enclosures – transparent or opaque – in the buildings I have designed. And I have also taken great care that these textures, whether or not they are a consequence of a structural reality, have an effective rationality” (Fisac, 2007, p. 43).

The truth is that this plastic component plays a preponderant role in the formal configuration of the project, becoming the identifying element of the project, above more spatial issues or the layout of the houses. Fisac recognizes the importance he gave to this plastic factor, considering that for a time, worrying excessively about the interior layout, he had neglected the external appearance:

“In my specific case, I have given a lot of importance to this plastic factor, especially in the

interior. Well, there was a period when obsessed with spaces, I neglected the exterior. "

In any case, I have been very careful not to consider formal problems, until I have previously hammered the impositions to which the program and technique have subjected me to, inquiring what they could contribute to architectural art, which is, neither more nor less, the beautiful solution of a useful reality; such as the beauty of a flower or a pretty woman's face, after having its previous "whys" and "hows" (Fisac, 2007, p. 43).

Finally, it is worth mentioning the gesture of pure architecture that Fisac uses to create a compositional element on the façade:

"And to create a plastic tension in that corner, two of these terraces, those on the 3rd floor and the roof, are inverted, breaking the continuity of the corner solution, but maintaining great serenity in the rest of the building's walls."

It is the expertise of a master, who resolves the corner with an improper plasticity, and which, paradoxically, takes us to the convexity of the entrance to Le Corbusier's Swiss Pavilion, which Fisac visited on one of his first trips to Europe, and of which he had such a bad opinion. (Fisac, 2007, p. 23-25). This did not prevent him from using this architectural gesture in his project for the entrance to the National Institute of Optics (Madrid, 1948) or the meeting at the corner of the

two streets in this project of the houses in the Parterre.

Conclusion.

The duality formed by Fisac and Daimiel is, undeniably, the focus of tensions. But over time, these tensions became architectural material, giving rise to works of great value and significance in the cultural context of Spain in the second half of the 20th century.

And, although Fisac's indefinite arguments to justify the non-suitability towards the environment in the case of the dwellings in the Parterre, while he opted for the radically opposite in the case of his interventions in Almagro, it should be considered that thanks to this design decision, the cultural heritage of Daimiel was reinforced, with a residential building of indisputable architectural quality, and that if he had decided to blend in with the environment it would have resulted in a building of considerable less interest. This debate about whether or not to adapt to the existing environment is not a new discussion. However, in this case, the very entity and expressive force of Fisac's work in the Parterre shakes off any hint of discrepancy: with its expressive emphaticness, it is Fisac's building that will force the rest of the actions developed in the future in that environment. We must adapt to that building, avoiding disturbance, and consider it a reference. Fisac puts an end to the debate by providing Daimiel – against the will of its inhabitants – with an

element that will survive in time and culture beyond the period established for any other housing development in use.

Finally, we can establish a tour of the main residential works of Fisac in Daimiel. A journey that is not static but dynamic and changing, like Miguel Fisac's own professional career. Thus, the first house in Daimiel, for the Pozuelo family, arrived in 1958, when the Labor Institute had already been built and the Mercado de Abastos was being completed. Therefore, it predates the furious criticism that this last project would arouse, and this can be seen in the housing project, which continues to investigate the basis of a popular architecture attached to the place as a project starting point and backbone of the development of the project. It is also an intimate architecture, closed to the outside and open to the interior garden, which clearly reflects the character of Miguel at that time.

On the other hand, the next residential project in Daimiel came in 1977, when he had already been the object of all the local criticism over the architecture that he proposed for the place, with attacks that really hurt him in relation to the architecture proposed for the Mercado de Abastos. Faced with this, Fisac reacted by proposing a tough project, with a forceful and marked skin that establishes a clear boundary between exterior and interior. And in the face of the previous criticisms of the return to vernacular architecture that he

proposed at the Instituto Laboral and, above all, at the Mercado de Abastos, Fisac designed a building which he expressly renounced – and this is clearly indicated in the project's report – to consider the environment as a projectual architectural element. In fact, in a design decision, the dwellings are not oriented towards the church but are turned towards it to focus on the parterre and its gardens. There is a clear vocation to break with tradition, bowing to the desire of his countrymen not to evoke the popular architecture of La Mancha. At the same time, that concrete skin becomes a metaphor for Miguel's desire to confront previous criticisms.

However, this change in Fisac's perception of the importance of considering the place and significance of popular architecture in La Mancha was also unsuccessful among his countrymen, who once again criticized his work without mercy. Perhaps dejected, and with a personal situation where the country has made him lose much of his influence and has led him to almost close his studio, Fisac turns to his holiday home, which will become his retirement home, where – and it is not trivial – he begins a pictorial activity when he rediscovers the landscapes of his childhood. And to do this, in the face of previous disappointments, he decided to build it in Almagro and not in Daimiel. There he feels free to openly express his opinions about vernacular architecture, and returns to it, by constructing what seems more than anything a re-

habilitation, and where the prevalence of the typical elements of popular and anonymous construction, decanted by the passage of time, prevails. He returns to a more intimate architecture, in contrast to the building of the Parterre flats, and concludes, in a way, that vital and architectural journey that the Daimiel-Almagro axis represents.

In the words of Kenneth Frampton (2003):

"Fortune and fame are capricious companions to the point that one in no way guarantees the other, while innate talent, which is sometimes a precondition for both, is equally rare. Miguel Fisac is an exceptionally talented architect who has been smiled upon by fortune in one way or another throughout his career; fame, on the other hand, has eluded him outside the confines of Spain, although the reasons are not clear...".

It is surprising, given the validity of his legacy, that the figure of Fisac is not currently more pondered, as his architectural mastery deserves.

Bibliografía

- Arqués Soler, F. (1996). *Miguel Fisac*. Pronaos.
- Asensio-Wandosell, C. (2014). *Fisac-De la Sota*. Museo ICO.
- Fernández Galiano, L. (2009). Miguel Fisac, un triángulo circular. *Revista AV. Monografías*, nº 101.
- Fisac Serna, M. (1955) *Memoria del Proyecto del Mercado de Daimiel*. Archivo de la Fundación Fisac. AFF67.
- Fisac Serna, M. (1977) *Memoria del Proyecto Viviendas en el Parterre (Daimiel)*. Archivo de la Fundación Fisac. AFF336.
- Fisac Serna, M. (1982) *Memoria del Proyecto de vivienda para D. Emilio Moreno Torres en la calle San Benito 6 de Almagro*. Archivo de la Fundación Fisac. AFF337.
- Fisac Serna, M. (2006). Mercado de Daimiel. *Revista Formas*, nº 13, 1er trimestre.
- Fisac Serna, M. (2007). *Carta a mis sobrinos (estudiantes de arquitectura)*. Demarcación de Ciudad Real del COACM.
- García Carbonero, M. (2003). El tacto de los sueños. *Revista AV. Monografías*, nº 101.
- García-Manzanares Vázquez de Ágredos, D. (2023). *Fisac. Obra completa*. Demarcación de Ciudad Real del COACM
- Mostafavi, M. (2003). Caligrafía curva. *Revista AV. Monografías*, nº 101.
- Peris Sánchez, D. y Peris López, D. (2020). *Los hormigones con encofrados flexibles de Miguel Fisac*. Cuaderno de Estudios Manchegos nº 45
- Umbral, F. (2006). Los placeres y los días. *El Mundo*. 15 de mayo de 2006.
- Zucchi, C. (2009). Tectónica. Textura e injerto (tres entradas para Wikipedia). *La materia de la arquitectura. The matter of architecture*.
- Figura 4: Piel envolvente de paneles de hormigón con encofrados flexibles, en la casa de D. Pascual de Juan Zurita. Archivo de la Fundación Fisac AFF 283
- Figura 5: Viviendas en el Parterre. Archivo de la Fundación Fisac AFF 336
- Figura 6: Viviendas en el parterre, con iglesia de Santa María al fondo. Archivo de la Fundación Fisac AFF 336
- Figura 7: Planta tipo. Archivo de la Fundación Fisac AFF 336
- Figura 8: Textura de los encofrados flexibles. Archivo de la Fundación Fisac AFF 336
- Figura 9: Sección por fachada. Archivo de la Fundación Fisac AFF 336
- Figura 10: Solución de esquina. Archivo de la Fundación Fisac AFF 336
- Figura 1: Mercado de abastos. Archivo de la Fundación Fisac AFF 67
- Figura 2: Viga-hueso del Centro de Estudios Hidrográficos. Archivo de la Fundación Fisac AFF 116
- Figura 3: Sede de MUPAG, con encofrados flexibles y vigas-hueso en el porche de entrada. Archivo de la Fundación Fisac AFF 254

Procedencia de las imágenes

Fundación Docomomo Ibérico:

<https://docomomoiberico.com/edificios/centro-de-estudios-hidrograficos-del-ministerio-de-obras-publicas/>

Figura 1: Fotografía del Autor. Terraza de la Casa
Dominguez en la Caeira (Pontevedra). 1973-76



**La metodología proyectual
de Alejandro de la Sota como
parte de su legado: Análisis
a través de dos proyectos de
arquitectura doméstica**

***Alejandro de la Sota's project
methodology as part of his
legacy: analysis through two
domestic architecture projects***

Manuel Amable Romero Perez
Arquitecto

p. 184-207

*"Cada maestro despliega,
a través de una obra momo,
los procesos en torno a
su patrimonialización. El
descubrimiento, y experiencia
de fuentes primarias como un
archivo familiar, el propio edificio
y la interacción con la red de
agentes que ésta cose, integran
lo experiencial y emocional como
componente ineludible de su
conocimiento, en el que podemos
encontrar la conexión
y participación social".*

Resumen

Alejandro de la Sota es unánimemente considerado como uno de los Maestros Españoles de la Segunda Modernidad y su legado, lejos de perder importancia, parece agrandarse con el tiempo, como ya habían intuido Miguel Ángel Baldellou o José Manuel López- Peláez en un primer momento, y como después han analizado críticos internacionales como Kenneth Frampton o Willliam Curtis.

El término legado en la arquitectura no es fácil de definir y cuando analizamos a los maestros del siglo XX es realmente difícil de acotar. Un término que, en el caso de Alejandro de la Sota, como en el de otros arquitectos con una profunda vocación docente, podemos y debemos asociar también con la vigencia evolutiva de su ideario y de su metodología de trabajo.

El presente artículo indaga en el origen conceptual de los proyectos de la casa Domínguez y de las viviendas para Alcudia y busca ejemplificar como, con estas dos icónicas propuestas de arquitectura doméstica, Alejandro de la Sota intentaba, mostrar y explicitar su "modo de hacer" conceptual, al inicio de la década de 1980.

Una metodología conceptual que quizá sigue siendo uno de los elementos más interesantes y trascendentes de su magisterio.

Palabras clave: Alejandro de la Sota, Legado, Metodología, Magisterio, Conceptual.

Abstract

Alejandro de la Sota is unanimously considered one of the Spanish Masters of the Second Modernity and his legacy, far from losing importance, seems to grow over time, as Miguel Ángel Baldellou and José Manuel López Peláez had already intuited, at first, and international critics such as: Kenneth Frampton or William Curtis, have analyzed afterwards.

The term legacy in architecture is not easy to define and when we analyze the masters of the 20th century it is really difficult to define. A term that, in the case of Alejandro de la Sota, as in that of other architects with a great teaching vocation, we can and must also associate with the evolutionary validity of his ideas and his work methodology.

This article investigates the conceptual origin of the projects for the Domínguez house and the houses for Alcudia and seeks to exemplify how, with these two iconic domestic Architecture proposals, Alejandro de la Sota tried to show and explain his conceptual work methodology, at the beginning of the 80's.

A conceptual methodology that perhaps continue to be one of the most interesting and important elements of his teaching.

Keywords: Alejandro de la Sota, Legacy, Methodology, Teaching, Conceptual.

El legado más allá de un conjunto de obras originales

"Si los proyectos al final se disuelven en un resultado, en una construcción, yo estoy cada vez más interesado en este aspecto [el del método], más que en la definición del cómo se llega a la pieza. Quizás sea difícil de explicar, pero si al método lo llamamos aprendizaje entonces nos encontramos frente a algo que es continuo, aunque se manifieste en maneras distintas; es decir, hay un momento en el que tienes toda la arquitectura delante de ti y luego, poco a poco vas teniendo la que tú haces"¹

Enric Miralles

"No existe arte que se aprenda sino, y repito, solamente se enseñan y aprenden los medios de hacer arte"².

Alejandro de la Sota

La creación es el acto básico del artista y siempre existe un método, consciente o inconsciente, con el que se lleva a cabo y, como acertadamente explicaba Miralles, el proyecto particular siempre deviene de un ideario personal y de un proceso creativo que finalmente conforma una metodología, y esos dos aspectos, ideario y método, son claves para la verdadera comprensión de la obra y del legado de cualquier arquitecto.

Partimos de la idea de que el legado de Sota no puede solo reducirse al conocimiento y análisis formal de sus obras construidas, como la casa Domínguez, o incluso a sus proyectos no construidos, como las viviendas de Alcadía, sus hallazgos formales, espaciales y materiales; sino que, quizá la parte más valiosa de su legado es su intento de explicitar una metodología proyectual válida y transmisible. Un intento vinculado

a su vocación docente y a un "modo de trabajo" que inculcó de una forma más directa y profunda a sus alumnos y colaboradores más cercanos, pero que también buscó difundir mediante su monografía, sus palabras y sus obras.

Una obra más allá del legado de los Maestros de la Modernidad

Alejandro de la Sota, huyó acertadamente de la figura del genio aislado y surgido de la nada, y a partir de la década de 1950, ligó su obra a los denominados como Maestros de la Modernidad que fueron continuamente reivindicados y defendidos en sus clases, en sus escritos e incluso con las citas explícitas que de ellos hacía en sus proyectos.

Sota ponía en valor el legado de esos maestros, pero advirtiendo siempre contra la copia superficial de sus obras, e incidiendo en el análisis profundo de las ideas y del ideario que subyacía en ellas. En su artículo de 1969 "La grande y honrosa orfandad", afirmaba:

"Hoy, con la noticia de que Mies no va a seguir enseñando, como tampoco Wright, Gropius, Le Corbusier, tendremos que pensar verdaderamente en que tampoco está mal que sigamos administrando su herencia"³

Una herencia, que deviene del análisis de sus obras, un método crítico que Sota ya antes había aplicado a la arquitectura tradicional y, en general, a todos los aspectos de la realidad relacionados con la arquitectura, lo que redundó en su visión integral de la disciplina, conformando una arquitectura ligada a la vida y a su fin real, el bienestar humano. Una visión global de la arquitectura que hizo que su labor

1 E. Miralles. (1999). "Arquitectura del devenir, conversación con Paolo Sustersic" *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, Núm. 12, pp. 24-32.

2 Sota, A. de la. (2002) "Aprender e inventar el arte", en *Alejandro de la Sota. Escritos, Conversaciones, Conferencias*. Moisés Puente (Edit.). Barcelona: Gustavo Gili. p. 44.

3 Sota, A. de la. (2002). "la grande y honrosa orfandad, 1963", en *Alejandro de la Sota. Escritos, Conversaciones, Conferencias*. Moisés Puente (Edit.). Barcelona: Gustavo Gili. p.52.

haya trascendido y superado el acotado ámbito del denominado "movimiento moderno" en el que superficialmente se la quiso encasillar.

La Monografía como manifiesto de su arquitectura y de su forma de proyectar

La obra de Alejandro de la Sota se inició en la posguerra, un periodo en el que, huyendo de la retóricas y anacrónicas construcciones del momento, su arquitectura adoptó la austera arquitectura tradicional como un primer referente. En la época década de 1950, su obra entra en contacto con la arquitectura y la cultura de su tiempo; y de su innegable capacidad creativa y de su profunda vocación docente surgen sus icónicos proyectos de finales de esa década y el inicio de su magisterio en la escuela de Madrid. Pero en 1970 pierde la oposición a la Cátedra de la asignatura de Elementos de Composición, lo que, unido al fracaso de sus proyectos para varios concursos, deviene en un autoimpuesto alejamiento de la vida pública.

A principios de la década de 1980 se produce su exitosa reaparición en el confuso "discurso arquitectónico" del momento, reivindicando un retorno de la arquitectura a sus fines esenciales frente a los banales formalismos de la posmodernidad y consolidándose como uno de los indudables referentes de la arquitectura española. Un momento en el que presenta las obras realizadas en la década anterior como: el centro de Cálculo de Caja Postal, el edificio de viviendas de Pontevedra o la casa Domínguez en A Caeira, junto con otros proyectos en ejecución, como el Edificio de Correos de León, o en fase de redacción, como los proyectos de las viviendas de Alcudia.

Alejandro de la Sota incide en estos años en la importancia metodológica de la "Idea" en su proceso proyectual en un momento en el que lo conceptual

recobra protagonismo en el Arte. Así, cuando afirma rotundamente que "*No hay arquitectura sin idea*" su metodología se aproxima a la de artistas como Sol LeWitt que ya a finales de los años 60 devolvían el protagonismo del proceso creativo a la fase de ideación, defendiendo que "*La idea es la generadora de la obra de arte*".⁴ Pero para Sota, esa "idea origen" del proyecto es profundamente arquitectónica y surge de la necesidad funcional y espacial del edificio e incluso de su planteamiento fenomenológico, como acertadamente indica Juan Navarro Baldeweg al analizar sus viviendas de Alcudia ⁵.

También en este momento Sota comienza a preparar cuidadosamente su monografía en la que busca conformar un discurso coherente sobre las bases ontológicas de su arquitectura (su modo de hacer y su ideario), apoyadas en una selección de sus proyectos y escritos. Una monografía, que publica en 1989, tras la exposición de su obra en la Arcada de Nuevos Ministerios, y que no es solo la presentación de una determinada selección de sus proyectos, sino el intento de conformar un manifiesto de su arquitectura, explicando y trasladando su metodología proyectual y las múltiples fuentes de inspiración de sus obras.

Sota ya había redactado con anterioridad varios textos en los que intentaba establecer un marco metodológico coherente como en su "Memoria a la Cátedra de Elementos de Composición" y en "Por una arquitectura lógica". En el primero, de 1970, defendía la necesidad de estudiar el "proceso operativo" como verdadera forma de aproximación a la arquitectura, afirmando: "Una definición dogmática de arquitectura hoy no tiene validez. [...] Como en las ciencias exactas una definición operativa es más cierta; una definición operativa a través del conjunto de los problemas de la arquitectura y de los de su enseñanza."⁶ evitando en esa enseñanza el uso de "énfasis retóricos" faltos de contenido real e incidiendo en : "la auténtica verdad que se genera a partir de la unión de pensamiento y construcción."

4 LeWitt, S. (1967). *Paraghs on Conceptual Art* (Frases sobre Arte Conceptual).

5 Véase: Navarro, J. (2006) "Alejandro de la Sota. Construir. Habitar". *Minerva*. Círculo de Bellas Artes. Núm. 3.

6 Sota, A. de la. (2002). "Memoria a la cátedra de Elementos de Composición, 1970", en *Alejandro de la Sota. Escritos, Conversaciones, Conferencias*. Ed. Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili. p. 55

Esta reflexión en torno a cómo describir su proceso proyectual continuó desarrollándose y, finalmente, pasada ya una década desde su abandono de la docencia, retomó la definición de un método creativo válido con el sencillo esquema que enunciaba en "Por una Arquitectura Lógica" de 1982, que iniciaba así: "El procedimiento para hacer la arquitectura lógica es bueno: se plantea un problema en toda su extensión, se ordenan todos los datos teniendo en cuenta todos los puntos de vista existentes. Se estudian todas las posibilidades de resolver el problema de todas las maneras posibles. Se estudian todas las posibilidades materiales de construir lo resuelto en lo que ya han entrado estas posibilidades. Un resultado obtenido: si es serio y si es verdad el camino recorrido, el resultado es arquitectura."⁷

Con esta definición lógica, podría pensarse que Sota buscaba progresivamente desalojar totalmente la intuición de su metodología y suplantarla con el uso de la razón. Sin embargo, como él mismo admitió, ese proceso de búsqueda de "resultados", es decir, de búsqueda de ideas proyectuales en muchos casos no solo era fruto de la deducción ya que: "el producir arquitectura (considerándolo un arte) es debido a un estado de inconsciencia, aunque luego lo llamemos incluso racionalismo. El cultivo de un oficio puede reproducirse, pero la creación nunca."⁸ admitiendo que este proceso es más complejo de lo que escuetamente había descrito en 1982, ya que, como advertía Ortega y Gasset⁹, la espontaneidad nunca puede ser anulada cuando se unen vida y obra, y una de las fuentes de la creatividad sotiana fue la intuición, aun cuando, por supuesto, casi siempre existiera una justificación racional de sus resultados a posteriori.

En su monografía lo que sí dejaba claro, es como sus proyectos surgían de un proceso mental de síntesis

ligado a unos conocimientos y datos que se iban estructurando en torno a unos resultados, las ideas, influidas y conformadas por su particular sensibilidad y por múltiples fuentes de inspiración asociables también a los personales valores de su obra: sencillez, sinceridad, transparencia, ligereza... que marcaban una determinada orientación de sus proyectos, ya que, como afirmaba el propio Alejandro de la Sota: "uno tiene una trayectoria y un pensamiento que cristaliza en obras."¹⁰

Una Monografía en la que encontramos dos icónicos proyectos de viviendas unifamiliares: la casa Domínguez en Pontevedra y el proyecto de la promoción de viviendas de Alcadia que nos van a servir para hacer una sintética indagación en el diverso origen de esas ideas-proyectuales y en los principios conceptuales de su forma de trabajo.

La casa Domínguez en la Caeira. Una metodología en base a ideas proyectuales

La metodología creativa de Alejandro de la Sota se conforma en base al protagonismo de las ideas-solución que vertebran el desarrollo de su proceso proyectual, como subraya en la memoria de la Casa Domínguez en la Caeira, publicada en 1981:

"Se quiere insistir una vez más que no hay obra sin idea, y que idea y obra son simultáneas para que aparezca esa arquitectura que no se sabe si es catalogable, explicable, culta, formante de escuela determinada. [...] En fin, el eterno escape de la cultura escrita y transmitida y la libertad de hacer cada uno lo que le da la gana dentro, claro está, de sus propias leyes, del propio código creado por uno mismo."¹¹

Sota, A. de la. (2002). "Por una Arquitectura Lógica, 1982", en *Alejandro de la Sota. Escritos, Conversaciones, Conferencias*. Moisés Puente (Edit.). Barcelona: Gustavo Gili. p. 71.

Sota, A. de la., (1997). "Recuerdos y experiencias" en. Alejandro de la Sota, Arquitecto. Madrid: Editorial Pronaos.p.15.

Véase: Ortega y Gasset, J. (2000). *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Alianza editorial.

Sota, A. de la. (2002). "Conferencia en Pamplona", en *Alejandro de la Sota. Escritos, Conversaciones, Conferencias*. Moisés Puente (Edit.). Barcelona: Gustavo Gili. p.160.

Sota, A. de la. (1981) "Memoria de la casa Domínguez en la Caeira". *Revista Arquitectura*, Núm. 228, pp58-59

Leyes y códigos que conforman la deontología de su arquitectura y que debemos asociar a su personal sensibilidad, a sus valores ético-estéticos, a las investigaciones hacia las que orienta su arquitectura y a su forma de trabajo.

Esta memoria resulta doblemente reveladora ya que Sota no solo coloca a las ideas proyectuales como soluciones abstractas que son el eje de su proceso creativo, sino que, afirma que retoma la idea de otro arquitecto, en este caso Saarinen, con lo que abre un nuevo camino metodológico, al proponer la posible transmisión y adaptación de esas ideas abstractas, superando así la romántica identificación del creador solamente con la originalidad continua. La memoria empieza así:

"Al decir de Saarinen el habitáculo del hombre puede ser representado por una esfera cortada por el plano de la tierra. La semiesfera enterrada se usará para el descanso, inactividad, reposición de fuerzas y del pensamiento; la semiesfera por encima del plano \pm O, será donde el hombre desarrolla su actividad, donde desarrolla lo pensado. De materiales pétreos, terrosos, la primera; transparente de cristal, la segunda. Cuanto más libere el hombre su pensamiento, más se separará de la tierra la cristalina semiesfera que, liberada, se convierte en nueva esfera volante, inalcanzable. Cuanto más grande es la necesidad de reposo, del descanso, más profunda se enterrará la enterrada semiesfera.

Cuidada en años esta imagen y aparecidas las condiciones precisas, se le da forma física a estos pensamientos. Cuanto más claras son las ideas más cuesta conseguir claramente su materialización."¹²

En este caso, las esferas abstractas con las que Sota dibuja la idea de Saarinen se transforman, con el desarrollo del proyecto, en dos volúmenes

ortogonales: el superior abierto y acabado en vidrio, al que añade chapa metálica para las zonas opacas, y, el inferior, semienterrado y acabado en Gres Burela.

Dos volúmenes antitéticos que durante el desarrollo del proyecto va variando, como sabemos por los diversos anteproyectos de esa vivienda, ya que inicialmente el cuerpo superior era totalmente acristalado y la terraza era mucho menor, y al descubrir el uso de esa misma idea en la primera propuesta de la casa Guzmán. Antecedentes que son la evidente demostración de cómo de una misma idea-concepto pueden surgir varias conformaciones porque en arquitectura la forma final está destinada a adaptarse a un determinado lugar, funciones, posibilidades materiales y necesidades espaciales.

Manuel Gallego Jorroto utiliza acertadamente esta vivienda para incidir en la importancia de la Idea en los proyectos de Alejandro de la Sota y la define así: "La idea es el argumento que guía el orden del proyecto es el germen del deseo que guía la arquitectura; normalmente es abstracta y, por tanto, el proceso de plasmación de la idea no es una traslación directa de su enunciado que a veces casi no existe."¹³

Gallego cita el primer proyecto de la casa Guzmán, con su ideal caja de vidrio superior, como argumento para un nuevo y más real entendimiento de las Ideas proyectuales sotianas, ya que, ante la imposibilidad de realizar esa idea en Madrid, esta muta y es trasladada al proyecto de Pontevedra donde esta idea-imagen "encuentra las condiciones precisas", rompiendo, así, con la cerrada identificación entre proyecto particular e idea original, lo que le permite explicar: "la idea en la arquitectura de Sota es de gran importancia, pero no es fácil seguirle el rastro, salvo cuando el autor quiere. Las mismas ideas pueden producir arquitecturas diferentes porque se metamorfosean, están vivas, cambian según las circunstancias, son variables y

12 Sota, A. de la. (1981) "Memoria de la casa Dominguez en la Caeira". Revista *Arquitectura*, Núm. 228, pp.58-59

Gallego, J.M. (2021). *De lo local en un mundo Global. Escritos en torno a la arquitectura*. Elisa Gallego Picard (edit.) Santiago de Compostela: Edición del autor, p.291. Publicado originalmente en: Gallego, J.M. (2012) "Sobre la importancia de la idea. La vivienda unifamiliar del Sr. Dominguez en Pontevedra". *Gallegos*, núm. 17, pp. 42-45.



Figuras 2-3: Fundación Alejandro de la Sota. Bocetos de la Idea y del desarrollo proyectual de la Casa Domínguez.

mutan. Es importante entender cómo se transforman hasta encontrar la posibilidad de realizarse."¹⁴

En definitiva, tanto la forma con que Sota presenta y explica este proyecto, como el origen del mismo, nos permite entender no solo la radical metodología conceptual sotiana, en base a la investigación y conformación de nuevas ideas-proyectuales como solución a nuevas necesidades reales, sino también, como esas ideas abstractas pueden mutar y transformarse, para pasar así de unos proyectos a otros por su carácter abstracto y flexible. Una transmisión que hace que estas soluciones se transformen en elementos de conocimiento e investigación, en una herencia quizá más valiosa que los propios proyectos construidos, ya que estos son solo manifestaciones o concreciones particulares de esas ideas abstractas y adaptables.

Viviendas en Alcudia 1982-1984. De los datos del problema a la idea proyectual

En 1982, Alejandro de la Sota recibe el encargo de llevar a cabo una masiva promoción de viviendas

unfamiliares de carácter turístico en Mallorca. Este proyecto se sitúa en un entorno natural privilegiado, pero el lugar es sensiblemente plano y está en contacto con una parte rocosa de la bahía de Alcudia, lo que hace que el mar sea físicamente inaccesible para los residentes.

El problema al que se enfrenta el arquitecto es realizar unas viviendas que puedan disfrutar de ese extraordinario paisaje natural (una panorámica que va de las montañas a la línea de horizonte entre el cielo y el mar) evitando a la vez, el deterioro ambiental que supondría densificar constructivamente el lugar. Surge así la necesidad de adaptarse al paisaje y al entorno y de diluir la presencia de las viviendas en él. Sus bocetos conceptuales, junto a la memoria del proyecto, nos permiten de nuevo entender la gestación de la idea o ideas propuestas y como estas responden a una síntesis de una multiplicidad de datos y necesidades. Una idea que surge también de su sensible análisis de la arquitectura tradicional del lugar y de su amplio conocimiento de la arquitectura Moderna.

La redacción de la memoria es un extraordinario reflejo de su visión integral de la arquitectura y de su

Gallego, J.M. (2021). *De lo local en un mundo Global. Escritos en torno a la arquitectura*. Elisa Gallego Picard (edit.) Santiago de Compostela: Edición del autor. p.292. Publicado originalmente en: Gallego, J.M. (2012) "Sobre la importancia de la idea. La vivienda unifamiliar del Sr. Domínguez en Pontevedra". *Gallegos*, núm. 17, pp. 42-45.



Figuras 4-5: Fotografías del Autor. Separación volumétrica y contraste de materiales en la Casa Domínguez.

sensibilidad hacia la naturaleza y hacia el bienestar de sus futuros usuarios:

“Si el hombre se encierra en su casa consigue todo, pero pierde naturaleza, busca entonces la manera de aprehenderla sino toda en parte, ya apareció el patio.

Desde Pompeya hasta Mies, en España no se diga, aparece el patio interior si la casa da para tanto, y adyacente contiguo hecho con tapias si no llegamos a tanto.

Es un hecho tan notorio el de poseer notoriamente naturaleza ... al paisaje, la tapia campesina kilómetros de tapias han pasado los mejores lienzos”¹⁵

Sota nos recuerda una importante lección de la arquitectura clásica y atemporal, que el contacto con la naturaleza a través de patios y jardines

siempre ha sido un elemento de verdadera ostentación de las viviendas, ya que es un factor de bienestar para sus habitantes. Además, no duda en citar como un claro referente las casas patio de Mies y en la primera publicación de la obra, en 1983 en la revista *Quaderns*, desacomplejadamente ilustra su artículo con un enorme boceto que el maestro alemán había realizado de su Casa Hubbe proyectada en 1934.

A continuación, nos habla de su inspiración en la arquitectura vernácula, y de sus mecanismos de adaptación material al lugar con el uso de las tapias de piedra local, pero también de espacios de la arquitectura mediterránea como porches, religas, toldos y emparrados:

“Se intenta una urbanización con más tapias. Dentro de ellas la vida íntima, cubriendo el espacio por

Sota, A. de la. (1984) “Memoria de las casas en la playa de Mallorca”. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Núm. 160, p. 20-23

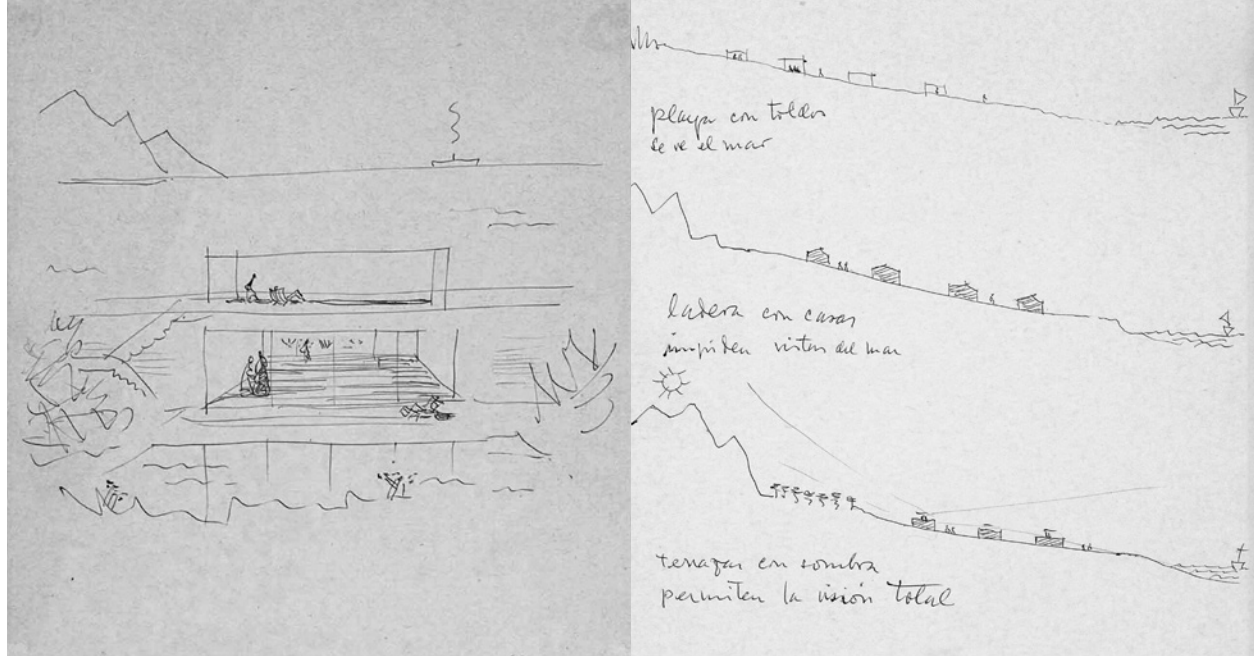


Figura 6: Fundación Alejandro de la Sota. Bocetos conceptuales que explican la idea del proyecto de Alcudia.

ellas determinado con: parras, enredaderas, toldos, viviremos en toda la pequeña parcela, que así hemos convertido, en la más grande casa

Viviremos emparrados...Hacemos a la vivienda un periscopio, terraza con sombra, para ver lejos el mar y el monte. Se añade una piscina pequeña propia y de agua de mar."¹⁶

De este modo, Sota plantea una arquitectura de máxima unión con la naturaleza aprovechando que el idílico clima de Alcudia lo permite. Unas casas patio que utilizan toldos y emparrados como elementos tradicionales de levedad que contribuyen a expandir el espacio doméstico a la totalidad de la parcela limitada por esos muros pétreos: "Ver el mar desde todas las casas, tener vida íntima en todas ellas. Se pensó una casa abierta convirtiendo la parcela jardín en auténtica casa debajo de buganvillas, enredaderas."¹⁷ y buscando la elevación, la terraza como mirador y remate, elevada por encima de los muros, buscando la máxima apertura espacial al paisaje y al mar, y protegidos solo por los toldos como arquitectura de mínima materialidad. "Sobre ella lla planta principal, vinculada a la parcela el mirador solárium."¹⁸

El arquitecto describe así la parte más original de su idea-proyectual, la metafórica "sombilla" sobre la terraza superior que se transforma en un toldo atado a un leve palio, o en otras versiones como una religa de lamas, que permite las vistas del mar y de las montañas desde todas las viviendas.

En definitiva, unas viviendas que en planta baja se expanden a la totalidad de sus parcelas y que en sus terrazas tienen una segunda zona de estar, conformada con un mínimo elemento de protección abierta a las vistas del mar y de su entorno natural. Las palabras de Mauricio Sánchez Bella Carswell, su colaborador en este proyecto, nos permiten entender la etapa de gestación mental de esa idea:

"Él hablaba del proyecto, discurría y pensaba sobre él, pero sin dibujar nada. Intentaba llegar al concepto que era el adecuado y para eso no es necesario dibujar. Por ejemplo, en el caso de Alcudia, planteaba cuestiones genéricas como ¿Cómo puede estar la gente a gusto estando cerca unos de otros?"

Él comentaba, intentando resolver eso, como se había dado cuenta de que uno de los pocos lugares en los que la gente era capaz de estar junta y próxima sin sentirse molesta, era en las playas.

Sota, A. de la. (1984) "Memoria de las casas en la playa de Mallorca". *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Núm. 160, p. 20-23

Ídem.

Ídem.

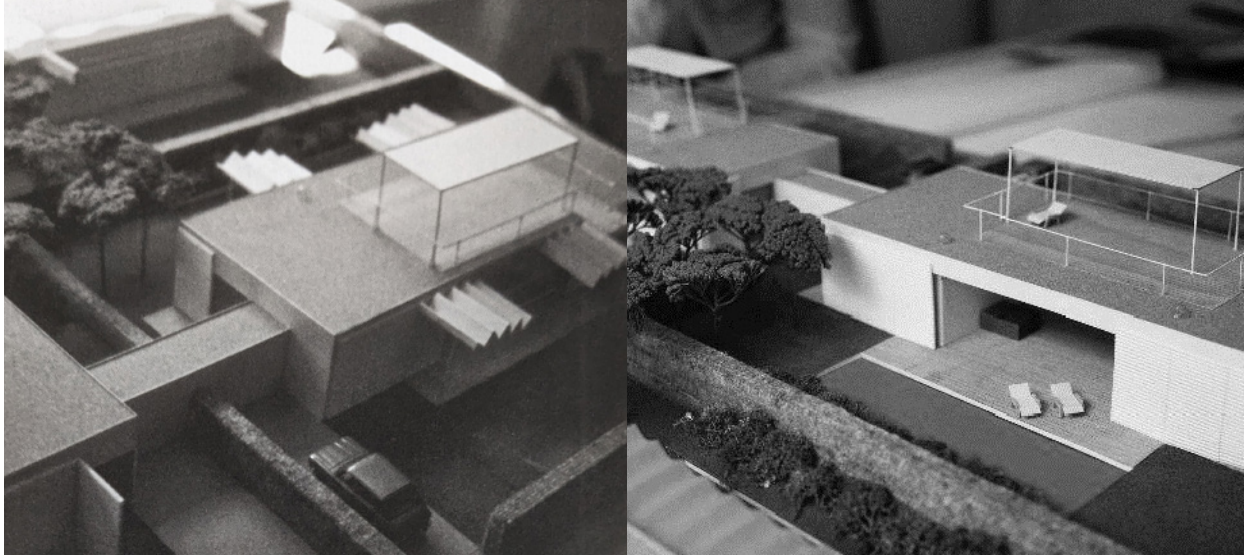


Figura 7: Fundación Alejandro de la Sota. Maquetas del proyecto de viviendas en Alcudía. 1982-84.

Entonces partiendo de ese hallazgo, se planteaba el nivel de las terrazas superiores de las viviendas como ese nivel de la playa, en el que se veía el mar y el paisaje, pero también en el que se era visto sin que eso fuera incómodo.¹⁹

Alcudía es otro hito del "menos es más" en clave sotiana, es decir, como con menos materialidad es posible una mayor riqueza espacial, como vemos en el idílico boceto que condensa la verdadera idea del proyecto, con la desaparición total de la vivienda en un juego de simetrías y de trasposiciones de huecos y vacíos. Por un lado, mediante la disolución de la vivienda construida en el patio, proyectándola horizontalmente en el terreno y ocultando sus partes más cerradas y opacas entre la naturaleza. Por otro, mediante un espacio superior generado solo por la presencia de cuatro barras de sección mínima que sostienen en el aire un parasol de lamas o quizá otro toldo a modo de "sombrella".

Juan Navarro Baldeweg, afirma que el boceto conceptual de este proyecto es una de las obras maestras del arte español del siglo XX²⁰ y explica como Sota busca la disolución de la arquitectura en el jardín y en el paisaje: "En las viviendas de la urbanización de Alcudía la arquitectura prácticamente desaparece [...]. Hay dos casas una la de planta baja en contacto con

la parcela y totalmente abierta, [...] y la superior, hecha como con unos palitos y abierta al horizonte."²¹

Una forma de construir ideas. La arquitectura física, la prefabricación y la ligereza

Pero tras esa resolución mental del proyecto y de su expresión mediante bocetos, ideogramas y sintéticos planos, la idea debe ser materializada y también en este caso podemos hablar de un modo personal de hacer, vinculado a sus valores y hacia donde él cree que debe evolucionar la arquitectura moderna. Sota plantea una arquitectura ligera y tectónica, siguiendo el camino de maestros como Gropius y Breuer de los que afirmaba: "Vi con claridad como ellos usaron los nuevos materiales y como llegaban a una arquitectura que yo a mi manera llamé "física" entendiendo esta cualidad como la unión de elementos distintos para dar lugar a un tercero nuevo, pero sin perder sus propiedades"²²

Una arquitectura "física" en la que el vidrio y los paneles metálicos se ensamblan con sinceridad constructiva al marco estructural. Unos materiales que ya estaban presentes en su proyecto de la casa Domínguez, aunque en aquella obra de 1976

Véase: Entrevista a Mauricio Sánchez Bella en: Romero, M.A. (2023). *El legado de Alejandro de la Sota. Continuidad, evolución y reinterpretación de las ideas de una Arquitectura*. Tesis Doctoral. Universidad de A Coruña.

Véase: Entrevista a Juan Navarro en: Romero, M.A. (2023). *El legado de Alejandro de la Sota. Continuidad, evolución y reinterpretación de las ideas de una Arquitectura*. Tesis Doctoral. Universidad de A Coruña.

Sota, A. de la., (1997). "Recuerdos y experiencias" en. *Alejandro de la Sota, Arquitecto*. Madrid: Editorial Pronaos, p.16



Figura 8: Fundación Alejandro de la Sota. Fotomontaje del proyecto de edificio de viviendas y oficinas de la Gran Vía de San Francisco.

las chapas eran parte de un cerramiento mayor ya que aún no era técnicamente posible conseguir el afinado espesor de los paneles Sándwich anclados a la estructura metálica que después planteó en Alcudia con su propuesta prefabricada de viviendas.

Alejandro de la Sota siempre estuvo atento a todos los avances de esa doble visión de la "tejne" griega a los del arte y de la tecnología. Una tecnología sin ostentación ni retórica que aportaba nuevos medios y posibilidades, impulsando también nuevas ideas y soluciones acordes a sus valores personales: sencillez, sinceridad constructiva, transparencia y ligereza.

La solución técnica a estandarizar en todas las viviendas de Alcudia fusionaba sus búsquedas tecnológicas con el vidrio con las que había realizado con los paneles ligeros de acero. Ambos materiales anclados a una estructura también de acero que conformarían una arquitectura de aparente carácter reversible, montable y desmontable, que mostraría con desacomplejada desnudez su realidad constructiva y que contrastaría con la arquitectura de los pesados y tradicionales muros pétreos que deberían separar y ocultar las viviendas.

."De un ambiente intemporal que recrea las vivencias de la casa mediterránea y que nos podría conducir al recuerdo de su arquitectura tradicional a la que parece asociada, pasa sin ninguna nostalgia y con extraordinaria libertad, a una construcción prefabricada, seriada, para montar en seco [...] Construir con la tecnología de nuestro tiempo sin renunciar a la cultura heredada [...] Nos presenta ideas con una extraordinaria claridad. Su poder de síntesis le confiere un carácter tipológico [...] Remite a situaciones concretas, pero también generalizables."²³

Las viviendas de Alejandro de la Sota nos retrotraen a los fundamentos y elementos más primarios de la arquitectura, ya que devuelve el protagonismo al usuario y a la sensible atención a las necesidades y emociones humanas en su más amplio sentido. Emociones que Sota siempre liga a su edénica visión del contacto con la naturaleza, lo que lleva a la desmaterialización de la arquitectura que parece renunciar a su expresión formal y material para trasladar el protagonismo al lugar.

Utilizando las palabras de Juan Navarro, su arquitectura quiere ser, solo un artefacto mediador, un instrumento, en busca de la felicidad de sus habitantes,²⁴ recuperando para ello el contacto entre

Gallego, J.M. (2004). *Alejandro de la Sota. Viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984*. Serie: Arquitecturas Ausentes del siglo XX. Madrid: Ministerio de Vivienda, Editorial Rueda.pp.32-33

Véase: Navarro, J. (2006). "Alejandro de la Sota. Construir. Habitar". *Minerva. Circulo de Bellas Artes*. Núm. 3. y Navarro, J. (2007). *Una Caja de resonancia*. Valencia: *Pretextos de Arquitectura*.



Figura 9: Fotografía del autor. Vivienda en Corrubedo. Manuel Gallego Jorreto. 1969-70.

el ser humano y su ideal entorno, como vemos en el espacio de la terraza y del cuerpo más acristalado bajo el gran árbol de Pontevedra o bajo los emparrados y buganvillas de Alcudia.

Una atención al lugar que también es parte de la visión global e integral de la arquitectura sotiana atenta, tanto a las lecciones de la arquitectura tradicional como a los creativos avances de la arquitectura moderna, ya que para Sota la arquitectura nunca debería ser un campo de conocimientos académicos, estáticos y "muertos" sino una disciplina ligada a la investigación, donde los resultados parciales y los proyectos puntuales serían solo pasos de su continua evolución y desarrollo.

La capacidad reproductiva de las buenas ideas

Crea el artista obras que le sobreviven crea para sobrevivirse [...] Unida a esta pureza en la concepción va la supervivencia de la obra de arte;

su valor se mide por esta supervivencia. No es necesaria la supervivencia de la obra en sí; basta con que exista en la idea que alentó su creación.²⁵

Alejandro de la Sota, *Arquitectura y Naturaleza*.

En 1956 Alejandro de la Sota realizó la Casa Arvesú e incluyó estas premonitorias reflexiones en su artículo "Arquitectura y Naturaleza". Si comparamos la idea proyectual de su primera vivienda moderna de Doctor Arce, desgraciadamente demolida, con su último proyecto de viviendas el de la Gran Vía de San Francisco, finalmente no construido, podemos ver la continuidad y permanencia tanto de su concepción del espacio arquitectónico como de su modo de hacer conceptual, aunque esta vez con la reutilización de una misma propuesta espacial, metamorfoseada en el espacio y en el tiempo ya que en ambos proyectos planteaba la misma idea, ya presente en la memoria de la casa Arvesú: "vivir tranquilo dentro de la casa, de espaldas al mundo, vivir buscando el sol fuente

Sota, A. de la. (2002). "Arquitectura y Naturaleza, 1956", *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Moisés Puente (Edit.). Barcelona: Gustavo Gili. p.144



Figura 10: Fotografía de J.M. Churtichaga (publicada en: <http://www.miprimavez.es/>). Casa de la Lluvia en Lierganes. Juan Navarro Baldeweg. 1978-82.

de vida" para lo que en ambos casos colocaba un elemento de separación frente a la agresiva ciudad y su tráfico y una transparente membrana de vidrio que abría las viviendas al contacto con la naturaleza y el sol, elementos que su arquitectura siempre asociaba con la buena vida.

En definitiva, dos proyectos de viviendas, material y tecnológicamente muy lejanos, reflejo de las limitaciones y logros de cada momento, pero que ejemplifican bien la continuidad de su modo de hacer y su metodología conceptual. Una metodología en la que, también vemos como, en algunos casos, sus ideas evolucionan y se adaptan para trasladarse de unos proyectos a otros.

Conclusión. La transmisión de unas investigaciones y de forma de hacer conceptual

Los dos proyectos que acabamos de analizar han servido para ejemplificar como con su obra y con su labor teórica, Alejandro de la Sota definió esas dos facetas básicas del legado de un maestro. Una de forma consciente y explícita, la de definir "una forma de hacer", un "método de proyectar", donde cobra especial énfasis las ideas como vehículos

de investigación de soluciones arquitectónicas abstractas y su concreción en ideas proyectuales particulares. La otra de forma más soslayada (y en cierto modo más vinculada a como materializar dichas ideas) la conformación de una "arquitectura propia" a partir de ciertas búsquedas e investigaciones formales y materiales (la sencillez, la ligereza, la sinceridad, la arquitectura física...) sin olvidar otras de sus investigaciones espaciales más claramente identificables con ciertos principios genéricos de la arquitectura moderna, pero que investiga con particular intensidad (la fluidez y continuidad espacial, la transparencia, la eliminación de los límites entre lo interior y lo exterior)

Facetas básicas de un magisterio al que Sota no renuncia tras su pérdida de la Cátedra de Proyectos de la Escuela de Madrid, donde lo ejercía de forma reglada, continuándolo de una forma más práctica desde su propio estudio, convertido literalmente en un laboratorio de ideas. Un estudio desde el que ejerce la arquitectura como un radical proceso creativo como hemos visto a través de estos dos proyectos de arquitectura doméstica.

Una labor de continua investigación en base a una metodología conceptual abierta y flexible que

incesantemente buscaba nuevas ideas, entendidas estas como soluciones abstractas, algunas de las cuales gracias a su carácter abierto y flexible también podían ser transmisibles, evolucionar e incluso ser germen de nuevas soluciones gracias a su capacidad de readaptarse y mutar de unos proyectos a otros.

La relectura abierta de esta metodología de ideación, que nos abre nuevos caminos proyectuales y da una nueva validez a su forma de hacer. Una metodología de trabajo en la que Sota recurrió al uso continuado de un controlado equipo de trabajo en el que estuvieron presentes una serie de importantes colaboradores, algunos de ellos, actuales maestros de la arquitectura española como: Juan Navarro Baldeweg, Manuel Gallego, Víctor López Cotelo, Carlos Puente o Josep Llinás. Arquitectos que primero fueron sus colaboradores y luego se transformaron progresivamente en compañeros de oficio, pero que, a pesar de la diversa orientación de sus obras, aun defienden en parte el ideario y la obra de su antiguo maestro.

En definitiva, el legado de Alejandro de la Sota, no se reduce a sus proyectos sino también a otros factores vinculados a su labor docente y abiertos al futuro. Por un lado, en el carácter germinal de sus hallazgos y la evidente continuidad evolutiva de sus investigaciones y líneas de creación. Por otro, en el intento de conformar una metodología de trabajo conceptual que transmitió mediante su monografía, sus escritos y sus obras, y que fue entendida de una forma más profunda por sus colaboradoras y colaboradores más cercanos.²⁶

En ellos y sus personales trayectorias también se encuentra una parte del legado sotiano²⁷, en la medida de que como bien explico Hegel, ningún

creador puede ser aislado de su contexto y que la evolución de cualquier disciplina siempre es fruto de un proceso colectivo y acumulativo.

Una evolución disciplinar en la que la obra de Alejandro de la Sota ha tenido un importante papel, como puente de unión entre la modernidad y una buena parte de la arquitectura española actual, cumpliendo ese papel primordial del ser humano que tan clarificadoramente expreso Nietzsche: "Lo más grande del hombre es que es un puente y no una meta. Lo que debemos amar en el hombre es que consiste en un tránsito y un ocaso."²⁸

Esta relectura no solo requiere del análisis de sus obras y escritos sino que también se debe apoyar en el testimonio de sus conocedores más profundos. Un amplio grupo donde destacan: Juan Navarro Baldeweg, Manuel Gallego, Víctor López Cotelo, Carlos Puente, Mauricio Sanchez-Bellas, Alicia Freire, Teresa Couceiro y Josep Llinás.

Un legado que tiene continuidad evolutiva a través de la diversa trayectoria de esos profundos conocedores de su forma de hacer, que son a su vez maestros de muchos importantes arquitectos españoles contemporáneos.

Nietzsche, F.D. (1996), *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial. p.37.

The legacy beyond a set of original works

"If projects eventually dissolve into a result, into a construction, I'm more and more interested in this aspect [of the method] rather than in defining how the piece is reached. It may be difficult to explain, but if we call the method learning, then we are faced with something continuous, even if it manifests itself in different ways. In other words, there is a moment when you have all the architecture in front of you, and then, little by little, you have the architecture that you do!..."

Enric Miralles

There is no art to be learned, but, and I repeat, only the means of making art² are taught and learned.

Alejandro de la Sota

Creation is the basic act of the artist, and there is always a method, consciously or unconsciously, with which it is carried out. Miralles rightly explained, "The particular project always comes from a personal ideology and a creative process that finally makes up a methodology, and these two aspects, ideology, and method, are key to the true understanding of the work and the legacy of any architect."

We start from the idea that Sota's legacy cannot only be reduced to the

knowledge and formal analysis of his built works, such as the Domínguez house, or even to his unbuilt projects, such as the houses of Alcudia, his formal findings, spatial and material; Rather, perhaps the most valuable part of his legacy is his attempt to make a valid and transmissible design methodology explicit. An attempt linked to his teaching vocation and to a "way of working" that he instilled in a more direct and profound way to his students and closest collaborators, but which he also sought to disseminate through his monograph, his words, and his works.

A work beyond the legacy of the Masters of Modernity

Alejandro de la Sota rightly avoided the figure of the isolated genius who emerged from nowhere. From the 1950s onwards, he linked his work to the so-called Masters of Modernity, who continually vindicated and defended in his classes, his writings, and even the explicit quotations he made about them in his projects.

Sota valued the legacy of these masters but always warned against superficial copying of their works and insisted on the in-depth analysis of the ideas and the ideology that underlay them. In his 1969 article "The Great and Honorable Orphanhood," he stated:

"Today, with the news that Mies is not going to continue teaching, nor will Wright, Gropius, Le Corbusier, we will have to really think that it is not bad for us to continue spreading his inheritance³..."

A legacy, which derives from the analysis of his works, a critical method that Sota had already applied to traditional architecture and, in general, to all aspects of reality related to architecture. This resulted in his integral vision of the discipline, shaping an architecture linked to life and its real purpose, human well-being. A global vision of architecture that made his work transcend and overcome the limited scope of the so-called "Modern Movement" in which he was superficially pigeonholed.

The Monograph as a manifesto of his architecture and his way of projecting.

Alejandro de la Sota's work began in the post-war period, a period of fleeing from the rhetorical and anachronistic constructions of the time, and where his architecture adopted austere traditional architecture as a first reference. In the 1950s, his work came into contact with the architecture and culture of his time; and from his undeniable creative capacity and his deep teaching vocation arose his iconic projects at the end of that decade and the beginning of his teaching at the school in Madrid. But

1 E. Miralles. (1999). "Arquitectura del devenir, conversación con Paolo Sustersic." *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, Núm. 12. pp. 24-32.

2 Sota, A. de la. (2002) "Aprender e inventar el arte", en *Alejandro de la Sota. Escritos, Conversaciones, Conferencias*. Moisés Puente (Edit.). Barcelona: Gustavo Gili. p. 44.

3 Sota, A. de la. (2002). "la grande y honrosa orfandad.1963", en *Alejandro de la Sota. Escritos, Conversaciones, Conferencias*. Moisés Puente (Edit.). Barcelona: Gustavo Gili. p.52

in 1970, he lost the public examination for the Chair of the subject of Elements of Composition, which, together with the failure of his projects for several tenders, became a self-imposed distancing from public life.

At the beginning of the 1980s, his successful reappearance takes place in the confused "architectural discourse" of the time, claiming a return of architecture to its essential purposes in the face of the banal formalisms of post-modernity and consolidating itself as one of the undoubted references of Spanish architecture. A moment in which he presents the works carried out in the previous decade such as the Caja Postal Calculation Center, the Pontevedra Residential Building or the Dominguez House in A Caeira, along with other projects under construction, such as the Post Office Building in León, or in the drafting phase, such as the projects for the Alcudia Homes.

In those years, Alejandro de la Sota stressed the methodological importance of the "Idea" in his design process at a time when the concept was regaining prominence in Art. Thus, when he states flatly that "There is no architecture without an idea" his methodology is similar to that of artists such as Sol LeWitt who, at the end of the 60s, returned the prominence of the creative process to the ideation phase, defending that "The idea is the generator of the work of art⁴. But for Sota, this "original idea" of the project is profoundly architectural and arises from the

functional and spatial need of the building and even from its phenomenological approach, as Juan Navarro Baldeweg rightly points out when analyzing his homes in Alcudia⁵.

It was also at this time that Sota began to carefully prepare his monograph in which he sought to form a coherent discourse on the ontological bases of his architecture (his way of doing things and his ideology), supported by a selection of his projects and writings. A monograph, which he published in 1989, after the exhibition of his work in the Arcade de Nuevos Ministerios and which is not only the presentation of a certain selection of his projects but the attempt to form a manifesto of his architecture, explaining and transferring his design methodology and the multiple sources of inspiration of his works.

Sota had previously written several texts in which he tried to establish a coherent methodological framework, such as in his "Memoria a la Cátedra de Elementos de Composition" and in "Por una arquitectura lógica." In the first one, from 1970, he defended the need to study the "operational process" as a true way of approaching architecture, stating: "A dogmatic definition of architecture today has no validity. [...] As in the exact sciences, an operational definition is more certain; an operational definition through the set of problems of architecture and those of its teachings⁶." Avoiding in this teaching the use of "rhetorical emphases" lacking real content and emphasizing: "... the authentic truth

4 LeWitt, S. (1967). *Paraghaps on Conceptual Art* (Frases sobre Arte Conceptual).

5 See: Navarro, J. (2006) "Alejandro de la Sota. Build. To inhabit." *Minerva*. Circulo de Bellas Artes. No. 3.

6 Sota, A. de la. (2002). "Memoria a la cátedra de Elementos de Composition, 1970", in *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Ed. Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili. p. 55

that is generated from the union of thought and construction."

This reflection on how to describe his design process continued to develop and, finally, a decade after leaving teaching, he resumed the definition of a valid creative method with the simple scheme that he enunciated in "For a Logical Architecture" of 1982, which began as follows: "The procedure for making the logical architecture is good: you pose a problem in its entirety, and you order all the data, taking into account all the existing points of view. All possibilities of solving the problem in all possible ways are studied. All the material possibilities of constructing what has been resolved are studied. As a result: if the path traveled is serious, and if it is true, the result is architecture?"

With this logical definition, you could think that Sota was progressively seeking to totally dislodge intuition from his methodology and supplant it with reasoning. However, as he admitted, this process of searching for "results", in other words, the search for project ideas in many cases was not only the result of deduction since: "... The production of architecture (considering it an art) is due to a state of unconsciousness, although later we even called it rationalism. The cultivation of a craft can be reproduced, but creation can never⁹ be reproduced." Admitting that this process is more complex than he had briefly described in 1982, as Ortega y Gas-

set⁹ had warned, the fact is spontaneity can never be annulled when uniting life and work and one of the sources of Sotian creativity was intuition, even if, of course, there was almost always a rational justification for its subsequent results.

In his monograph, what he did make clear is how his projects arose from a mental process of synthesis linked to knowledge and data that were structured around results and ideas, influenced and shaped by his particular sensitivity and by multiple sources of inspiration also associated with the personal values of his work: simplicity, sincerity, transparency, lightness, that marked a certain orientation of his projects, since, as Alejandro de la Sota said: "one has a trajectory and a thought that crystallizes in works"¹⁰.

A monograph in which we find two iconic single-family housing projects: the Domínguez House in Pontevedra and the housing development project in Alcudia, which will help us to make a synthetic inquiry into the diverse origin of these project ideas and the conceptual principles of their way of working.

The Domínguez House in Caeira. A methodology based on project ideas

Alejandro de la Sota's creative methodology is based on the prominence

of the solution ideas that underpin the development of his design process, as he underlines in the report of Casa Domínguez en la Caeira, published in 1981:

"We want to insist once again that there is no work without an idea, and that idea and work are simultaneous so that architecture that we are uncertain if it is catalogable, explainable, cultured, forming a certain school appears. [...] In short, the eternal escape from written and transmitted culture and the freedom to do what one wants within one's own laws, one's own code created by oneself"¹¹.

Laws and codes that make up the deontology of his architecture and that we must associate with his personal sensitivity, his ethical-aesthetic values, the research towards which he orients his architecture, and his way of working

This report is doubly revealing since Sota not only places the design ideas as abstract solutions that are the axis of his creative process but also affirms that he takes up the idea of another architect, in this case, Saarinen, thus opening a new methodological path, by proposing the possible transmission and adaptation of these abstract ideas, thus overcoming the romantic identification of the creator only with continuous originality. The report begins like this:

7 Sota, A. de la. (2002). "Por una Arquitectura Lógica, 1982", in *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Moisés Puente (Edit.). Barcelona: Gustavo Gili. p. 71

8 Sota, A. de la., (1997). "Recuerdos y experiencias" en. *Alejandro de la Sota, Arquitecto*. Madrid: Editorial Pronaos.p15

9 See: Ortega y Gasset, J. (2000). *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Alianza editorial.

10 Sota, A. de la. (2002). "Conferencia en Pamplona", en *Alejandro de la Sota. Escritos, Conversaciones, Conferencias*. Moisés Puente (Edit.). Barcelona: Gustavo Gili. p.160.

11 Sota, A. de la. (1981) "Memoria de la casa Domínguez en la Caeira". *Revista Arquitectura*, Núm. 228, pp.58-59

"In Saarinen's words, man's habitation can be represented by a sphere cut by the plane of the earth. The buried half-sphere will be used for rest, inactivity, replenishment of strength and thought; the semi-sphere above the \pm O plane will be where man develops his activity, where he develops what he thinks. The first is made of stony, earthy materials, and the second of transparent glass. The more man frees his thought, the more the crystalline semi-sphere will separate from the earth, which, when liberated, becomes a new, unreachable flying sphere. The greater the need for rest, the deeper the half-sphere will be buried.

Once this image has been taken care of over the years and the precise conditions have appeared, these thoughts are given physical form. The clearer the ideas, the more difficult it is to achieve their clear materialization¹²."

In this case, the abstract spheres Sota uses to draw Saarinen's idea are transformed, with the development of the project, into two orthogonal volumes: the upper open and finished in glass, to which he adds metal sheet for the opaque areas, and the lower one, half-buried and finished in Burela small tiles.

Two antithetical volumes vary during the development of the project, as we know from the various preliminary projects of that house since initially the upper body was totally glazed and the terrace was

much smaller, and when discovering the use of that same idea in the first proposal of the Guzmán House. Antecedents, are the evident demonstration of how several conformations can arise from the same idea concept because, in architecture, the final form is destined to adapt to a certain place, functions, material possibilities, and spatial needs.

Manuel Gallego Jorreto rightly uses this house to emphasize the importance of the Idea in Alejandro de la Sota's projects and defines it as follows: "The idea is the argument that guides the order of the project, it is the germ of desire that guides architecture: It is usually abstract and, therefore, the process of embodiment of the idea is not a direct translation of its statement, which sometimes almost does not exist¹³."

Gallego cites the first project of the Guzmán House, with its ideal upper glass box, as an model for a new and more real understanding of the Sotian project ideas, since, faced with the impossibility of realizing this idea in Madrid, it mutates and is transferred to the Pontevedra project where this idea-image "finds the precise conditions", thus breaking with the closed identification between a particular project and an original idea, which allows him to explain: "The idea in Sota's architecture is of great importance, but it is not easy to keep track of, except when the author wants to. The same ideas can produce different architecture because they meta-

12 Sota, A. de la. (1981) "Memoria de la casa Dominguez en la Caeira". Revista *Arquitectura*, Núm. 228, pp.58-59

13 Gallego, J.M. (2021). *De lo local en un mundo Global. Escritos en torno a la arquitectura*. Elisa Gallego Picard (edit.) Santiago de Compostela: Edición del autor. p.291. Publicado originalmente en: Gallego, J.M. (2012) "Sobre la importancia de la idea. La vivienda unifamiliar del Sr. Dominguez en Pontevedra". *Gallegos*, núm. 17, pp. 42-45.

morphose, they are alive, they change according to circumstances, they are variable and they mutate. It is important to understand how they transform until they find the possibility of being done¹⁴."

In short, both the way in which Sota presents and explains this project, as well as its origin, allows us to understand not only Sota's radical conceptual methodology, based on the research and conformation of new project ideas as a solution to new real needs but also how these abstract ideas can mutate and transform, thus moving from one project to another due to their abstract and flexible character. It is a transmission that transforms these solutions into elements of knowledge and research, in a heritage perhaps more valuable than the projects built since these are only manifestations or particular concretions of these abstract and adaptable ideas.

Housing in Alcudia 1982-1984. From the data of the problem to the project idea

In 1982, Alejandro de la Sota was commissioned to carry out a massive development of single-family homes for tourism in Mallorca. This project was situated in a privileged natural environment, but the site was too flat and in contact with a rocky part of the bay of Alcudia, which makes the sea inaccessible to residents.

The problem faced by the architect was to create homes that could enjoy this extraordinary natural landscape (a panoramic view that goes from the mountains to the horizon line between the sky and the sea) while avoiding the environmental deterioration that would entail the constructive densification of the place. This gives rise to the need to adapt to the landscape and the environment and to dilute the presence of the dwellings on it. Its conceptual sketches, together with the project report, allow us to understand again the gestation of the proposed idea or ideas and how they respond to a synthesis of a multiplicity of data and needs. An idea that also arises from his sensitive analysis of the traditional architecture of the place and his extensive knowledge of Modern Architecture.

The writing of the report is an extraordinary reflection of his comprehensive vision of architecture and his sensitivity to nature and the well-being of its future users:

"If a man shuts himself in his house, he gets everything but loses nature, then he looks for a way to apprehend it, if not all, then partly. Then the courtyard appeared.

From Pompeii to Mies, in Spain, the inner courtyard appears only if the house was up to par, and an adjacent one made of walls if it wasn't.

It is such a notorious fact that to possess nature, the landscape, peasant

wall, kilometers of walls have passed the best canvases¹⁵."

Sota reminds us of an important lesson of classical and timeless architecture that contacts with nature through courtyards and gardens, and that has always been an element of true ostentation in homes, as it is a factor of well-being for their inhabitants. In addition, he does not hesitate to cite Mies's courtyard houses as a clear reference. In the first publication of the work, in 1983 in the magazine *Quaderns*, he unapologetically illustrates his article with a huge sketch that the German master had made of his Hubbe House designed in 1934.

He then tells us about his inspiration in vernacular architecture and his mechanisms of material adaptation to the place with the use of local stone walls, but also of spaces of Mediterranean architecture such as porches, reattachments, awnings, and trellises:

"An urbanization with more walls is being attempted. Within them the intimate life, covering the space determined by them with grapevines, vines, and awnings, we will live in the whole small plot, which we have, thus, converted, into the largest house.

"We'll live in trellises. We make the house into a periscope, a shaded terrace, to see the sea and the mountains in the distance. A small seawater¹⁶ pool is added."

14 Gallego, J.M. (2021). *De lo local en un mundo Global. Escritos en torno a la arquitectura*. Elisa Gallego Picard (edit.) Santiago de Compostela: Edición del autor: p.292. Publicado originalmente en: Gallego, J.M. (2012) "Sobre la importancia de la idea. La vivienda unifamiliar del Sr. Domínguez en Pontevedra". *Gallegos*, núm. 17, pp. 42-45.

15 Sota, A. de la. (1984) "Memoria de las casas en la playa de Mallorca". *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Núm. 160, p. 20-23

16 Sota, A. de la. (1984) "Memoria de las casas en la playa de Mallorca". *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Núm. 160, p. 20-23

This way, Sota proposes an architecture of maximum union with nature, taking advantage of the idyllic climate of Alcudia. Courtyard houses that use awnings and trellises as traditional elements of lightness that contribute to expanding the domestic space to the entire plot limited by these stone walls: "To see the sea from all the houses, to have an intimate life in all of them. An open house was thought up by turning the garden plot into a real house under bougainvillea and vines¹⁷," and looking for elevation, the terrace as a viewpoint and finishing touches, elevated above the walls, seeking the maximum spatial openness to the landscape and the sea, and protected only by the awnings as the architecture of minimum materiality. "Above it [the main floor, linked to the plot] is the solarium¹⁸ viewpoint."

This is how the architect describes the most original part of his project idea, the metaphorical "parasol" on the upper terrace that is transformed into an awning tied to a light canopy, or in other versions as a reclamation of slats, which allows views of the sea and the mountains from the entire houses.

In short, homes that are on the ground floor and expand to the entirety of their plots and that on their terraces have a second living area, with a minimum element of protection open to the views of the sea and its natural environment. The words of Mauricio Sánchez Bella Carswell, his collaborator in this project, allow us to understand the mental development stage of this idea:

"He would talk about the project. He would talk and think about it but without drawing anything. I was trying to get to the concept that was right and with no need to draw. For example, in the case of Alcudia, he posed generic questions such as: How can people be comfortable being close to each other?"

He commented, trying to figure out how he had realized that one of the few places where people were able to be together and close together without feeling upset was on the beaches.

Then, based on this finding, the level of the upper terraces of the houses was proposed to be that level of the beach, where you could see the sea and the landscape, but also where you could see it without it being uncomfortable¹⁹."

Alcudia is another milestone of "less is more" in the Sotian key. In other words, how with less materiality a greater spatial richness is possible, as we can see in the idyllic sketch that condenses the true idea of the project with the total disappearance of the house in a game of symmetries and transpositions of openings and voids. On the one hand, by dissolving the house built in the courtyard, projecting it horizontally on the ground, and hiding its most closed and opaque parts from nature. And in the other hand, by means of an upper space generated only by the presence of four bars of the minimum section that hold a slatted parasol in the air or perhaps another awning as a "parasol".

17 Idem.

18 Idem.

19 See: Entrevista a Mauricio Sánchez Bella en: Romero, M.A. (2023). *El legado de Alejandro de la Sota. Continuidad, evolución y reinterpretación de las ideas de una Arquitectura*. Tesis Doctoral. Universidad de A Coruña.

Juan Navarro Baldeweg states that the conceptual sketch of this project is one of the masterpieces of twentieth-century²⁰ Spanish art and explains how Sota seeks the dissolution of architecture in the garden and landscape: "In the houses of the urbanization of Alcudia, the architecture practically disappears [...]. There are two houses, one on the ground floor in contact with the plot and totally open, [...] and the upper one, made like with sticks and open to the horizon²¹."

A way to build ideas. Physical architecture, prefabrication and lightness.

But after this mental resolution of the project and its expression through sketches, ideograms, and synthetic plans, the idea must be materialized. In this case, we can also talk about a personal way of doing things linked to his values and where he believes modern architecture should evolve. Sota proposes a light and tectonic architecture, following the path of masters such as Gropius and Breuer, of whom he stated: "I clearly saw how they used the new materials and how they arrived at an architecture that I called "physical" in my own way, understanding this quality as the union of different elements to give rise to a new one, but without losing its properties²²"

A "physical" architecture in which glass

and metal panels are assembled with constructive sincerity in the structural frame. Materials that were already present in his project for the Dominguez House, although in that 1976 work the sheets were part of a larger enclosure since it was not yet technically possible to achieve the refined thickness of the sandwich panels anchored to the metal structure that he later proposed in Alcudia with his prefabricated housing proposal.

Alejandro de la Sota was always attentive to all the advances of this double vision from the Greek "techne" to those of art and technology. A technology without ostentation or rhetoric that provided new means and possibilities, also promoting new ideas and solutions in line with his values: simplicity, constructive sincerity, transparency, and lightness.

The technical solution to be standardized in all the homes in Alcudia merged his technological research with the glass he had used to carry out with the light steel panels. Both materials anchored to a steel structure that made the character of the architecture apparently reversible, mountable, and dismountable, which would show with uninhibited nakedness its constructive reality and contrast with the architecture of the heavy and traditional stone walls that should separate and hide the houses.

Thus, in Alcudia and in the Dominguez House, we find the antithetical use of light and tectonic construction elements (physical architecture) as opposed to heavy and stereotomic ones (massive and chemical), in the case of Alcudia linked to the image of the static traditional local stone walls that contrast with the modern and light metal boxes. Manuel Gallego Jorrete emphasizes the expressive emphasis that arises from the "physical union" between tradition and modernity and its prototypical character:

"From a timeless atmosphere that recreates the experiences of the Mediterranean House and that could lead us to the memory of its traditional architecture to which it seems associated. Without any nostalgia and with extraordinary freedom, it passes to a prefabricated, serial construction to be assembled dry [...] Building with the technology of our time without renouncing the inherited culture [...] He presents us with ideas with extraordinary clarity. Its power of synthesis gives it a typological character [...] It refers to concrete situations, but also generalizable²³."

Alejandro de la Sota's homes take us back to the foundations and the most primary elements of architecture as he returns the leading role to the user and the sensitive attention to human needs and emotions in their broadest

20 Idem

21 See: Entrevista a Juan Navarro en: Romero, M.A. (2023). *El legado de Alejandro de la Sota. Continuidad, evolución y reinterpretación de las ideas de una Arquitectura*. Tesis Doctoral. Universidad de A Coruña.

22 Sota, A. de la., (1997). "Recuerdos y experiencias" en. *Alejandro de la Sota, Arquitecto*. Madrid: Editorial Pronaos.p.16

23 Gallego, J.M. (2004). *Alejandro de la Sota. Viviendas en Alcudia, Mallorca*, 1984. Serie: Arquitecturas Ausentes del siglo XX. Madrid: Ministerio de Vivienda, Editorial Rueda.pp.32-33

sense. Emotions that Sota always links to his Edenic vision of contact with nature, which leads to the dematerialization of architecture that seems to reject its formal and material expression in order to transfer prominence to the place.

Using the words of Juan Navarro, his architecture only wants to be a mediating artifact, an instrument, in search of the happiness of its inhabitants²⁴ recovering the contact between the human being and his ideal environment. We can see this in the terrace space and the most glazed body under the great tree of Pontevedra or under the trellises and bougainvillea of Alcudia.

The attention to the place is also part of the global and integral vision of Sota's architecture, attentive both to the lessons of traditional architecture and to the creative advances of modern architecture. For Sota, architecture should never be a field of academic, static, and "dead" knowledge but a discipline linked to research, where partial results and one-off projects would be just steps in its continuous evolution and development.

The reproductive capacity of good ideas

The artist creates works that outlive him, he creates to survive [...] Linked to this purity of conception is the survival of the work of art. Its value is measured by this survival. The sur-

vival of the work itself is not necessary; it is enough that it exists in the idea that encouraged its creation²⁵.

Alejandro de la Sota, *Architecture and Nature*.

In 1956 Alejandro de la Sota built Casa Arvesú and included these premonitory reflections in his article "Architecture and Nature". If we compare the design idea of his first modern house by Doctor Arce, unfortunately demolished, with his last housing project, the Gran Vía de San Francisco, which was finally not built, we can see the continuity and permanence of both his conception of architectural space and his conceptual way of doing things. This time, however, with the reuse of the same spatial proposal, metamorphosed in space and time since in both projects, he proposed the same idea, already present in the report of the Arvesú house: "To live peacefully inside the house, with your back to the world, to live looking for the sun, the source of life..." In both cases, he placed an element of separation in front of the aggressive city and its traffic and a transparent glass membrane that opened the houses to contact with nature and the sun, elements that his architecture always associated with the good life.

In short, two housing projects, materially and technologically very distant, a reflection of the limitations and achievements of each moment, but which exemplify well the continuity of their way of doing things and their conceptual

24 See: Navarro, J. (2006). "Alejandro de la Sota. Construir. Habitar". *Minerva. Circulo de Bellas Artes*. Núm. 3, y Navarro, J. (2007). *Una Caja de resonancia. Valencia: Pretextos de Arquitectura*.

25 Sota, A. de la. (2002). "Arquitectura y Naturaleza 1956", *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Moisés Puente (Edit.). Barcelona: Gustavo Gili. p.144

methodology. A methodology in which we also see how, in some cases, their ideas evolve and adapt to move from one project to another.

Conclusion. The transmission of research and conceptual ways of doing things.

The two projects we have just analyzed have exemplified how, with his work and his theoretical work, Alejandro de la Sota defined these two main facets of the legacy of a master. One consciously and explicitly; that of defining "a way of doing"; a "method of designing", where special emphasis is placed on ideas as vehicles for the investigation of abstract architectural solutions and their concretion in particular project solutions. The other is more circumvented and, in a certain way, more linked to how to materialize these ideas, the formation of an "own architecture" based on some formal and material searches and investigations, simplicity, lightness, sincerity, physical architecture... without forgetting other of spatial investigations of his that are more clearly identifiable with certain generic principles of modern architecture, but which he investigates with particular intensity, spatial fluidity and continuity, transparency, the elimination of the limits between the interior and the exterior...

The main facets of a teaching profession that Sota did not refuse after losing the Chair of Projects at the School of Madrid, where he did it in a regulated way. He continued teaching more practically from his own studio, literally converted into a laboratory of ideas. A studio from which he practices architecture as a radical creative process, as we have seen through these two domestic architecture projects.

A work of continuous research based on an open conceptual methodology that incessantly sought new ideas, understood as abstract solutions, some of which, thanks to their flexible nature, could also be transmissible, evolve, and even be the seed of new solutions thanks to their ability to re-adapt and mutate from one project to another.

The open re-reading of this ideation methodology opens up new design paths and gives new validity to its way of doing things. A work methodology in which Sota resorted to a small work team in which a series of important collaborators were present, some of them current masters of Spanish architecture such as Juan Navarro Baldeweg, Manuel Gallego, Víctor López Cotelo, Carlos Puente and Josep Llinàs. Architects who were first, his collaborators and then progressively became colleagues in the trade, but who, despite the different orientations of their works, still

partly defend the ideology and work of their former master.

In short, Alejandro de la Sota's legacy cannot be only reduced to his projects but also to other factors linked to his teaching work. On the one hand, the germinal nature of his findings and the evident evolutionary continuity of his research and lines of creation. On the other hand, the attempt to shape a conceptual work methodology that he transmitted through his monograph, writings, and works, was deeply understood by his closest²⁶ collaborators.

In them and their personal trajectories, we also find a part of the Sotian²⁷ legacy since, as Hegel explained, no creator can be isolated from his context, and the evolution of any discipline is always the result of a collective and cumulative process.

A disciplinary evolution in which the work of Alejandro de la Sota has played an important role as a bridge between modernity and a good part of current Spanish architecture, fulfilling that primordial role of the human being that Nietzsche so clearly expressed: "The greatest thing about man is that he is a bridge and not a goal. What we must love in man is that he consists of a journey and a sunset²⁸."

²⁶ This re-reading not only requires the analysis of his works and writings, but must also be supported by the testimony of his most profound connoisseurs. A large group that includes: Juan Navarro Baldeweg, Manuel Gallego, Víctor López Cotelo, Carlos Puente, Mauricio Sanchez-Bellas, Alicia Freire, Teresa Couceiro and Josep Llinàs.

²⁷ A legacy that has evolutionary continuity through the diverse trajectory of these profound connoisseurs of his way of doing things, who are in turn masters of many important contemporary Spanish architects.

²⁸ Nietzsche, F.D. (1996), *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial. p.37.

Bibliografía

- Abalos, I. (2017). *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bravo, R. (1995). *El materismo transpositivo como fenómeno epigenético de la arquitectura en el siglo XX: transpoética*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid.
- De Llano, P. (1995). *Alejandro de la Sota. O nacemento dunha arquitectura*. Pontevedra: Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Pontevedra.
- Díaz, M. A. (2015). *La Casa Domínguez. Alejandro de la Sota: Construir -Habitar*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid.
- Gallego, J.M. (2004). *Alejandro de la Sota. Viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984*. Serie: Arquitecturas Ausentes del siglo XX. Madrid: Ministerio de Vivienda, Editorial Rueda.
- Gallego, J.M. (2006). "Sobre a importancia da idea. A vivienda unifamiliar do Sr. Domínguez en Pontevedra". *Gallegos*, Núm. 17.
- Gallego, J.M. (2021). *De lo local en un mundo Global. Escritos en torno a la arquitectura*. Elisa Gallego Picard (edit.) Santiago de Compostela: Edición del autor.
- López Peláez, J. M. (2007). *Maestros Cercanos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Miralles, E. y Sustersic, P. (1999). "Arquitectura del devenir, conversación con Paolo Sustersic" *Pasajes de Arquitectura y Critica*, Núm. 12.
- Navarro, J. (2006). "Alejandro de la Sota. Construir. Habitar". *Minerva*. Círculo de Bellas Artes. Núm. 3.
- Navarro, J. (2007). *Una Caja de resonancia*. Valencia: Pretextos de Arquitectura.
- Nietzsche, F.W. (1996). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ortega y Gasset, J. (2000). *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. 6ª ed. Madrid: Alianza Editorial.
- Pascual, A. (2015). *Proyectar para la vida, Viviendas en la bahía de Alcudia*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- Puente, M. (ed.). (2002). *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Fundación Alejandro de la Sota; Gustavo Gili.
- Romero, M. A. (2023). *El legado de Alejandro de la Sota. Continuidad, evolución y reinterpretación de las ideas de una Arquitectura*. Tesis Doctoral. Universidad de A Coruña.
- Sota, A. de la. (1981). "Memoria de la casa Domínguez en la Caeira". *Revista Arquitectura*, Núm. 228.
- Sota, A. de la. (1984). "Memoria de las casas en la playa de Mallorca". *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Núm. 160.
- Sota, A. de la. (1997). *Alejandro de la Sota, Arquitecto*. Madrid: Editorial Pronaos, (1ª edición, 1989)

Figura 1: Cubierta del rascainfernos.



**Higuera y su rascainfernos.
Otro lenguaje, otra estética,
otra ecología y arquitectura**
*Higuera and his "hellscaper".
another language, another
aesthetic, another ecology
and architecture*

Francisco Felipe Muñoz Carabias
Universidad de Alcalá de Henares

Francisco José Moreno Cañete
Universidad Politécnica de Madrid

"Alzhéimer es lo que hubo y hay con su trabajo. Un olvido escandaloso sobre todo de la mano del mundo académico. Destacó y fue reconocido, sin embargo, en otras artes, momento que aprovechaba para renunciar a esa fama ganada y explorar otros territorios; guitarrista en su juventud con un talento bendecido por Andrés Segovia, al que luego tuvo la oportunidad de hacerle una casa".

Resumen

Fernando Higuera representa para la arquitectura española ese verso perdido lleno de creatividad que por su heterodoxia ha sido silenciado en demasía. Sin embargo, esa posición al margen de cualquier adscripción le ha permitido también no sufrir los embates de las modas y vigencias tan al uso en los ámbitos disciplinares del oficio. Su vivienda-estudio subterránea que él denominó "rascainfernos" es un claro ejemplo de esta libertad sin concesiones. Transgresora, radical y a la vez coherente con las contingencias que la hicieron posible, con el paso del tiempo se presenta como una alternativa plausible a las exigencias climáticas a las que la arquitectura debe responder como a la estética de la desaparición que lleva aparejada. El empleo de la paradoja en muchas de sus expresiones, como otro lenguaje, denota el uso de una estética alternativa, negativa a la existente, una a-estética, que, en este caso, supone una arquitectura ausente, enterrada, eliminada en esa fusión con el medio en el que Higuera fue un precursor. Sorprendentemente el interior de esta vivienda ejemplar, se convierte en un exterior, idílico, climáticamente fuera de todo contexto como la propia casa que "podría ser Madrid o Ibiza". Una negación de los parámetros que han determinado la arquitectura como objeto en una disolución en el entorno que la haga posible, permite trazar una hipótesis definitoria de otra ecología a la que estamos abocados. Higuera representa esta hipótesis, intuitiva, telúrica, como fue parte de su obra, pensando en el contexto para llegar al sujeto en el que todo cobra sentido. A otra arquitectura.

Palabras clave: Fernando Higuera, Rascainfernos, a-estética medioambiental, ecología, arquitectura.

Abstract

Fernando Higuera represents for Spanish architecture that lost verse full of creativity that due to its heterodoxy has been silenced too long. However, this position outside of any affiliation has also allowed him not to suffer the ravages of fashions and validity so common in the disciplinary fields of the trade. His underground home-studio that he called "hellscaper" is a clear example of this uncompromising freedom. Transgressive, radical and at the same time coherent with the contingencies that made it possible, with the passage of time it is presented as a plausible alternative to the climatic demands to which architecture must respond. The use of the paradox in many of its expressions, like another language, denotes the use of an alternative aesthetic, negative to the existing one, an aesthetic, which, in this case, supposes an absent, buried architecture, eliminated in that fusion. with the medium in which Higuera was a precursor. Surprisingly, the interior of this exemplary home becomes an idyllic exterior, climatically out of all contexts, like the house itself that "could be Madrid or Ibiza". A denial of the parameters that have determined architecture as an object in a solution in the environment that makes it possible, allows us to draw a defining hypothesis of another ecology to which we are committed. Higuera represents this hypothesis, intuitive, telluric, as it was part of his work, thinking about the context to reach the subject in which everything makes sense. to another architecture.

Keywords: Fernando Higuera, Hellscaper, environmental a-aesthetics, ecology, anarchitecture.

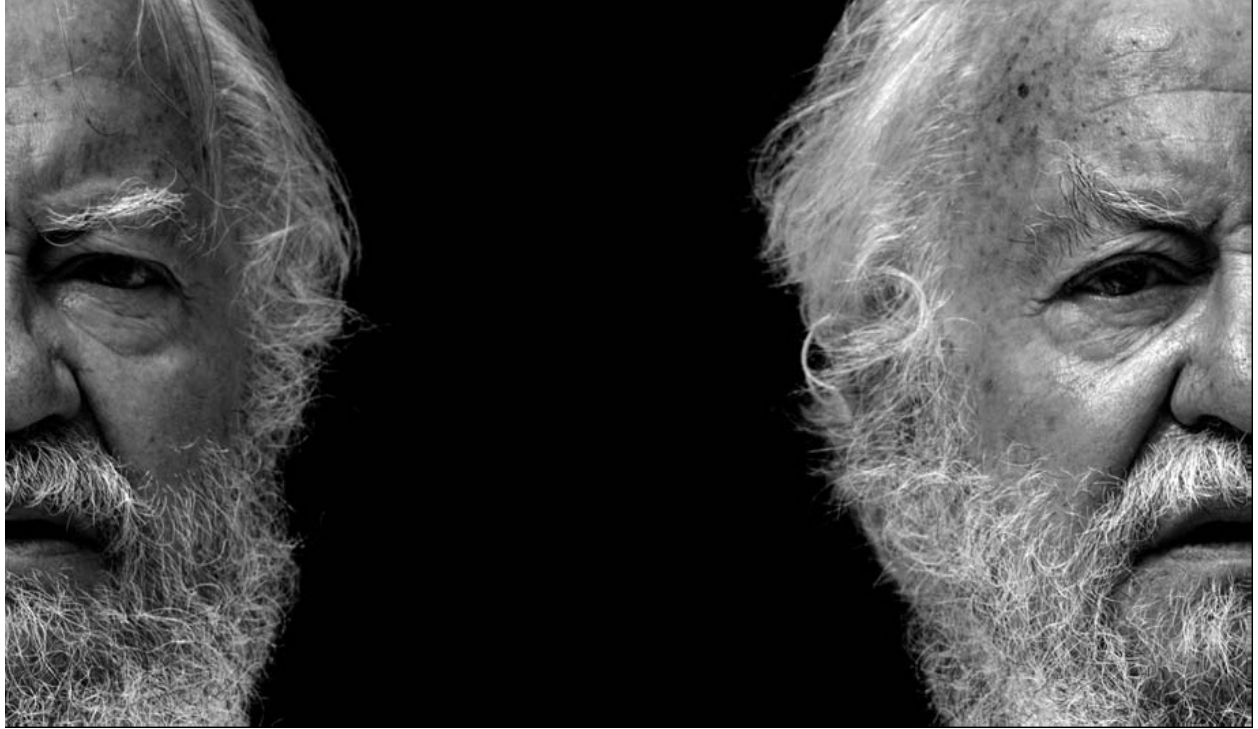


Figura 2. Imagen del libro Fernando Higueras: *Intexturas extracturas*, 2008.

Introito¹.

Hace ahora quince años que Fernando Higueras se fue, como hizo en vida, oculto tras la sombra alargada de su personaje. Una figura proteica, iconoclasta, visionaria, que unía en una sola pieza su alma de pintor, músico y fotógrafo, con la carne sin duda de arquitecto, "desde cualquier punto de bestia"² como a él le gustaba decir. Poseedor de grandes obras, al margen de su tamaño, alcance y materialización³, que, sin embargo, no se ha visto traducido al cabo del tiempo en un reconocimiento desde la oficialidad académica y profesional que en justicia le hubiese debido corresponder como miembro singular e indiscutible de la ya historiada arquitectura moderna española. Injustificado en muchos frentes, a las escasas reseñas, estudios y publicaciones realizadas, sobre todo si lo comparamos con algunos de sus coetáneos, se une su carácter irreverente muy dado al escándalo que le ha granjeado una fama de incómodo "outsider" entre la ortodoxia. El propio registro de la Fundación Docomomo Ibérico es un ejemplo de ello: frente a las trece obras consignadas de Higueras, tenemos cuarenta y tres de Corrales y Molezún, treinta y una de José Antonio Coderch, veinticinco de Oriol Bohigas

o las veintidós de Alejandro De la Sota. Una desproporción solo compensada por un éxito y admiración en algunos contextos y latitudes lejanas que sin embargo ha redundado en ese ostracismo al que hacía gala. Con su última morada, su vivienda enterrada, el "Rascainfernos", que ni siquiera se encuentra entre esas trece obras registradas, se pretende señalar, y en parte denunciar, este despropósito, con la esperanza de un resarcimiento apremiante. De primera, esta obra señala, incluso por encima de las intenciones de su autor, otros modos de habitar al margen de clichés y formulaciones obsoletas, abriéndose a campos tan actuales como el paisajismo, el control climático y la sostenibilidad, en fin, a una ecología entendida como modo de relación simbiótica, holística, que anticipa realidades presentes y distopías futuras. Una obra que cobra mayor valor cuanto más se la experimenta y se visita desterrando la idea de la imagen como único factor legitimador. Su génesis y posterior materialización presentan a un Higueras maduro que sin perder un ápice de su radicalidad condensa en este pequeño espacio enterrado las claves de una arquitectura regida por el valor de la estructura y el control de la proporción. Una armonía "musical" entre el hábitat y la naturaleza nada impostado que marca sus ritmos de

1 Principio de un escrito o de una oración. En anatomía, entrada de una cavidad orgánica. Como esta casa.

2 Expresión que utilizaba habitualmente en este otro lenguaje que gustaba emplear. Ver Higueras, Fernando. *Fernando Higueras*. 16.02.2006. Colegio de Arquitectos de Aragón. Recuperado el 16.08.2023 de <https://www.youtube.com/watch?v=IHfkd6KV8sA>

3 Tusquets, O. (2014). *Amables personajes*. Editorial Acantilado. (pp. 189-196). Tusquets resalta la poca obra finalizada.

integración sin apenas esfuerzo, pero ocultando lo que siempre supone el drama de la creación, sus contradicciones y desamparos, asumiendo con ello los riesgos de la inventiva y la fidelidad a su intuición. Posiblemente con más tiempo, esta obra, a priori absurda, ganará enteros, ya que, de un modo no tan inconsciente como nos hizo creer, responde originalmente a la crisis climática actual; pero también atenderá, y es una interpretación pertinente hacer de su obra, a una estética alternativa, una estética de la negación, (en este caso de la desaparición) enfrentándose al mundo superfluo que combatió. Haciendo en muchos casos uso de la paradoja, algo en lo que Higuera fue un adicto impenitente, configuró un universo paralelo, vital, necesario para señalar, aunque sea a ciegas, otras arquitecturas posibles.

Alféizar (Alzheimer)

“Le gustaban los juegos de palabras, las Bellas Artes eran las Birrias Artes y, cuando en su caótico discurso se desviaba, le echaba la culpa a un supuesto alféizar, por alzhéimer.”⁴

Alzhéimer es lo que hubo y hay con su trabajo. Un olvido escandaloso sobre todo de la mano del mundo académico. Destacó y fue reconocido, sin embargo, en otras artes, momento que aprovechaba para renunciar a esa fama ganada y explorar otros territorios; guitarrista en su juventud con un talento bendecido por Andrés Segovia, al que luego tuvo la oportunidad de hacerle

una casa; con la pintura ganó en 1954 la medalla de la asociación de acuarelistas en la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona antes de finalizar sus estudios de arquitectura. En 1958 obtuvo el premio de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Se licenció en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1959 algunos años más de los precisos por salirse “un poco de la ley”⁵. Y prometía ser uno de los arquitectos más destacados cuando en 1961 obtuvo junto a otro grupo de figuras en ciernes, entre los que se encontraba Rafael Moneo, el Premio Nacional de Arquitectura por el Centro de Restauración de Obras de Arte y Objetos Arqueológicos de Madrid. Sin embargo, fue lejos de este país donde su trabajo alcanzó fama internacional⁶, como en 1969 gracias al proyecto del edificio polivalente de Montecarlo corroborando lo que supuso el Pabellón Español en Nueva York de 1963. Luego llegó el silencio impuesto y asumido. Desconocido para todos los que estudiamos arquitectura en los ochenta, fue el boca a boca al margen de lo establecido en la Escuela⁷ lo que le libró del absoluto anonimato. Quizás no ayudó en nada su negativa visceral a escribir sobre su obra en los foros donde el debate sobre el futuro de la arquitectura se daba, su renuncia a dar clases (Humanes, 1997), o el alejamiento a optar por corrientes, grupos y modas marcados por la arquitectura oficial, le situaron en una posición fronteriza, perpetuamente disidente⁸ que sin embargo le preservó de vergonzantes dependencias.

Era cuestión de tiempo que esta situación dejara paso a un reconocimiento creciente de su trabajo⁹, la ex-

4 Botia, Lola. Recuperado el 16.08.2023 de <https://himer aestudio.com/blog/2016/08/que-ver-en-madrid-el-rascainfiernos>.

5 Oriol, M. *En torno a Fernando Higuera*. Miguel Oriol. Desde el principio. Fundación Fernando Higuera. Recuperado el 1/12/2023 en <http://fernandohiguera.org/documentales>

6 Su obra figura en el MOMA de Nueva York

7 Ocaña, M. *En torno a Fernando Higuera*. Manuel Ocaña. Desde el análisis. Fundación Fernando Higuera. Disponible en <http://fernandohiguera.org/documentales>

8 Su gusto por la polémica era notorio. Una vez dijo: “La asignatura que falta en la escuela es el cuento”, “el talento en la arquitectura es el 20%, el 80% restante es saberse vender, hablar con petulancia, de forma que la gente apenas te entienda y piense que eres muy interesante. Yo tengo un 21% de talento y un -3% de saber venderme”. Decía lo que le venía en gana. Sus críticas eran fulminantes. Las más divertidas contra Le Corbusier: “A pesar de lo mal arquitecto que era, ha sido el primer propagandista de la historia del arte moderno, porque de cada obra que hacía publicaba cinco libritos; la única persona con un talento semejante para venderse mejor es Julio Iglesias”. Pagó caro su rebeldía: “No tengo encargos ni clientes, no me conoce nadie”, dijo en una entrevista. “Soy consciente que mi enemigo más duro he sido yo. La vida que tengo y decir lo que digo tiene un precio. Pero soy millonario en tiempo”.

9 Tusquets, O. *En Torno a Fernando Higuera*. Manuel Ocaña. Desde el entusiasmo. Fundación Fernando Higuera. Disponible en <http://fernandohiguera.org/documentales>



Figura 3. Levantamiento planimétrico. Readaptación propia a planos realizados a posteriori por la Fundación Fernando Higueras.

posición monográfica del COAM de 1997 fue el inicio, en este caso desde la profesión, de una progresiva visibilización de su obra que culminaría con la muestra antológica del año 2019 en el Museo ICO. Aquí habría que destacar la escenografía montada durante la exposición precisamente de una parte del "rascainfernos" que denota la importancia como síntesis de su trabajo que esta vivienda singular atesora. Y no es baladí esta afirmación, porque si algo queda demostrado en Higueras es la búsqueda de unos invariantes en su arquitectura que se van perfeccionando obra tras obra. Como indicaba Alberto Humanes (1997), "desarrollándolo como si fuera un único proyecto que se va mejorando insistentemente desde hace treinta y cinco años". Por eso su "rascainfernos" es tan importante para entenderlo en totalidad. Un compendio vivo contra el olvido, frente al Alzheimer de su trabajo, más allá de las imágenes y de los planos que se resuelve al atravesar el "alfeizar" de esta casa.

Rascainfernos

En esta su morada Higueras se plantea como solución para el habitar combinar desde el origen el lugar para vivir con el lugar para trabajar. La vivienda se encuentra en la calle Maestro Lasalle, 36. La compró cuando las cosas le iban bien y mientras vivía en la casa de la Hermandad del general Perón. En ella Higueras pretende llevar a cabo una solución habitacional que conecte desde el principio los lugares de vida y de trabajo¹⁰. Le faltaba espacio. En ese momento tenía dos estudios, uno de ellos para el trabajo que estaba haciendo con César Manrique en Lanzarote. Los dos estaban en la zona de Avenida de América y no quería salir de la zona. Como era una casa protegida por el planeamiento urbano vigente¹¹, esto le impedía demolerla y hacer un proyecto de obra nueva desde el principio, lo cual le llevo a idear una "ampliación hacia abajo". Lógico en la ilógica de su pensamiento.

dohigueras.org/documentales (La relación de amistad de Fernando Higueras con Oscar Tusquets se fragua en la invitación de este último como jurado en la VI Edición de los Premios Década (año 2005) y como indica en este documental la valoración que de su figura se da en la arquitectura catalana con laudatorios de personajes tan dispares como Ricardo Bofill y Enric Miralles.)

¹⁰ Cfr. Moreno, F. (2015) *La transformación de la morada. Una investigación sobre los invariantes arquitectónicos en la vivienda contemporánea. El sujeto en la morada.* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/40077>

¹¹ Véase PGOUM Figura 4.



Figura 4. Vista del jardín de la casa en la calle Maestro Lasalle, 36. Madrid.

Para empezar, el "rascafiernos" es el negativo de otra casa. La que no se ve de la que se ve cuando se llega. Una típica vivienda unifamiliar situada en el número 36 de la calle Maestro Lasalle dentro de la colonia Albéniz de Madrid. La compró y reformó en 1972 cuando aún gozaba de buena salud y vivía en otra de la Hermandad. La construcción la inició en 1972, el mismo año de la compra, y finalizó en 1975. Por problemas de espacio para la maquinaria, la excavación se realizó a mano y la tierra se extrajo con carretilla. Algo artesanal y personal en todo el proceso. De ahí la escasa documentación que se tiene de la obra¹². Mientras tanto, "arriba" se realiza una importante remodelación de la casa existente. Al final, se vacía en el jardín un cubo de 9x9x9 metros. Se colocó un muro de ladrillo a modo de encofrado perdido en su perímetro, sobre el cual se construyó un muro de hormigón armado y una cámara de bufa con drenaje

directo. Era su cueva. Donde poder refugiarse de todo y de todos. Fue su residencia privada hasta el final.¹³ Una casa subterránea en un jardín con un tragaluz. Un hueco lleno de paradojas: Un exterior-interior con luz cenital-rasante en un espacio vertical-horizontal inmenso de solo 650 m³.

Hace unos años realizamos una visita a esta casa, junto con Lola Botia, colaboradora y compañera del arquitecto hasta su muerte y que actualmente preside la fundación que lleva su nombre, y Alberto Humanes, preguntándonos por este milagro en el que el tiempo parece no pasar. Su génesis, envuelta en el mito, la explica el propio Higuera en una carta que redacta para describir la casa.¹⁴

"Esta idea me salvó la vida hace treinta y tantos años, en que mi amigo Francisco Nieva, al leer-

12 Algunos planos y un croquis que Lola Botia salvo de su pérdida, como mucho otros proyectos.

13 En 2001 se traslada con su secretario de los estudios de Avenida de América para trabajar y vivir en este espacio. La casa y el estudio estaban completamente separados por plantas, quedando la casa en el primer sótano y el estudio en el segundo sótano. El uso actual del estudio bajo rasante es el de la Fundación Fernando Higuera.

14 (Carta recibida de mano de Botia, Lola. *Conversaciones en las visitas al Rascafiernos calle Maestro Lasalle, 36. Madrid. 2015 y anteriores.*)

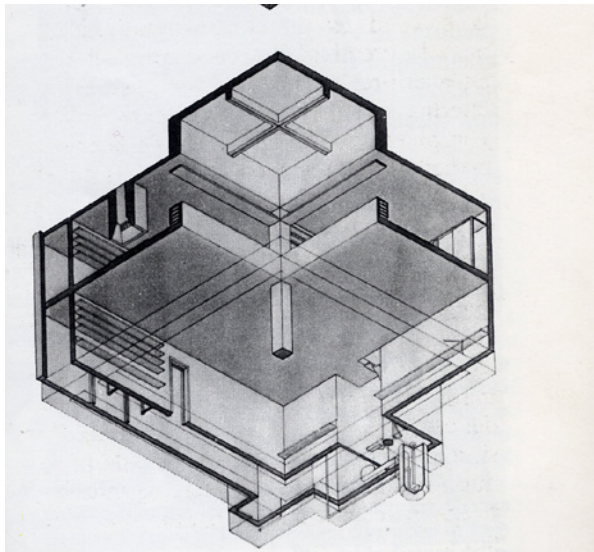


Figura 5. Isométrica desde abajo.

me el tarot, me vio antes de 3 años bajo tierra, con un ciprés encima, al salirme 4 veces consecutivas la muerte. Me insistía que no quería decir esto que necesariamente fuese a morir. Entonces se me ocurrió este primer rascainfernos (luego los proyecté mayores para la Zona Cero de Nueva York), planté un ciprés, hoy de 18 metros, y aquí sigo: vivo. Lola dice: es el "primer rascainfernos y loft" que se proyectó en Madrid. A mi juicio tiene un defecto: Nos encontramos tan cómodos trabajando en él que apenas salgo fuera."¹⁵

Si estamos fuera no es muy seguro. Insiste en esto Lola, "aquí no sabes dónde estás, podría ser Madrid o Ibiza", y lo dice sobre la hamaca que preside el salón (o el jardín) atada a la única columna central que define el espacio como si de un árbol petrificado se tratase. Allí Higueras tomó la forma de un viejo marinero, fuerte con barba. Era para él un lugar de aislamiento, pero también un lugar de vida. No hay

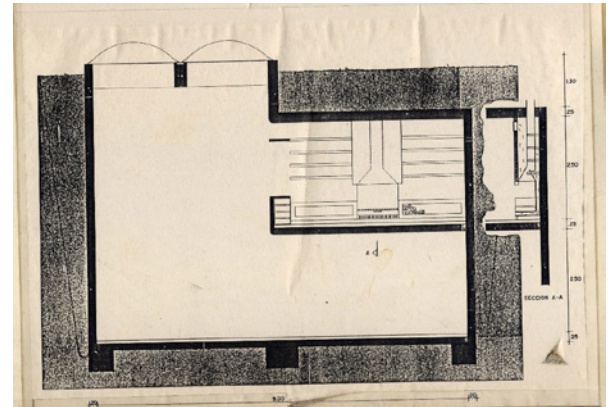


Figura 6. Sección. Original de proyecto.

espacio vacío en las paredes, imágenes de suelo al techo, cuadros de Antonio López, bocetos de Chillida... recuerdos con los amigos Gloria Fuertes, César Manrique, Saura o Soledad Lorenzo. La materia en la que están constituidas las paredes son "recuerdos"¹⁶ como si de un paisaje exterior e interior a la vez se tratase.

En unas de las entrevistas tituladas "En torno a Fernando Higueras" realizadas por la propia Lola Botia, comenta Manuel Ocaña que preguntado una vez por la Fundación COAM que obra debía incluirse en la Guía de Arquitectura de Madrid, contestó sin dudar que "la casa enterrada de Fernando Higueras". No debió de tener mucho éxito porque a fecha de hoy sigue sin estarlo. Sin embargo, le permitió conocer en persona a Fernando tres años antes de su muerte y coincidir con muchos de nosotros en lo extraordinario de esta vivienda. "Una idea tan sencilla, que alguien con mucho talento puede hacer de ella un lugar tan especial. Pero con este mismo proyecto puede salir también unas mierdas de espacios". ¿Qué la hace entonces tan diferente y excepcional? Quizás ese sentido de la proporción y de la medida del que siempre hizo gala. La madurez de trabajar con la luz cenital en tantos proyectos durante tantos años. Y la estructura. El orden estructural,

¹⁵ En concreto, el 23 de febrero de 2015. Entre otras muchas.

¹⁶ (Conversación con D^a Lola Botia y D. Alberto Humanes. BOTIA, Lola. *Conversaciones en las visitas al Rascainfernos calle Maestro Lasalle*, 36. Madrid, 2015 y anteriores.)

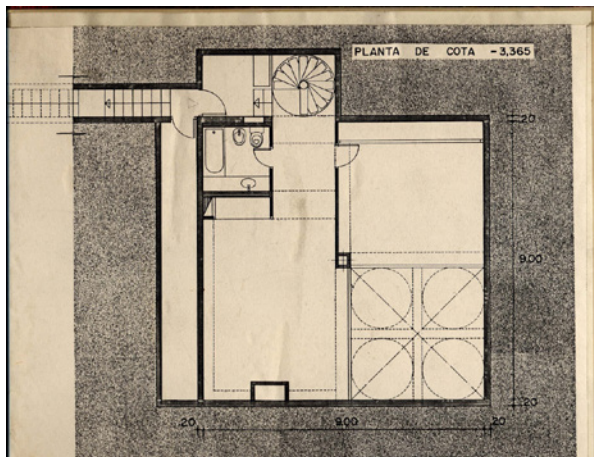


Figura 7. Planta vivienda. Nivel -1 (cota -3,26). Original del proyecto.

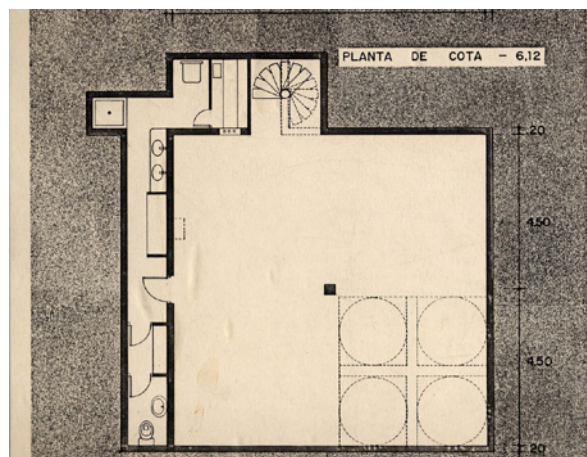


Figura 8. Planta del estudio. Nivel -2 (cota -6,12). Original del proyecto

la organización del espacio, como indica Iñaki Ábalos¹⁷ en este ciclo de entrevista. Si observamos detenidamente las dos isométricas junto con la cónica que se hicieron durante el proyecto, se observa el cruce central de las vigas que confluyen en el pilar central como centro del espacio. Un entramado de cuatro lucernarios homotético a la planta de la vivienda. Para mantener la proporción del vacío, el muro perimetral se regruesa para absorber los servicios y la escalera. Una altura de 2,10 m marca una línea horizontal trazando la retícula tridimensional¹⁸ que se repite en los petos y en la librería y organiza el conjunto. Un esquema simple, intemporal, que revela una arquitectura modular espacial mínima, ampliable. Se podría decir que el "Rascainfiernos" es la semilla enterrada de donde germina toda su arquitectura. Como la naturaleza, la complejidad nace de estructuras sencillas iterativas. Como su obra, lo orgánico tiene sentido en el proceso y el orden estructural y no en la imposición de una forma a priori como resultado. Lo paradójico, que Higuera lo hace con la geometría rígida clásica, llena de simetrías y axialidades.¹⁹

A-estética

Higuera representa por tanto esa vía orgánica "singular"²⁰ en una posición alejada de todas las corrientes oficiales, tanto de un signo como del otro, y de ahí su incompreensión por ambos, que, de un modo iniciático, van trazando a lo largo de la historia disidentes como el propio Higuera, cuando parafraseando a su admirado Gaudí, definen lo original como un regreso al origen. Es la consecuencia a esa intemporalidad, casi primitivismo, que muestran este tipo de arquitecturas que transitan en los márgenes de la academia sin decantarse por ninguna tendencia o regionalismo determinado sin por ello renunciar al lugar al que se deben. Una estirpe silente dentro de la Modernidad que ha permitido establecer ese recorrido alternativo que lleva aparejado otra estética, opuesta en muchos aspectos a la oficial, y que por esa misma razón podemos denominar "aestética". Frente al objeto como ente autónomo analizado y valorado en sí como fundamento último del discurso hegemónico en la

17 Ábalos, I. *En torno a Fernando Higuera*. Iñaki Ábalos. Desde la colaboración. Fundación Fernando Higuera. Disponible en <http://fernandohiguera.org/documentales>

18 de ahí la razón de las dos isométricas.

19 Davies, C (2011) *Reflexiones sobre la Arquitectura*. Reverte, p. 107.

20 Si lo comparamos con las arquitecturas orgánicas más características como el regionalismo escandinavo, desde Aalto a Pietilä, etc. más asimétrico y sin la expresividad del orden estructural que se da en Higuera. Más alejado aún de posiciones continuistas del movimiento moderno como se pudo dar en esos años entre sus coetáneos, aunque la abstracción de su arquitectura es un dato que Ábalos destaca como evidente le aleja la falta de connotaciones estilísticas y referencias formales.



Figura 9. Vista del jardín de la casa en la calle Maestro Lasalle, 36. Madrid.

cultura occidental, se abre otra vía hacia el contexto como fundamento esencial de lo proyectado.²¹ En Higueras, son innumerables las obras que realiza y proyecta donde esta sensibilidad antiobjetual se expresa en la disolución con el entorno. No solo mimetizando las estrategias del paisaje²² para configurarse como conjunto sino en otros casos cediendo todo protagonismo a dicho territorio. En el caso del "Rascaifiernos" llevándolo al límite de su desaparición. La vigencia de la arquitectura excavada es tan antigua como el propio oficio, pero esa opción en este caso no obedece a ningún homenaje en esa clave e incluso va más allá de la versión conocida anteriormente de cumplir con la normativa urbanística como solución a la ampliación de la vivienda existente. En el caso de Higueras cuesta creerlo ¿Qué fue entonces lo que determinó profundamente esta decisión tan radical de hundirla totalmente bajo la rasante del jardín? Precisamente esto último: el jardín. Manteniendo el "exterior" y ampliándolo a otro "interior" y exterior a la vez. Mucho no hemos deleitado con ese interior (¿o exterior?) del "rascaifiernos", pero no hemos apreciado suficientemente el vacío lleno de naturaleza creado que lo configura y relaciona. Higueras lo expresa

elocuentemente cualificando este espacio que es así porque solo cinco claraboyas expresan lo que pudo ser y no fue de haberse construido lo que ahora está bajo tierra. No se puede dejar de pensar en las muchas terrazas, que Fernando recreaba con jardineras, la cuales, a la postre, eran el elemento fundamental del edificio. El contenedor de esa naturaleza, el cuenco que se llena de la vitalidad de lo "verde" sin el cual no tiene razón de ser. Cuanta topografía artificial en su obra, que, redimiendo toda intervención humana, se naturaliza como un arrecife coralino dándole soporte y sustento. El "rascaifiernos" es tanto por lo que ofrece como por lo que niega. Y en eso, y con eso, traza una línea, quizás intuitiva, hacia esa "aestética" del medio que ponga en primer plano lo que hasta ahora había sido su fondo. Decía Allen Carlson ante esa pregunta que "gran parte de nuestra apreciación estética no se limita al arte, sino que se dirige al mundo en general. Apreciamos no solo el arte, sino también la naturaleza"²³. Y añade, dado que es nuestro entorno el objeto de apreciación, este incide en todos nuestros sentidos. Cómo lo ocupamos o nos movemos a través de él, lo vemos, oímos, sentimos, olemos y tal vez incluso lo saboreamos."²⁴ Siendo como

21 Muñoz, F (2022, Septiembre). Less esthetics, more aesthetics: A-estética moderna o el fondo como argumento. *VAD. Veredes, Arquitectura Y divulgación*, (8), 36-46. Recuperado a partir de <https://veredes.es/vad/index.php/vad/article/view/less-esthetics-more-aesthetics-aestetica-moderna-o-el-fondo-como>

22 Un ejemplo destacado de ello son los proyectos para Lanzarote que realizó junto a Jorge Manrique.

23 Carlson, Allen. (2000) *Aesthetics and the environment. The appreciation of nature, art and architecture*. Routledge, p. xiii.

24 *Ibid*, p. xiv.



Figura 10. Vista de las claraboyas desde el interior.

son "rebeldes de otra manera: ni su naturaleza ni su significado están determinados por un diseñador y un diseño."²⁵ Ni por un arquitecto. Higuera fue sensible a esta libertad de lo creado.

Ecología. Anarquitectura como conclusión.

Pero como toda obra maestra da más de lo que quita. Enterrar una casa, a priori, no es una decisión cómoda, atractiva; funcional, en cualquier caso. La falta de vistas, la imposibilidad de una ventilación cruzada, la limitación del asoleo y los accesos no ayudan de inicio a una solución medianamente aceptable. En este punto entra la genialidad desde lo disruptivo, o más bien, desde lo paradójico²⁶, para dar respuesta, no al uso, sino al espíritu, y transformar lo obvio en extraordinario, lo absurdo en coherente. Decía Higuera en una de sus últimas conferencias que pudo dar, también de un modo extravagante, apasionado e irreverente, en el Colegio de Arquitectos de Aragón en el año 2006²⁷, que cuando habría las claraboyas (las denominaba de otro modo que invito al lector a buscar) las plantas del jardín, ese que

se conservó gracias a su alocada propuesta, se colaban por los huecos en busca de la luz. No es maravilloso. Y lo cierto es que es verdad. Como él decía nunca mentía conscientemente pero como habitaba en el mundo del inconsciente pues, en fin. Así era el personaje. Era verdad y se quedaba corto. La luz que allí se difundía en ese espacio a doble altura refutaba cualquier análisis cabal sobre esta decisión. Luego llegó la atenuación climática producto del equilibrio térmico que se produce en un espacio subterráneo. Higuera se vanagloriaba de esto, razón para pensar que fue una ventaja sobrevenida. "Me ahorro el 63% de la energía y no tiene ni calefacción ni aire acondicionado"²⁸, decía. Una temperatura constante entre los 25 °C en verano y los 20°C en invierno. No se puede pedir más en sostenibilidad. Crea un interior silencioso con una temperatura agradable durante todo el año gracias a esa decisión de enterrarse. Esto le hace prescindir de aire acondicionado y calefacción, llegando a ser un ejemplo real de arquitectura bioclimática, antes de que se llegase a generalizar el uso de este concepto. Y ahí está la clave, la decisión de partida: Una cueva espacial. Como el rascacielos, libero espacio, busco la luz. Rascar el infierno para dejar de ser infierno. "Y que dure" como diría Ítalo Calvino al finalizar sus Ciudades

25 Ibid.

26 Muñoz, F (2022) La paradoja de Mies. Las (in)visibles simetrías continuas del espacio moderno (a través del Pabellón de Barcelona), *Diseño*, 145.

27 Higuera, F. *Fernando Higuera*. 16.02.2006. Colegio de Arquitectos de Aragón. Recuperado el 16.08.2023 de <https://www.youtube.com/watch?v=LHfk6KV8sA>

28 Ibid.



Figura 11. Patio interior del Rascaifiernos

Invisibles. Un infierno que se extiende ahora al sobre rasante encontrando bajo tierra un territorio de refugio. Enterrarse para sobrevivir se conoce muy bien en entornos áridos como el desierto. Cuantas ciudades del Magreb no son más que tierra tallada,

cuevas habitadas que resisten el clima extremo que padecen. También un iglú es hielo tallado. Usar lo que tenemos a mano es siempre lo más acertado, aunque se haya convertido en una sensata locura. Pero lo importante no es trabajar la materia del suelo, sino hacer del suelo, techo: de interiores, exteriores, luces en las sombras. Como lamentaba Tusquets²⁹, es una pena no haber ganado junto a Fernando el concurso para la reconstrucción de las Torres Gemelas. Dos torres enterradas de oficinas que el denominó "parque cráter"³⁰ cuyo reflejo en superficie sería una estructura precisamente especular de la actividad subterránea. Como un holograma estéreo, hueco y liviano, en cuya base estaría una montaña verde de abundante y espesa vegetación con un lago en el centro. Un claro en el bosque. Soñando otra vez el equilibrio, con una ecología que nos relacione en condiciones de igualdad con el medio. Higueras fue un anarquista. Así lo confesaban sus amigos³¹ y él hacia gala de ello. Un anarquista en el sentido puro del término. "Anarkhia", viene del griego y significa sin jerarquía. Una arquitectura que se pliega, que retrocede. ¿Ante qué? Ante la naturaleza, ante las personas, ante el contexto. Para ser absolutamente libre; de convenciones, de imposiciones. Una "anarquitectura", término que comparte con Matta-Clark³² para llevarlo un poco más allá. A una arquitectura negada pero profundamente construida a la vez. De una exuberancia anulada por las sombras, el tiempo y su uso. Ese fue su legado final después de un largo camino. Construir con árboles (cipreses³³, espino), con agua y con luz. Y un espacio para acogerlo. En una nueva ecología. Como otra arquitectura.

29 Tusquets, O. *En torno a Fernando Higueras. Desde el entusiasmo*. Oscar Tusquets. Fundación Fernando Higueras. Recuperado el 16.08.2023 de <https://www.youtube.com/watch?v=K3MhEnGAsF4>.

30 Higueras, F. Extracto de la Memoria del proyecto "Zona Cero Parque-Crater en New York". Extraído del CD-ROM material gráfico Curriculum Vitae 1954-2004. Editado por Mairea, Madrid, 2004.

31 Oriol, M. *En torno a Fernando Higueras. Desde el principio*. Miguel Oriol. Fundación Fernando Higueras. Recuperado el 16.08.2023 de <https://www.youtube.com/watch?v=T7rc6xNQfTY> "cuando lo hacía, rompía la cuadrícula en algún sitio para dejar constancia de su espíritu anarquista"

32 Álvarez, E. *Anarquitectura*: Gordon Matta-Clark. Madrid Art-process. Recuperado el 16.08.2023 de <http://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/499-anarquitectura-gordon-matta-clark>. "Gordon Matta-Clark comienza a finales de la década de 1960 y durante la década de los 70 a producir en Nueva York una serie de obras "in situ" con las que quería proponer y definir una nueva anatomía del paisaje urbano. Cortando y desmantelando estructuras de viejos edificios, Matta-Clark consigue integrar el espacio arquitectónico interior al espacio público y urbano."

33 La casa que hizo a Lucio Muñoz es un ejemplo de ello. Se construyó alrededor de un ciprés como centro de la obra.

Introito¹.

Fifteen years have passed since Fernando Higuera left us, just as he did in life, hidden behind the long shadow of his character. A protean, iconoclastic, visionary figure who united in a single piece his soul as a painter, musician, and photographer, with the flesh of an architect, without a doubt, "from any beast's² point," as he liked to say. Possessor of great works, regardless of their size, scope, and materialization³, which, however, has not been translated over time into a recognition from the academic and professional officialdom that in justice should have corresponded to him as a singular and indisputable member of the already historicized modern Spanish architecture. He has been unjustified on many fronts, in addition to the few reviews, studies, and publications he has made, especially if we compare him with some of his contemporaries. He is also irreverent and prone to cause scandals, which has earned him a reputation as an uncomfortable "outsider" among orthodoxy. The register of the Docomomo Ibérico Foundation itself is an example of this: compared to the thirteen works by Higuera, we have forty-three by Corrales and Molezún, thirty-one by José Antonio Coderch, twenty-five

by Oriol Bohigas and twenty-two by Alejandro De la Sota. A disproportion only compensated by success and admiration in some distant contexts and latitudes that have nevertheless resulted in the ostracism to which it boasted. With his last resting place, his underground home-studio, the "Hellscaper", which is not even among those thirteen registered works, the intention is to point out, and in part denounce, this nonsense in the hope of an urgent compensation. From the outset, this work points out, even beyond the intentions of its author, other ways of living outside of clichés and obsolete formulations, opening up to such current fields as landscaping, climate control, and sustainability, in short, to an ecology understood as a symbiotic, holistic mode of relationship, which anticipates present realities and future dystopias. His work acquires a greater value the more it is experienced and visited, banishing the idea of the image as the only legitimizing factor. Its genesis and subsequent materialization present a mature Higuera that, without losing an iota of his radicality, condenses in this small underground space the keys to an architecture governed by the value of structure and the control of proportion. A "musical" harmony between the habitat and nature that by no means is imposed,

1 The beginning of a piece of writing or a sentence. In anatomy, the entrance to an organic cavity. Like this house.

2 An expression that he usually used in this other language that he liked to use. See Higuera, Fernando. *Fernando Higuera*. 16.02.2006. Colegio de Arquitectos de Aragón. Recuperado el 16.08.2023 de <https://www.youtube.com/watch?v=IHfkd6KV8sA>

3 Tusquets, O. (2014). *Amables personajes*. Editorial Acantilado. (pp. 189-196). Tusquets resalta la poca obra finalizada.

marking its rhythms of integration with hardly any effort at all, but concealing what is always the drama of creation, its contradictions and helplessness, thus assuming the risks of inventiveness and loyalty to its intuition. Possibly, this work, at first sight absurd, will gain much more over time. Therefore, in a way not as unconsciously as it led us to believe, it originally responds to the current climate crisis. But it will also attend, and it is a pertinent interpretation to make his work from an alternative aesthetic into an aesthetic of negation (in this case of disappearance) confronting the superfluous world that he fought. In many cases, making use of paradox, something in which Higuera was an unrepentant addict, he configured a parallel, vital universe necessary to point out, even from darkness, other possible architectures.

Sill (Alzheimer)

"He liked puns, Fine Arts were Birrias Artes and, when in his chaotic speech he deviated, he blamed it on a supposed windowsill, for Alzheimer."⁴

Alzheimer's is what there was and is with his work. A scandalous oblivion, especially at the hands of the academic world. He stood out and was recognized in other arts therefore, he took advantage of this moment to renounce that fame he had gained and explore other territories; a guitarist in his youth with a talent blessed by Andrés Segovia, for whom he later had the opportunity to make a house; In 1954 he won the medal of the association of watercolorists at the III Hispano-American Biennial of Barcelona with his painting before finishing his studies in architecture. In 1958, he won a prize from the Barcelona School of Fine Arts. He graduated from the School of Architecture in Madrid in 1959, a few years longer than necessary for "going a little bit outside the law."⁵ He was projected, to be one of the most outstanding architects, and in 1961, he won the National Architecture Prize for the Restoration of Works of Art and Archaeological Objects Center in Madrid, along with another group of budding figures, including Rafael Moneo. However, it was far from his country where his work achieved international⁶ fame. For example, in 1969, thanks to the project of

the multipurpose building in Monte Carlo corroborated what the Spanish Pavilion in New York meant in 1963. Then came the imposed and assumed silence. Unknown to all of us who studied architecture in the eighties, word of mouth outside of what was established at the School⁷ is what freed him from absolute anonymity. Perhaps his visceral refusal to write about his work in the forums where the debate on the future of architecture took place, his denial to teach (Humanes, 1997), or his distancing from opting for currents, groups, and fashions marked by official architecture, did not help at all, placing him on the borderline, a perpetually dissident position that nevertheless preserved him from shameful dependencies.

It was only a matter of time before this situation gave way to a growing recognition of his work. The monographic exhibition of the COAM in 1997 was the beginning, in this case from the profession, a progressive visibility of his work⁸ that would culminate with the anthological exhibition of 2019 at the ICO Museum. It is worth highlighting here the scenography set up during the exhibition, precisely the part of the "hellscaper

4 Botia, Lola. Retrieved 16.08.2023 from <https://himeraestudio.com/blog/2016/08/que-ver-en-madrid-el-rascaifernosotia>

5 Oriol, M. *En torno a Fernando Higuera*. Miguel Oriol. Desde el principio. Fundación Fernando Higuera. Recuperado el 1/12/2023 en <http://fernandohiguera.org/documentales>

6 His work is listed at the MOMA in Nueva York

7 Ocaña, M. *En torno a Fernando Higuera*. Manuel Ocaña. *Desde el análisis*. Fundación Fernando Higuera. Disponible en <http://fernandohiguera.org/documentales>

8 Tusquets, O. *Around Fernando Higuera*. Manuel Ocaña. From enthusiasm. Fernando Higuera Foundation. Available at <http://fernandohiguera.org/documentales> (Fernando Higuera's friendship with Oscar Tusquets is forged in the latter's invitation as a jury member at the VI Edition of the Decade Awards (2005) and, as indicated in this documentary, the assessment of his figure in Catalan architecture with laudatory statements from characters as diverse as Ricardo Bofill and Enric Miralles.)

er" that denotes the importance of a synthesis of his work that this unique house treasures. This statement is not trivial because if there is one thing that is proven by Higuera, that is the search for invariants in his architecture that are perfected time after time. As Alberto Humanes (1997) pointed out, "developing it as if it were a single project that has been insistently improved for thirty-five years." That's why his "hellscaper" is so important to completely understand him. It is a living compendium against oblivion, against Alzheimer's in his work, beyond the images and plans that are resolved when crossing the "windowsill" of this house.

Hellscaper

In this underground house, Higuera proposes a solution for inhabiting, combining, from the beginning, the place to live with the place to work. The house is located at 36 Maestro Lasalle Street. He bought it when things were going well for him, and he was living in the house of the Brotherhood of General Perón. In it, Higuera intends to carry out a housing solution that connects the places of life and work⁹ from the beginning. He lacked space. At that time, he had two studios, one of them for the work he was doing with César Manrique in Lanzarote. They were both in the

area of Avenida de América, and he didn't want to leave the area. Since it was a house protected by the current¹⁰ urban planning, this prevented him from demolishing it and making a new construction project from the beginning, which led him to devise a "downward extension". Logical in the illogic of his thinking.

To begin with, the "hellscaper" is the negative of another house. The one you don't see from the one you see when you arrive. A typical single-family house located at number 36 Maestro Lasalle Street in the Albéniz neighborhood of Madrid. He bought and renovated it in 1972 when he was still in good health and living in another house of the Brotherhood. Construction began in 1972, the same year it was purchased, and was completed in 1975. Due to space problems for the machinery, the excavation was carried out by hand, and the earth was extracted by wheelbarrow. Something artisanal and personal throughout the process. Hence, the scant documentation found of the work¹¹. Meanwhile, "upstairs," a major remodeling of the existing house is carried out. At the end, a 9x9 meter cube was dug in the garden. A brick wall was placed as a lost formwork on its perimeter, on which a reinforced concrete wall and a slapstick chamber with direct drainage were built. It was his cave, where he could hide from everyone

9 Cfr Moreno, F. (2015) *La transformación de la morada Una investigación sobre los invariantes arquitectónicos en la vivienda contemporánea El sujeto en la morada*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/40077>

10 See PGOUM Figura 4.

11 Some plans and a sketch that Lola Botía saved from loss, like many other projects.

and everything. It was his private residence until the end¹². An underground house in a garden with a skylight. A hole full of paradoxes: An exterior interior with zenithal-grazing light in an immense vertical-horizontal space of only 650 m³

A few years ago, we visited this house, along with Lola Botia, collaborator and companion of the architect until his death, and who currently presides over the foundation that bears his name, and with Alberto Humanes. We were asking ourselves about this miracle, in which time seems to never pass by. Its genesis, shrouded in myth, is explained by Higuera himself in a letter he wrote to describe the house:¹³

"This idea saved my life thirty-odd years ago when my friend Francisco Nieva, when reading my tarot, saw me underground in 3 years, with a cypress tree on top of me, after dying 4 times in a row. He insisted that this did not mean that he was necessarily going to die. Then I came up with this first hellscrafer (later, I designed them bigger for Ground Zero in New York). I planted a cypress, nowadays 18 meters high, and

here I am: alive. Lola says: it is the "first hellscrafer and loft" to be screened in Madrid. In my opinion, it has a flaw: We are so comfortable working on it that I hardly go outside¹⁴."

If we are outside, it is not very safe. Lola insists on this, "here you don't know where you are, it could be Madrid or Ibiza", and she says it on the hammock that presides over the living room (or the garden) tied to the only central column that defines the space as if it were a petrified tree. There, Higuera took the shape of an old sailor, strong with a beard. It was a place of isolation for him but also a place of life. There is no space on the walls, floor-to-ceiling images, paintings by Antonio López, sketches by Chillida, memories with friends Gloria Fuertes, César Manrique, Saura, and Soledad Lorenzo. The materials in which the walls are made are "memories¹⁵" as if they were an exterior and interior landscape at the same time.

In one of the interviews entitled "Around Fernando Higuera" done by Lola Botia herself, Manuel Ocaña comments that when asked once by the COAM Foundation

which work should be included in the Madrid Architecture Guide, he answered without hesitation that "the underground house of Fernando Higuera." It must not have been very successful because, to this day, it is still not included. However, it allowed him to meet Fernando in person three years before his death and to coincide with many of us in the extraordinary nature of this house. "It is such a simple idea that someone with a lot of talent can make it such a special place. But with this same project, some out of spaces can also come out." So what makes it so different and exceptional? Maybe it's that sense of proportion and measure that he always displayed. The maturity of working with zenithal light in so many projects for so many years. And the structure. The structural order, the organization of space, as Iñaki Ábalos¹⁶ points out in this interview series. If we take a closer look at the two isometrics together with the conical one that was made during the project, we can see the central crossing of the beams that converge in the central pillar as the center of the space. A network of four skylights homothetic to the floor of the house. If we take

12 In 2001 he moved with his secretary from the studios on Avenida de América to work and live in this space. The house and the studio were completely separated by floors, leaving the house in the first basement and the studio in the second basement. The current use of the underground studio is that of the Fernando Higuera

13 (Letter received from Botia, Lola. *Conversaciones en las visitas al Rascainfiernos calle Maestro Lasalle*, 36. 2015 and earlier.)

14 Specifically, on February 23, 2015. Among many others.

15 (Conversation with Mrs. Lola Botia and Mr. Alberto Humanes. BOTIA, Lola. *Conversaciones en las visitas al Rascainfiernos calle Maestro Lasalle*, 36. Madrid. 2015 and earlier.)

16 Ábalos, I. Around Fernando Higuera. Iñaki Ábalos. From collaboration. Fernando Higuera Foundation. Available in <http://fernandohigueras.org/documentales>

a closer look at the two isometrics together with the conical one that was made during the project, we can see the central crossing of the beams that converge in the central pillar as the center of the space. It is a lattice of four skylights homothetic to the floor of the house. In order to maintain the proportion of the void, the perimeter wall was thickened to absorb the bathrooms and the staircase. A height of 2.10m marks a horizontal line tracing the three-dimensional¹⁷ grid that is repeated in the breastplates and in the bookcase and organizes the whole. A simple, timeless scheme that reveals a minimal, expandable spatial modular architecture. A simple, timeless scheme that reveals a minimal, expandable spatial modular architecture. It could be said that the "Hellscaper" is the buried seed from which all his architecture germinates. Like nature, complexity is born of simple iterative structures. Just like in his work, the organic makes sense in the process and the structural order and not in the imposition of an a priori form as a result. The paradox is that Higuera does it with classical rigid geometry, full of symmetries and axialities¹⁸.

A-aesthetics

Higuera, therefore, represents this "singular¹⁹" organic path in a position far removed from all official currents, both of one sign and the other, and hence its incomprehension by both, which, in an initiatory way, is traced throughout history by dissidents such as Higuera himself. When paraphrasing his admired Gaudí, they define the original as a return to the origin. It is the consequence of that timelessness, almost primitivism, shown by this type of architecture that travels on the margins of the academy without opting for any specific trend or regionalism without renouncing the place to which they belong. A silent lineage within Modernity has made it possible to establish that alternative path that entails another aesthetic, opposed in many aspects to the official one, and which for that very reason, we can call "aesthetic." In contrast to the object as an autonomous entity analyzed and valued in itself as the ultimate foundation of the hegemonic discourse in Western culture, another path opens up towards the context as the essential foundation of the projected²⁰. In Higuera-

17 Hence the reason for the two isometrics

18 Davies, C (2011) *Reflections on Architecture*. Reverte, p. 107.

19 If we compare it with the most characteristic organic architectures such as Scandinavian regionalism, from Aalto to Pietilä, etc., more asymmetrical and without the expressiveness of the structural order that occurs in Higuera. He was even further removed from the continuist positions of the modern movement, as was the case in those years among his contemporaries, although the abstraction of his architecture is a fact that Ávalos highlights as evident, distanced by the lack of stylistic connotations and formal references.

20 Muñoz, F (2022, September). Less esthetics, more aesthetics: A-modern aesthetics or the background as an argument. *VAD. Veredes, Architecture and Dissemination*, (8), 36-46. Retrieved from <https://veredes.es/vad/index.php/vad/article/view/less-esthetics-more-aesthet->

as, there are innumerable works that he produces and projects where this anti-objectual sensibility is expressed in the dissolution of the environment. Not only by mimicking the strategies of the landscape²¹ to configure itself as a whole but, in other cases, by ceding all prominence to this territory. In the case of the "Hellscraeper" taking it to the limit of its disappearance. The validity of the excavated architecture is as old as the trade itself but that option, in this case, does not obey any homage in that key and even goes beyond the previously known version of complying with urban planning regulations as a solution to the extension of the existing house. In the case of Higuera, it's hard to believe. What was it then that profoundly determined this radical decision to sink it completely below the level of the garden? Precisely the latter: the garden. Keeping the "outside" and expanding it to another "inside" and exterior at the same time. We haven't delighted much with the interior (or exterior?) of the "hell-scraeper," but we haven't sufficiently appreciated the void full of created nature that configures and relates it. Higuera expresses it eloquently by qualifying this space, which is like this because only five

skylights express what could have been and was not if what is now underground had been built. One cannot help but think of the many terraces that Fernando recreated with planters, which, in the end, were the fundamental element of the building. The container of that nature, the bowl filled with the vitality of the "green" without which it has no reason to exist. There is an artificial topography in his work, which, redeeming all human intervention, is naturalized as a coral reef, giving it support and sustenance. The "hellscraeper" is as much for what it offers as for what it denies. And in that, and with that, he draws a line, perhaps intuited, towards that "aesthetic" of the medium that puts in the foreground what until now had been its background. Allen Carlson, in response to this question, said that "much of our aesthetic appreciation is not limited to art, but is directed at the world at large. "We appreciate not only art but also nature"²². And he adds since it is our environment that is the object of appreciation, it affects all our senses. How we occupy it or move through it, see it, hear it, feel it, smell it, and maybe even taste²³ it." Being as they are "rebellious in another way: neither their nature nor their meaning are

determined by a designer and a design²⁴." Not by an architect. Higuera was sensitive to this freedom of creation.

Ecology. Anarchitecture as a conclusion.

But like any masterpiece, it gives more than it takes. Burying a house, a priori is not a comfortable, attractive decision; functional, in any case. The lack of views, the impossibility of cross ventilation, and the limitation of sunlight and access do not help a moderately acceptable solution from the outset. At this point, genius comes in from the disruptive, or rather, from the paradoxical²⁵, to respond, not to use, but to the spirit and to transform the obvious into the extraordinary and the absurd into the coherent. Higuera said in one of his last lectures that he was able to give, also in an extravagant, passionate, and irreverent way, at the College of Architects of Aragon in 2006²⁶, that when there would be skylights (he called them by another name that I urge the reader to look up) the plants of the garden, the one preserved thanks to his crazy proposal, they slipped through the gaps in search

ics-aestetica-moderna-o-el-fondo-como

21 An outstanding example of this are the projects for Lanzarote that he carried out together with Jorge Manrique.

22 Carlson, Allen. (2000) *Aesthetics and the environment. The appreciation of nature, art and architecture*. Routledge, p. xiii.

23 Ibid, p. xiv.

24 Ibid.

25 Muñoz, F (2022) *Mies' paradox. The continuous (in)visible symmetries of modern space (through the Barcelona Pavilion)*, *Diseño*, 145.

26 Higuera, F. Fernando Higuera. 16.02.2006. College of Architects of Aragon. Retrieved 16.08.2023 from <https://www.youtube.com/watch?v=IHfkd6KV8sA>

of light. It's not wonderful. And the truth is that it is true. As he said, he never lied consciously, but since he lived in the world of the unconscious, anyway. That's what the character was like. It was true, and it was an understatement. The light that was diffused there in that double-height space refuted any thorough analysis of this decision. Then came the climatic attenuation resulting from the thermal equilibrium that occurs in an underground space. Higuera boasted about this, which is reason to think that it was a supervening advantage. "I save 63% of the energy and it has neither heating nor air conditioning²⁷," he said. There was a constant temperature between 25°C in summer and 20°C in winter. You can't ask for more in sustainability. It creates a quiet interior with a pleasant temperature all year round thanks, to the decision to bury it. This makes it do away with air conditioning and heating, becoming a real example of bioclimatic architecture before the use of this concept became widespread. And therein lies the key, the starting decision: A space cave. Like the skyscraper, I free up space; I look for the light. Scratch hell to stop being hell. "And may it last," as Italo Calvino would say at the end of his *Invisible Cities*. An inferno that now

extends above ground, finding a territory of refuge underground. Burying itself to survive is well known in arid environments such as the desert. How many cities in the Maghreb are nothing more than carved earth, inhabited caves that resist the extreme climate they suffer? An igloo is also carved ice. Using what we have at hand is always the right thing to do, even if it has become a sensible folly. But the important thing is not to work with the material of the floor, but to make the floor a ceiling; indoors, into outdoors, lights into shadows. As Tusquets²⁸ lamented, it is a pity that he and Fernando did not win the competition to reconstruct the Twin Towers. Two buried office towers that he called "crater²⁹ park" whose reflection on the surface would be a precisely specular structure of underground activity. Like a stereo hologram, hollow and light. At the base, there would be a green mountain with abundant and thick vegetation and a lake in the center. Like a clearing in the woods. Dreaming again of balance, an ecology that relates us on equal terms with the environment. Higuera was an anarchist. His friends³⁰ confessed it, and he showed it off, an anarchist in the purest sense of the term. "Anarkhia" comes from Greek and means without hierarchy,

27 Ibid.

28 Tusquets, O. Around Fernando Higuera. From enthusiasm. Oscar Tusquets. Fernando Higuera Foundation. Retrieved 16.08.2023 from <https://www.youtube.com/watch?v-K3MhEnGAsF4>.

30 Higuera, F. Excerpt from the Report of the "Ground Zero Park-Crater in New York" project. Extracted from the CD-ROM graphic material Curriculum Vitae 1954-2004. Edited by Mairea, Madrid, 2004.

31 Oriol, M. *En torno a Fernando Higuera. Desde el principio*. Miguel Oriol. Fernando Higuera Foundation. Retrieved 16.08.2023 from <https://www.youtube.com/watch?v-T7rc6xNQfTY> "when he did so, he would tear up the grid somewhere to record his anarchist spirit"

An architecture that folds and re-cedes. Before what? Before nature, people, and the context. To be free of conventions and impositions. An "anarchitecture," a term he shares with Matta-Clark³¹ to take it a little further. Taking it to an architecture that is denied but deeply constructed at the same time. One of an exuberance canceled out by shadows, the time, and its usage. That was his final legacy after a long road. Building with trees (cypresses³², hawthorn), water and light, and a space to welcome it. A new ecology, like another architecture.

³² Alvarez, E. *Anarchitecture: Gordon Matta-Clark*. Madrid Art-process. Retrieved 16.08.2023 from <http://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/499-anarquitectura-gordon-matta-clark>. "Gordon Matta-Clark began in the late 1960s and 1970s to produce a series of works in situ in New York with which he wanted to propose and define a new anatomy of the urban landscape. By cutting and dismantling structures from old buildings, Matta-Clark manages to integrate the interior architectural space into the public and urban space."

³³ The house he built for Lucio Muñoz is an example of this. It was built around a cypress tree as the center of the work.

Bibliografía

- Álvarez, E. *Anarquitectura: Gordon Matta-Clark*. Madrid Art-process. Recuperado el 16.08.2023 de <http://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/499-anarquitectura-gordon-matta-clark>.
- Carlson, A. (2000) *Aesthetics and the environment. The appreciation of nature, art and architecture*. Routledge.
- Davies, C. (2011) *Reflexiones sobre la Arquitectura*. Reverte.
- Botia, L. (2015) *Conversaciones en las visitas al Rascainfiernos calle Maestro Lasalle, 36*. Madrid.
- Higuera, F. (2008) *Intexturas Extructuras*. Ediciones Servicio Gráfico de la Fundación Cultural COAM.
- Higuera, F. (1987) *Monográfico Fernando Higuera*. Botia, Lola (coord.) Ediciones Xarait.
- Higuera, F. (2019) *Fernando Higuera. desde el origen*. Botia, Lola (coord.) Fundación ICO. Catálogo exposición.
- Higuera, F. *Fernando Higuera. 16.02.2006*. Colegio de Arquitectos de Aragón. Recuperado el 16.08.2023 de <https://www.youtube.com/watch?v=Ihfk6KV8sA>
- Humanes, A. (1997). *Fernando Higuera: Arquitecturas*. Fundación COAM.
- Moreno, F. (2015) *La transformación de la morada Una investigación sobre los invariantes arquitectónicos en la vivienda contemporánea El sujeto en la morada*. Tesis doctoral <https://oa.upm.es/40077>.
- Muñoz, F (2022) *La paradoja de Mies. Las (in)visibles simetrías continuas del espacio moderno (a través del Pabellón de Barcelona)*. Diseño Editorial.
- Muñoz, F (2022, Septiembre). Less esthetics, more aesthetics: A-estética moderna o el fondo como argumento. *VAD. Veredes, Arquitectura Y divulgación*, (8), 36-46. Recuperado a partir de <https://veredes.es/vad/index.php/vad/article/view/less-esthetics-more-aesthetics-aestetica-moderna-o-el-fondo-como>
- Tusquets, O (2014) *Amables personajes*. Acantilado.

Orígenes de imágenes

- Figura 1. © Fundación Fernando Higuera.
- Figura 2. © Fundación Fernando Higuera.
- Figura 3. © Fundación Fernando Higuera.
- Figura 4. © Fundación Fernando Higuera.
- Figura 5. © Fundación Fernando Higuera.
- Figura 6. © Fundación Fernando Higuera.
- Figura 7. © Fundación Fernando Higuera.
- Figura 8. fotografía Lola Botia. © Fundación Fernando Higuera.
- Figura 9. © Fundación Fernando Higuera.
- Figura 10. © Fundación Fernando Higuera.
- Figura 11. © Fundación Fernando Higuera.



**Una puerta a Oíza. A partir de un
tirador de Henry Sullivan**
*A door to Oíza. From a handle by
Henry Sullivan*

Javier Sáenz Guerra

Oíza guardaba con aprecio la reproducción de este tirador de puerta, de un edificio de H. Sullivan, regalado por un compañero, cuyo nombre lamentablemente desconocemos. Cuando lo recibió y durante varios años, tenía la ilusión limpia, infantil de tener algo único y suyo. Oíza abría varios discursos a partir de este tirador de Sullivan”.

Resumen

A raíz de un Detalle de la reproducción de un tirador o pomo de una puerta en un edificio de H. Sullivan, intentamos ver cuatro puertas en cuatro edificios de Sáenz de Oiza. Será en las Viviendas en Puerta del Ángel, Casa en Talavera de la Reina, viviendas en Torres Blancas y Casa de Arturo Echevarría. Hablaremos de la Puerta, tema crucial en la enseñanza oral de Oiza, y veremos la importancia en su Arquitectura. El artículo presenta y hace un estudio crítico sobre la coherencia entre Detalle y Obra, y sobre la continuidad en la obra de Oiza, en estas casas separadas poco más de veinte años entre las primeras y la última. Si efectivamente podemos entroncar la obra de H. Sullivan como uno de los grandes maestros de la Escuela de Chicago dentro de un final de una cierta tradición en la Arquitectura, intentaremos situar la obra de Sáenz de Oiza, como arquitecto de la Tercera Generación del Movimiento Moderno. Acompañan la reflexión algunas palabras directas de Oiza que den coherencia al pensamiento que ha transmitido a lo largo de cincuenta años como profesor de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Entenderemos la Puerta y su tirador como elemento al que la vista prestará atención para ser tocado con la mano y abrir un mundo de Privacidad a la Ciudad. Intentaremos comprender si ese primer vistazo, mirada detenida, nos puede permitir presuponer una cierta idea de Arquitectura, a raíz del ámbito de Umbral que es pertinente crear para la relación entre espacio interior y exterior.

Palabras clave: Tradición, Nueva Tradición, Movimiento Moderno. Variación e Invariancia..

Abstract

Following a Detail of the reproduction of a door handle in a building by H. Sullivan, we tried to watch four doors in four buildings by Sáenz de Oiza. It will be in the homes in Puerta del Ángel, House in Talavera de la Reina, Dwelling in Torres Blancas, and the House of Arturo Echevarría. We will talk about the Gate, a crucial topic in the oral teaching by Sáenz de Oiza, and we will watch its importance in the Architecture from him. The article shows and makes a critical study on the coherence between Detail and Building, and on the continuity in Oiza's work., in this houses separated by just over twenty years between the first and the last. If we can indeed connect the work of H. Sullivan as one of the great masters of The Chicago School within a certain tradition in Architecture, we will try to situate the work of Sáenz de Oiza, as an architect of The Third Generation of the Movement Modern. The reflection is accompanied by some words from Oiza that give coherence to the thoughts that he has transmitted over fifty years as a Professor of Project Design at the Madrid School of Architecture. We will understand the Gate and its handle as an element to which the eye will pay attention to be touched by hand, and open a world of Privacy to the City. We will try to understand if that first glance, a careful look, can allow us to presume a certain idea of Architecture, following the threshold area that is pertinent to create for the relationship between interior and exterior space.

Keywords: Tradition, New Tradition, Modern Movement. Variance and Invariance..



Fig 1: Interior de la vivienda familiar del arquitecto

Introducción

"Al ofrecerme el Psicoanálisis del fuego, me dice maliciosamente: "Vea, Lacroix, hice lo que nunca habría que hacer: un libro en torno a una frase. Pues hacía tiempo que tenía una frase que me daba vueltas en la cabeza: es roja la florecita azul. Pero ahora que conoce la frase, no necesita leer el libro."¹

De una flor naranja, (no es azul, no es roja) en alineación un crucifijo, un tirador de puerta, una maqueta de un concurso, bajo el eje de un reloj de pared, vamos a

detenernos en el tirador. Estamos en un rincón de Oiza, en su casa de Madrid.

Oiza guardaba con aprecio la reproducción de este tirador de puerta, de un edificio de H. Sullivan, regalado por un compañero, cuyo nombre lamentablemente desconocemos. Cuando lo recibí y durante varios años, tenía la ilusión limpia, infantil de tener algo único y suyo. Oiza abría varios discursos a partir de este tirador de Sullivan.

A lo largo de su labor docente durante cincuenta años han sido muchas las promociones de arquitectos a los que impartió clase, numerosas las conferencias, jurados, intervenciones públicas, etc...Sabemos bien que esta pequeña muestra de tirador abriría un baúl inmenso que el torrente del profesor arquitecto Oiza haría crecer a ritmo de vértigo.

Aprovechemos en este artículo a comentar la coherencia entre el tirador y el edificio, entre puerta y portada, entre detalle y obra, como recuerdo de una de las infinitas posibilidades que se abrían (tirador en mano) en el mundo oiziano; sabiendo que Oiza nos comentaba, con el poeta, una de las penalizaciones de la vida:

"Los reyes no abren las puertas."

Porque cabría preguntarse a raíz de esta pieza de Sullivan cuidada por Oiza, por la coherencia con el edificio al que pertenece, e intentar comprender esta idea en Oiza, quien admiraba tanto a Sullivan como a Wright, o a Mies o Le Corbusier, o Aalto, o Louis Kahn... Veamos en este breve artículo cuatro ejemplos de sus obras:² viviendas en Avenida de Portugal (Puerta del Ángel, Madrid 1954-1957) Casa Lucas Prieto (Talavera de la Reina, 1959-1964), Torres Blancas (Madrid, 1961-1968) y Casa de Arturo Echevarría (Urbanización La Florida, Madrid, 1971-1973).

El grupo de viviendas en la avenida de Portugal pertenece al momento de los conjuntos de viviendas so-

1 Lacroix, J, Canguilhem, G, Hyppolite, J, Ambacher, M, Martin, R y Denis A-M (1973) *Introducción a Bachelard*. Caldén

2 Recogidas en 1946-1988 Sáenz de Oiza.(1988). *Revista El Croquis* nº 32/33., p 50-83

ciales en una época inicialmente clara en Oiza. La casa en Talavera se superpone con diversos encargos, tales como la tienda para el Grupo Huarte en Madrid, las viviendas en Alcudia y el propio edificio de Torres Blancas, quedando en una etapa de transición y superpuestas en cierto modo, la vivienda unifamiliar y la torre. La casa de Arturo Echevarría se separa de ellas, en un momento ligado a los concursos de las Universidades de Madrid y Bilbao, y los inicios del edificio de oficinas del Banco de Bilbao en Madrid.

Oiza siempre abarcaba los ámbitos existentes entre lo racional y lo irracional³. A veces comentaba que le hubiera gustado escribir un libro explicando en una página una idea, y en la otra, la contraria. O decía, y creo tenía razón, que podía convencerte de las dos posturas en una conversación. Este hecho profundo lo subraya ya Oiza en el texto de Sigfried Gideon *Espacio, tiempo y arquitectura*. En Washington en 1948, durante su estancia becado en Norteamérica, adquiere la versión inglesa de 1947. Posee también la segunda edición en castellano, y compara ambas. Sería importante señalar ahora el subtítulo del libro: *El futuro de una nueva tradición*. Oiza, como los jóvenes arquitectos españoles de vanguardia, seguía la labor de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), donde Giedion era el Secretario General.

"A través de la historia persisten dos tendencias diversas, una hacia lo racional y lo geométrico, y otra hacia lo irracional y lo orgánico. Dos diversas maneras para conseguir ajustarse al ambiente, o para dominarlo. Estos dos diversos puntos de vista del problema han sido evidentes, en todas las culturas, tanto en sus fases iniciales, como en las en plena sazón. Desde los comienzos de la civilización ha habido ciudades trazadas según un esquema regular, y otras que han crecido de una manera orgánica, como los árboles." (Giedion, 1958, p. 431)

Oiza era un gran lector y preparaba, disfrutando y sufriendo a la vez, las conferencias y sus clases en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Releía textos que

consideraba fundamentales que devoraba y trabajaba con denuedo, escribiendo y subrayando. Eduardo Mangada comentaba en broma: "Me voy a comprar el libro que lee Oiza pero le voy a pedir el suyo para ir a los subrayados". Encierra este comentario muchos temas profundos. Recordemos alguna aclaración de George Steiner(2018, p.85):

"Pregunta Laure Adler: Creo que distingue usted, en la humanidad, entre dos tipos de personas: los que leen con un lápiz y los que no.

George Steiner: En efecto. Y lo repito: casi es posible definir al judío como aquel que siempre lee lápiz en mano porque está convencido de ser capaz de escribir un libro mejor que el libro que está leyendo. Es una de las grandes arrogancias de mi pequeño y trágico pueblo.

Hay que tomar notas, hay que subrayar, hay que luchar contra el texto, escribiendo al margen: "¡Qué estupideces! ¡Vaya ideas!". No hay nada tan fascinante como las notas marginales de los grandes escritores. Es un diálogo vivo. Erasmo dijo: "El que no tiene libros destrozados es que no los ha leído". Es in extremis, pero encierra una gran verdad."

VIVIENDAS EN AVENIDA DE PORTUGAL

Tomemos como punto de partida la puerta de las casas de los arquitectos en la Avenida de Portugal. Vivían en ellas Eduardo Mangada, José Luis Romany, Carlos Ferrán, Sáenz de Oiza, y el aparejador de todos que era Emiliano Fernández.

Estas viviendas en Puerta del Ángel proceden del Concurso de las Viviendas Experimentales, propuesta interesante en donde Oiza intenta un avance hacia la industrialización, que no continuará de forma clara. Es un conjunto con bloques de cuatro y cinco alturas, y cinco viviendas unifamiliares, de dos alturas.

³ Este debate queda muy patente en la obra de Oiza entre Torres Blancas y el Banco de Bilbao, como he señalado en el libro Sáenz Guerra, J. (2016). *Sáenz de Oiza y Torres Blancas, una torre en plural*. Diseño Editorial



Fig 2: Exterior de las viviendas unifamiliares de la Avenida de Portugal a del jardín de la casa en la calle Maestro Lasalle, 36. Madrid.

La puerta de listones gruesos de madera está pintada de blanco, carpintería en blanco, paredes blancas y suelo de gres rústico blanco. El aspecto exterior de los bloques nos recuerda, en primer lugar, quizás a Ignazio Gardella o Franco Albini, y en la unifamiliares nos acerca al mundo nórdico o a Peter Oud. Estas propuestas reflejan la evolución del Oiza del Poblado Mínimo de Entrevías, conectada más con la Primera Generación, hacia aspectos más propios de la suya, la denominada por Drew, Tercera Generación.

Esta puerta de madera en blanco, de grandes listones de generosa escuadría, nos remiten también, a Arne Jacobsen. Refuerzan este hecho las ventanas, con carpintería de madera, pintadas de blanco en origen, con doble luna extrañas en esa época en España. Nos refiere una preocupación por la condensación, el frío, la idea de casa protectora, con una imagen de modernidad proveniente del Norte de Europa. El tirador es una sencilla y gruesa chapa de acero.

La puerta desde el principio en Oiza, será un espacio, un ámbito. Aquí vemos esta madera blanca, nórdica, en una pequeña escalera, junto a un testero de ladrillo, con un pasamanos que separa de los arbustos tipo *piracanta*, de frutos naranjas, que Oiza había visto en Jacobsen y que eran difíciles de atravesar, creando una atmósfera protectora. Los jóvenes arquitectos del proyecto solicitan permiso para vivir en la colonia proyectada, como así lo harán. Pudiéramos pensar que el

arquitecto debe vivir como experimento la casa proyectada, la casa soñada y debiera servir para el perfeccionamiento, la depuración, de un tipo, pero Oiza quería anticiparse y abrir a los alumnos mundos nuevos, arquitectos por descubrir. Así, entre otros comentarios que hacía incesantemente, presumía haber hablado de Robert Venturi cuando nadie sabía quién era.

Dada las urgencias de la construcción y los pocos recursos, Oiza lo afronta como un problema de eficacia, obtener la máxima eficiencia con el mínimo material, muros de carga, paredes mínimas, repetición de piezas para contribuir a la economía, apoyar unas piezas sobre otras para contribuir a su trabazón... La pared blanca del movimiento moderno es ahora, en la habitación de Oiza, un espacio más ecléctico. Esta Tercera Generación ha vivido la Segunda Guerra Mundial, y en el caso de España, la Guerra Civil. Es una generación de arquitectos con gran conciencia social. Han vivido la destrucción de la guerra, bombardeos sobre las poblaciones, la pobreza, y las necesidades de encontrar soluciones al problema de la vivienda. Y en el caso de España, la fuerte inmigración del campo a la ciudad provoca unos barrios de chabolismo que los arquitectos deben resolver.

Estas cinco viviendas en hilera reflejan un espíritu científico, de análisis económico, pero unido a la búsqueda de una sencillez extrema que lleva consigo una belleza blanca, desnuda, de piel tersa. La expresión de lo



Fig 3: Interior de una de las viviendas unifamiliares de la Avenida de Portugal

blanco como higiene, en una sociedad que acaba de salir a duras penas de la tuberculosis, de los chinches en los colchones de las camas, de insectos, ...Los animales de campo aún conviven con el hombre en los arrabales de la ciudad.

En la memoria que realiza Oíza en marzo de 1.956, para el concurso de Viviendas Experimentales, donde se presenta con la Empresa Construcciones San Martín, vemos las intenciones del Proyecto:

El presente Proyecto estudia la realización de los dos tipos de vivienda a que hace referencia el concurso convocado por el Instituto Nacional de la Vivienda. Se ha tenido en cuenta el hecho de que han de levantarse en agrupaciones de cierta importancia y en distintos puntos de la Península. Por esta razón, se propone un tipo de arquitectura y un sistema constructivo de la suficiente elasticidad para atender aquellas necesidades. También se ha pensado en que ambos tipos puedan levantarse conjuntamente en la misma barriada.

Se proponen soluciones que no suponen innovación o introducción de patentes extrañas en los tradicionales sistemas de edificar, sino mejora de la técnica de construir de aquellas partes que consideramos que son fácilmente y hasta necesariamente revisables. No somos partidarios de la creación de nuevas industrias encaminadas a resolver un tipo de edificio, sistema siempre limitado y de resultado dudoso aplicado en desarrollos

en masa, únicos que hacen posible su industrialización. Creemos, por el contrario, que la industrialización debe orientarse, de un lado, hacia el perfeccionamiento gradual de las tradicionales formas de edificar, y de otro, a la producción industrializada, seriada o modulada de sólo partes de edificio, que, al ser producidas en gran número, para su aplicación en distintos Proyectos y localidades, permiten con seguridad su verdadera producción industrial. Este criterio es que nos ha guiado en la realización del Proyecto que se expone.

Oíza profesor hablaba en sus cursos de una cantidad innumerable de temas. En la década de los cincuenta simultaneaba clases de Salubridad e Higiene con Dibujos y Proyectos. Irá evolucionando en la docencia tanto o más que en sus Proyectos. Entre los temas una máxima que repetía asiduamente: "Se construye con ideas". Y seguía un largo razonamiento, (las tres horas de clase y muchas más, hasta que los bedeles tenían que cerrar) dejando a un lado las tendencias, los materiales, las modas, ...pero haciendo que todo interviniese simultáneamente: la estructura, la adecuación, la secuencia de espacios, el color...La divagación sobre el color era también un curso entero de Proyectos. Una clase de Estructuras en Oíza, iría desde el módulo del Partenón hasta la ingeniería del Centro Pompidou (sería otro año entero, resuelto por Oíza en una semana aportando como un quinquenio) o una clase sobre Intervención en Patrimonio (protestaría sobre Fromista y nos emocionaría con la Mezquita de Córdoba o con

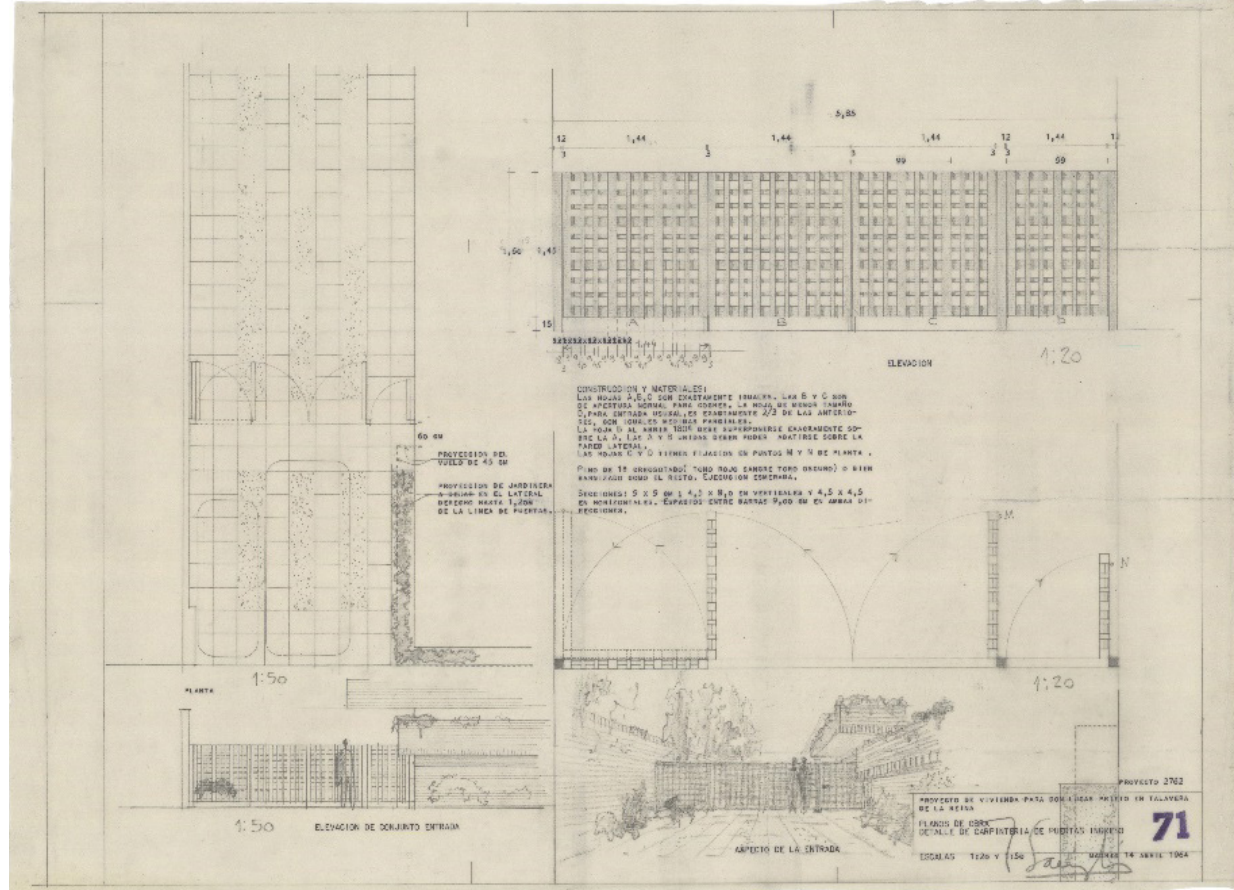


Fig 4: plano de la Casa en Talavera de la Reina

Gaudí en la Catedral de Mallorca), o sobre La Ciudad (con Aldo Rossi y Colin Rowe junto a Vitrubio)... Dado por tanto que se construye con ideas, aparece la intemporalidad de las mismas. En cierto modo, Oiza desea y enseña una arquitectura intemporal, pero con el deseo de estar siempre a la vanguardia (la contradicción estaba siempre presente, junto a la duda). Repite con Federico García Lorca "Sé en absoluto lo que es un poema...", pero a la vez la Duda.

CASA EN TALAVERA DE LA REINA

Poco tiempo después de las viviendas de Puerta del Ángel comienza el proyecto de la Casa en Talavera y a principios de 1964, realizaba los planos de detalles últimos, por ejemplo, la cancela de entrada, (plano 71, *Detalle de Carpinterías de Puerta de Ingreso*, de fecha 14 de abril de 1964). Una celosía, una retícula, una superposición, separa el mundo privado de lo público.

En el plano se comprueba que el ámbito de la puerta incluye el espacio desde la calle hasta esta pieza de madera, y lo subraya mediante un apunte sobre la jardinera en el lateral derecho de ingreso, que remarca el umbral de entrada. Un pavimento cuidado, con zonas de césped y zonas de cemento define la textura del suelo.

La puerta aparentemente se dibuja sin tirador, es una barrera permeable, dejando pasar el aire, con amabilidad hacia la ciudad, pero señalando el respeto a la privacidad. En cambio, en el apunte a mano alzada, Oiza dibuja un pequeño pomo sobre la puerta lateral peatonal. Este croquis de la puerta refleja la importancia de la naturaleza en su relación con una arquitectura de ladrillo, de la que incluso se detalla la textura y se enfatiza con la perspectiva

Dado que esta puerta ha desaparecido, con la intimidad y la seguridad de la sociedad del siglo XXI reclama, podemos fijarnos en algún aspecto del interior ya que Oiza, en el plano de la puerta, hace una definición



Fig 5: exterior de la Casa en Talavera de la Reina

a ello al exigir *Pino de 1(primer) creosotado⁴ (tono rojo sangre oscuro) o bien barnizado como el resto. Ejecución esmerada.*

Y es rojo sangre de toro porque Oíza, en sus explicaciones sobre el color, hablaba del verde manzana, verde Juan Gris, rojo Ferrari, gris ratón, marrón tabaco. Conviene señalar este recurso de Oíza a los tonos rojo sangre, o bien berenjena en algún caso, en las puertas de los apartamentos de Torres Blancas. Aquí también las grandes puertas corredera del interior del apartamento dúplex enlazan con esta gama de tono, de cromatismo difícil de precisar.

En el interior de esta casa predomina una atmósfera de madera barnizada, y un *mundo wrightiano*, en una arquitectura que tiene a la vez citas a propuestas en ladrillo de Mies van der Rohe, en particular al homenaje a Rosa Luxemburgo (1926).

La idea de celosía de la puerta de entrada aparecerá en diversos detalles del interior de la casa, junto a la escalera principal, separando ámbitos. ..En el interior se remarca la importancia del ladrillo visto, como sucede en la Avenida de Portugal. Aunque aquí, un ladrillo de mejor precio quedará visto, mientras en las viviendas sociales se repasa con mortero de cal en origen.

Las jambas de las puertas de suelo a techo sirven de remate de la fábrica de ladrillo, la hoja de la puerta, dividida en dos piezas de madera tiene vocación de hacer un hueco libre de arriba hasta abajo, ..Se produce una gran permeabilidad visual, una secuencia espacial continua, como en el croquis del mundo exterior, profundidad y sugerencia, aunque aquí, se sitúa en el mundo del confort de la casa protectora. No sería fácil el esfuerzo desde el detalle de puerta intuir este cuidado ámbito interior, porque una gran simplificación y modestia aparece en la relación con la ciudad. Pero una mirada atenta, comprende que este plano de puerta encierra una comprensión diferente de la, por ejemplo, puerta actual. También podemos entender desde esta visión interior, que el zaguán de entrada, con el techo barnizado pasante, habla de un espacio intermedio cuidado, de interés.

TORRES BLANCAS

En el caso del portal de Torres Blancas, la correspondencia entre forma general y detalle es bastante evidente. Podemos hacer una lectura como arqueólogos, de los materiales utilizados y encontrar una posible fecha y una correspondencia entre una idea de totali-

4 La Creosota es un aceite espeso empleado como antiséptico para preservar la madera de la putrefacción.



Fig 6: interior de la Casa en Talavera de la Reina.

dad y un genoma, ADN, en cada parte de esa arquitectura. El tirador de la puerta, de latón pertenece a un conjunto, dentro de un sistema de varias puertas. Los detalles de las entradas a la torre, tanto desde la Avenida de América como desde la calle Corazón de María, son lógicamente similares, pero nos interesa señalar que son detalles finales de la obra, de los primeros días de 1968. En concreto, uno de los estudios previos, plano TB/M 32 es de fecha 26 enero 1.968. Estos trabajos en madera lacada, semibrillante, pintadas al duco, enlazan con los ventanales de las plantas 22 y 23 que se perciben desde la calle en esas últimas plantas, como una imagen sesentera y futurista. Una sucesión de discos, bandejas de hormigón, terrazas envueltas en madera de teca, unos sobre otros en una geometría más compleja de lo que aparenta nos remite al propio Oiza. La obra lenta que supone hacer una torre en hormigón armado, con procesos artesanales, pleno de oficios manuales en el Madrid de la década de 1960, tiene sin duda

esa unidad con el portal, que encontramos en esa cita a la obra de H. Sullivan.

Estos círculos estarán dibujados en el suelo del jardín, por ejemplo, y en la propia geometría del conjunto sobre la ciudad, como podemos ver en una moneda de plata, dibujada por Oiza sobre un modelo de arcilla⁵.

Dentro del ámbito de este portal, la transparencia es una cualidad importante que pasa en cierto modo desapercibida. Un pavimento de mármol blanco macael de gran formato, nos conduce hacia la puerta; mismo pavimento que también pertenece al interior del portal. El techo es de hormigón visto en el ámbito exterior y ya intuimos un juego de escayolas blanco en el interior del techo del portal. Hay un juego de colores en los vidrios y el mundo del latón protege la puerta. Puerta redondeada en su ámbito superior, y ortogonal en el encuentro con el suelo, protegido por una amplia banda de latón. En todo este frente de Puerta hay algo

5 AAVV. (2020). *Sáenz de Oiza. Artes y oficios*. Fundación ICO., p 114



Fig 7. Ámbito de entrada de Torres Blancas.

de las puertas de paso náuticas, redondeadas en sus encuentros para no sufrir golpes en su uso. Apreciamos también un ámbito de protección entre dos sistemas de puertas similares, separadas por un espacio de unos dos metros de ancho. Podemos pensar en un edificio en donde el color resulta importante, como así sucede, la secuencia de espacios, los pavimentos cuidados, la iluminación en techos estudiada... y quizá un *ambiente wrightiano* en cierta medida debido a la impresión de las puertas. Pero luego el edificio se tornará mucho más complejo en una visita atenta.

Se acaba de aprobar, julio 2023, por la Junta de Gobierno del Ayuntamiento de Madrid, convertir la planta 22 del edificio Torres Blancas, antiguo Comedor Ruperto de Nola, en 8 apartamentos de lujo. Es lógica la evolución y el cambio, circunstancia que Oiza defendería con vehemencia. Aunque siempre defendía que había que saber valorar si lo que añades o lo que has propuesto como proyecto es mejor que lo que existía. Ha habido un deterioro grande en esta planta y últimamente youtubers hacen videos musicales desde C. Tangana hasta uno último en nuestros días de Kim Tae-Hyung (conocido como V). No por casualidad fechas

antes había aparecido un amplio reportaje sobre Torres Blancas en la Revista Monocle.

Han sido muchas las transformaciones en los apartamentos de Torres Blancas, y en los últimos años aparecen en las revistas de decoración diferentes soluciones. Casi todas modifican completamente el apartamento adquirido. Resulta en cierto modo sorprendente adquirir una cosa que aparentemente a uno le gusta, para convertirla en algo totalmente diferente y ajeno al espíritu inicial del objeto o apartamento, o pudiéramos decir vehículo. Por el contrario, se acercaría al mundo inicial del planteamiento de la torre como lugar en altura para hacer la casa que cada persona desee. Recuerdo un compañero que cuando el propietario le dijo que quería poner unos tiradores de puerta castellanos que le gustaban mucho, en su moderno apartamento, le contestó que estaban muy bien. Y le proponía ponérselos también al Mercedes 500 que tenía este propietario, dado que eran preciosos y tanto le gustaban. *¡Verás que bien quedan!*

Dentro de las intervenciones en la torre, y dentro del genoma de la época que queremos desentrañar,



Fig 8: Exterior de Torres Blancas

recuerdo la polémica con el cuadro, gran lienzo de José Antonio Sistiaga (1932, San Sebastián, 2023, San Juan de Luz) en la planta 22 de Torres Blancas que finalizó en el cubo de la basura y derivó en un pleito. Era un gran lienzo de casi 16 metros y una altura de 1,80 metros dispuesto sobre las paredes del Comedor⁶. Restos de este gran mural se encontraron tirados a la basura en las obras de reforma que se estaban realizando para la utilización de la planta 22 como sede corporativa de una empresa, dado que pensaban era un estorbo sin valor en la intervención.

Oíza vivió en las casas de la Avenida de Portugal y en Torres Blancas. Como hemos dicho, comentaba que un arquitecto debería vivir varios tipos de casa: con patio,

dúplex, vivienda profunda, individual, colectiva, ...para poder así aprender de primera mano los beneficios y perjuicios de cada caso. A su vez implica vivir con los demás vecinos, personas que irán comentando las virtudes y defectos de su casa desde diferentes puntos de vista.

Oiza había utilizado aspectos wrightianos y del trabajo de la madera en la Casa Lucas Prieto en Talavera de la Reina. De esta casa wrightiana, Oiza pasa a las casas de la pradera en Torres Blancas. Pero no es la casa de Talavera, la casa usoniana o industrial, para disponerse en altura. Tal vez, sería más próxima la idea de la Casa Jacobs...Pero Oiza va cambiando, debatiendo con los demás y consigo mismo, con gran rapidez. Y sin embargo mucho hay del color, de la atmósfera, del tacto, del confort, ...de Frank Lloyd Wright, en este portal de la torre en Madrid.

Mantiene una idea o sentimiento de ejecución con la mano, en esa contradicción o complementariedad del mundo industrial, que nos señalaba en la memoria de las viviendas experimentales. Siempre le gustaba diseñar piezas de madera, o elementos de madera, una puerta, una ventana, una celosía... Así lo son la carpintería de los grandes ventanales de estos apartamentos, y las ventanas de cocina, los baños, las celosías de las terrazas, ...

CASA ARTURO ECHEVARRIA

Trasladémonos a la Casa Arturo Echevarría, pero para acceder a ella, detengámonos en unas palabras de Sigfried Giedion (1958, p.617) sobre Alvar Aalto y la Casa:

"Según la opinión de Alvar Aalto, la casa no es únicamente un órgano más complicado que un automóvil; existe también una diferencia intrínseca ente un inmueble en el cual se puede vivir durante varias generaciones,

6 AA.VV. (2020). *Sáenz de Oiza. Artes y oficios*. Fundación ICO, p 153-153.



Fig 8: Entrada a la vivienda de Arturo Echevarría.

y un vehículo de transporte, que es posible convenga cambiar cada dos años. Además, no existen en ella dos superficies iguales. Y, sobre todo, la casa ejerce una influencia psicológica demasiado profunda para admitir una exclusiva fabricación en serie."

Hemos visto un modo de industrialización entendido como un equilibrio con los oficios en el personaje de Oíza, 1956. Han transcurrido quince años y la evolución permanente del hombre hace que ahora Oíza sea otro. Es oportuno recordar que preguntado Oíza cómo podría ser el orden de su biblioteca dijera:

"Sería interesante tener una biblioteca por fechas de adquisición y lectura de los libros, ver cómo me he construido como persona".

Fijémonos en la puerta, en unas maderas barnizadas en origen, encerradas entre marcos de sencillos palastros de acero, y una simple barra redonda de acero haciendo de tirador. Hay una gran puerta de corredera, envolviendo con cuidado un garaje. La puerta de la casa es un gran hueco. Hueco que efectivamente encierra al fondo la puerta propiamente dicha. Queda algo de los matices de las puertas de Torres Blancas, en los tonos rojo sangre de toro con que se tiñe la madera. La puerta es un hueco realizado con modesto ladrillo de tejar, mucho más económico en las fechas en que se realizaba la casa. Porque, a pesar de estar situada en una Urbanización de lujo de la década de 1970 el propietario quería una

casa sencilla. Sobre la puerta una retícula de vidrio. La retícula, el espesor de la superposición, la sugerencia, eran recursos habituales en la arquitectura de Oíza. Y la textura del modesto ladrillo se conforma con un mortero bastardo con la junta enrasada. Sobre el ladrillo, medios pies, panderete, hueco doble, hueco sencillo, o sobre el tipo de huecos del ladrillo, versaba otra de las divagaciones de Oíza, que se relacionaba también con los oficios. Escayolistas, encofradores, carpinteros, metalistas, yeseros, ...eran admirados por Oíza. Y éste, que tenía gran habilidad manual y capaz de ponerse a levantar una pared, animaba a cada trabajador a realizar su tarea con esmero, con exigencia prudente y a la vez implacable sobre las condiciones a las que no se podía renunciar. La adecuación entre materiales y medios, modo de trabajo de cada elemento, la relación entre texturas, el brillo y el semibrillo, mate y semimate, son lecciones que ofrece la lectura de la obra de Oíza, tanto como sus ideas en los cursos de Proyectos. Pero siendo todo ello importante, por encima estaba la obra poética del arquitecto, en un trabajo complejo para realizar la casa de otro. Esta casa de Arturo Echevarría, tras su austeridad de ladrillo y madera, representa la casa como refugio, la casa nido que defendía Gastón Bachelard, el caparazón del caracol, la intimidad defendida. Junto a la puerta modesta de madera, en la entrada, otro pequeño hueco, una tronera, permite desde el interior ver quien se acerca. Domina en esta atmósfera la coraza de protección del ladrillo y de la madera, entendida como una reja de un convento de clausura.



Fig 10: Entrada a la vivienda de Arturo Echevarría.

"Es peligroso subestimar las dificultades que supone introducir la producción en serie y las técnicas de sistema cerrado en la vivienda. Una casa es algo mucho más complejo que un avión. A éste se le puede definir claramente en términos de funcionamiento físico...; una casa es un problema físico, más un complejo problema social, más un complejo problema psicológico."⁷

A la casa, a esta puerta, se entra descendiendo, como sucede en Torres Blancas. Atravesado el ámbito de la puerta accederemos a un mundo misterioso, pequeño, íntimo, conventual, ... abierto a un pequeño patio con escalinatas que protegerán del ruido del tráfico de la carretera cercana.

Hemos elegido dentro de los dos cursos de Proyectos en Oiza, *La Casa* y *Las instituciones*, la idea de casa, con la ayuda de un pomo o un tirador, para explicar, en cierta medida, como entender la evolución y la arquitectura en Sáenz de Oiza. En el reciente período del COVID me comenta un amigo arquitecto que unos clientes le llamaron para felicitarle por la casa, dado que no se habían dado cuenta de lo buena que era, hasta este período de enclaustramiento. Podemos recordar unas palabras de Oiza, recogidas hace treinta años (en 1993,

pero era un discurso que realizaba desde fechas muy anteriores), que en parte nos acercan a esta impresión, y cómo de actuales resultan:

"El hombre actual vive en dormitorios. Cuando lees los libros de la arquitectura clásica, te das cuenta de que la casa, era un centro de actividad. Creo que se va a volver a esa situación. Por ejemplo, yo podría dar clases de arquitectura desde mi casa; tal vez unas clases menores, pero no saldría de mi casa. O daría clase para muchas personas a través de una pantalla de televisión; tampoco dentro de unos años tendré que ir a la televisión para salir en pantalla...La casa del futuro tenderá a ser más un centro de la vida total del hombre y no, como es ahora, un dormitorio nocturno para, a la mañana siguiente, regresar al trabajo.

Hay desplazamientos infectos en la ciudad producidos por la separación entre los trabajos que se desarrolla a lo largo del día y el tiempo para el ocio y el descanso. En este sentido, el arquitecto ha ido más allá y hace de la idea de casa-taller una propuesta política. Una nueva normativa de la vivienda debe asumir la actividad del hombre que desarrolla su vida en la ciudad. La normativa actual no le permite al hombre

7 Drew, P. (1973). *Tercera generación. La significación cambiante de la arquitectura*. GG En la página 10 recoge una cita de Safdie, M. (1970) *Beyond Habitat*. Cambridge, Mass. p.114.

nada más que dormir en su casa, pero pensemos en cuántas cosas más se podrían hacer.

Casa y trabajo son dos esferas que se van a reducir de forma paulatina. La mayoría de las actividades pueden realizarse sin salir de casa. Esto debe trastocar necesariamente el concepto y la normativa que está actualmente detrás de la vivienda.

Si examinamos la historia de los pueblos, la forma de las ciudades depende de las armas de guerra. Cuando se dispersa la ciudad medieval amurallada es porque aparece la artillería. Una guerra atómica en el momento presente puede afectar a núcleos muy concentrados, pero no puede destruir toda una provincia de población dispersa. Todavía en el plan de ordenación urbana de Madrid, en el plan Castro de mediados del siglo XIX, la línea de las rondas está construida en las zonas altas de la ciudad. El trazado estaba definido por el arquitecto desde una perspectiva militar. La dispersión viene, pues, provocada por las armas de guerra⁸.

Oíza anticipaba muchas cosas y hablaba de los coches eléctricos tracción cuatro ruedas con un motor eléctrico en cada una, pero ya hace cincuenta años. Luego hablaba de que era mejor un coche con ruedas electrificadas. "Si quieres compras ruedas, ruedas sueltas, que permiten viajar a 120, o 160 Km por hora... las ruedas que tú quieras, con su motor eléctrico... cada rueda es un motor...El motor central es llevar un caballo en el centro, ¡como antes! ...Tú sólo quieres que la rueda gire...No hace falta un motor central...!"

Y a partir de aquí una divagación interminable sobre el Citroen 2CV, el Volkswagen, el Porsche 911, los motores todo adelante o todo atrás...la forma del coche, ...una chapa debe curvarse para con poco espesor tener una forma tersa, ...una lámina de chapa fina no aguanta... El coche debe tener forma redonda como el Volkswagen con una chapa de espesor reducido, económico...Para hablar de la parrilla del Rolls Royce en las ideas de Roland Barthes..Y nos íbamos al panel sándwich en la arquitectura,

Nos preguntábamos por la coherencia entre un detalle y una obra, pero entendiéndolo en un marco de una estructura de pensamiento de época y por la época que vive Oíza, seguramente vive muchas épocas en una.

Por otra parte, como conocemos del análisis comparativo entre el Banco de Bilbao y Torres Blancas, en cierto modo sucede algo parecido entre las Viviendas experimentales y por ejemplo la casa en Talavera, aunque de una manera menos nitida. Industria y seriación frente a una propuesta más turbia, mas wrightiana, más compleja y menos luminosa, pero ambas de igual interés. Siempre está el Oíza racional y la otra cara, el Oíza orgánico. Aunque quizá el punto híbrido sea en cierto modo el Banco de Bilbao.

La constancia del cambio es el título de una de las monografías de P. Johnson, y lo podría ser de una de Oíza. Éste encuentra en cada obra esa relación entre la escala de la ciudad y la escala de la mano, y siendo cada obra *Ejemplar Entero*, sería bueno preguntarse por la continuidad del cambio, y los Invariantes en Oíza. Quizá deberíamos concluir, para abrir otras puertas, señalando algunos de modo rápido, y de modo también incompletísimo. En primer lugar, asunto difícilísimo pero que conviene concitar, *el buen gusto*. Me sirve de apoyo a ello el preámbulo a Frank Lloyd Wright que escribe Oíza a petición de Luis Fernández Galiano, en donde tangencialmente aparece este concepto del que no podemos hablar. Nos traslada Oíza desde el refinado Gio Ponti, milanés, a Alvar Aalto, o desde Mies hasta la austeridad del convento (Casa Echevarría). Entender siempre la Arquitectura como un fin social (desde las viviendas de absorción de chabolismo a la casa del multimillonario Juan Huarte) y aquí el mundo de La Casa del Hombre como asunto central del trabajo del arquitecto. La dimensión vertical como conformadora del ser humano, y de ahí la importancia del dúplex y los metros cúbicos. La secuencia de espacios, de la que nos habla ya el portal de Torres Blancas.

Del tirador de Torres Blancas si podemos intuir la arquitectura de Torres Blancas. Y, por ejemplo, la puerta

8 Sáenz de Oíza, F.J. (1993). *La Arquitectura. Hablando con F. J. Sáenz de Oíza*. Acento, p 41-42.

de la casa Echevarría nos habla del convento y del mundo íntimo, de la casa como nido tanto como las puertas de Torres Blancas del mundo *yeye de mayo del 68*. El movimiento moderno queriendo luchar contra los estilos y encontrar un mundo racionalista, funcional, creó un Estilo, el *Estilo Internacional*, marco flexible en el que han convivido desde luego Tres Generaciones de arquitectos, y seguramente dejando rastros de una nueva tradición casi hasta finales del siglo XX. Estas obras de Oiza reflejan bien el amplio debate generado por el movimiento moderno y su generosa difusión con los CIAM, las propias obras y un abanico plural inmenso de intervenciones.

Giedion, nos presenta dos visiones o actitudes que subraya Oiza, Y así, podemos ver en su obra esta dualidad, característica de algunos miembros de la Tercera Generación, quizá en Oiza de una manera más acusada. Una primera fase incluye el grupo de viviendas sociales de la década de 1950 fieles al credo racionalista centroeuropeo. Y otro momento más orgánico, que podemos ver en Torres Blancas. Naturalmente con hibridaciones, transformaciones, evoluciones, adaptaciones y transiciones varias. Las viviendas de la Ciudad Blanca de Alcudia podrían interpretarse como un elemento de transición entre Primera Generación y Tercera. Y los estudios de la Casa podían abrirnos la etapa de un Oiza más fenomenológico, más cercano a las ideas poéticas de Gaston Bachelard. Este Oiza, arquitecto y profesor, irá evolucionando constantemente. De forma, que la permanencia fiel al tirador y a una arquitectura que va depurando una línea de trabajo como hemos comentado en Henry Sullivan, tirador que admira Oiza, no será una actitud devota en Oiza. Abandonará líneas de trabajo, corriendo riesgos, equivocándose en ocasiones. Pero dentro de cada obra Oiza mantiene fiel la unidad de la misma, como sustancia de la Arquitectura que hemos aprendido en los maestros de la Escuela de Chicago, transmisores de la Tradición, que renueva Gideon y hoy sus herederos.

Es una tradición flexible, abierta, atenta a los cambios y a las ideas que permanecen, y que se transforman. En el

fondo Oiza, quien hablaba siempre del *Retrato del Artista Adolescente* y la desaparición del autor en la obra de James Joyce como un hecho revelador, una arquitectura sin firma, quizá encierre en esa búsqueda continua de un lenguaje por llegar, un camino sin lenguaje personal. Así, complementariamente a Henry Sullivan, Oiza incluye la enseñanza *durantiana* recibida de sus maestros en la ETSAM, en esa búsqueda de nuevos tipos, tipos flexibles, atentos tanto al pasado como al futuro. Y donde el hombre, en la casa y en las instituciones, es el verdadero protagonista de la arquitectura en su relación con el medio. Pero quizá entendiendo ello desde una manera colectiva, un hecho conjunto, de todos. Debate entre lenguaje personal y lenguaje de época, lenguaje de autor y lenguaje común.

Oiza quien había dado clases de Salubridad e Higiene, intentando una renovación de la técnica, pasará a ser profesor de dibujo, incorporando ideas de la Bauhaus a la Escuela de Madrid. Y con esas disciplinas llega de inmediato a la enseñanza de proyectos, incluyendo la técnica, la mano como instrumento de pensamiento en el hacer (los Oficios), y los tipos flexibles de la vanguardia infinita en la disciplina de Proyectos Arquitectónicos.

Así como en la arquitectura de los grandes maestros, en Oiza la pertinencia de sus ideas es también constante. Siempre podremos hablar de Fidias y el Partenón, de Le Corbusier y Villa Saboya y de Oiza y Torres Blancas, por ejemplo. Y hoy, de Rem Koolhaas y la Mediateca de Seattle. Es oportuno recordar de nuevo los subtítulos de los libros de Sigfried Giedion, *El futuro de una nueva tradición* y de Philip Drew, *La significación cambiante de la arquitectura*, que nos aproximan al espíritu oiziano a cuyo mundo hemos pretendido aproximarnos. A su vez, reflexionando sobre Oiza sería conveniente recordar las siguientes palabras.

"El físico danés, Niels Bohr pensaba:

"Lo opuesto de una formulación correcta es una formulación falsa. Pero lo opuesto de una verdad profunda puede ser muy bien otra verdad profunda"⁹.

Introduction

"When he offered me the Psychoanalysis of Fire, he said to me mischievously: "You see, Lacroix, I did what should never be done: a book around a phrase. For a long time I had a phrase that had been going around in my head: the little blue flower is red. But now that you know the phrase, you don't need to read the book."¹

From an orange flower, (it is not blue, it is not red) in alignment a crucifix, a door handle, a model of a contest, under the axis of a wall clock, let's stop at the handle. We are in a corner of Oiza, in his house in Madrid.

Oiza treasured the reproduction of this door handle, from a building by H. Sullivan, given as a gift to him by a colleague, whose name we unfortunately do not know. When he received it and for several years, he had the clean, childish illusion of having something unique and his own. Oiza used to open several speeches based on this Sullivan door handle.

Throughout his fifty years of teaching, there have been many promotions of architects to whom he taught, numerous conferences, juries, public interventions, etc... We are well aware that this small sample of handle would open a huge trunk that the torrent of Professor architect Oiza would grow at a dizzying pace.

Let us take advantage of this article to comment on the coherence between the handle and the building, between

door and front, between detail and work, as a reminder of one of the infinite possibilities that opened up (handle in hand) in the Oizian world; knowing that Oiza was commenting, with the poet, on one of life's penalties:

"Kings don't open doors."

Because considering this piece by Sullivan cared for by Oiza, we could wonder about the coherence with the building to which it belongs, and try to understand this idea in Oiza, who admired Sullivan as much as Wright, or Mies or Le Corbusier, or Aalto, or Louis Kahn... Let's see in this brief article four examples of his works:² Housing in Avenida de Portugal (Puerta del Ángel, Madrid 1954-1957), Lucas Prieto's House (Talavera de la Reina, 1959-1964), Torres Blancas (Madrid, 1961-1968) and Arturo Echevarría's House (Residential La Florida, Madrid, 1971-1973).

The group of houses on Avenida de Portugal belongs to the moment of the social housing complexes in an initially clear period in Oiza. The house in Talavera overlaps with various commissions, such as the store for the Huarte Group in Madrid, the housing in Alcodia and the Torres Blancas building itself, with the single-family dwelling and the tower remaining in a transitional stage and superimposed in a certain way. Arturo Echevarría's house is separated from them, at a time linked to the competitions for the Universities of Madrid and Bilbao, and the beginnings of the office building for the Bank of Bilbao in Madrid.

1 Lacroix, J. Canguilhem, G. Hyppolite, J. Ambacher, M. Martin, R y Denis A-M (1973) *Introducción a Bachelard*. Caldén

2 Collected in 1946-1988 Sáenz de Oiza (1988). Revista *El Croquis* n° 32/33., p 50-83.

Oíza always covered the areas between the rational and the irrational³. Sometimes he commented that he would have liked to write a book explaining one idea on one page and the opposite on the other. Or he said, and I think he was right, that he could convince you of both positions in a conversation. This profound fact is already underlined by Oíza in Sigfried Giedion's text *Space, Time and Architecture*. In Washington in 1948, during his stay in North America on a scholarship, he acquires the English version of 1947. He also has the second edition in Spanish, and compares the two. It would be important to note now the subtitle of the book: *The future of a new tradition*. Oíza, like the young Spanish avant-garde architects, followed the work of the CIAM (International Congresses of Modern Architecture), where Giedion was the Secretary General.

"Throughout history two different tendencies persist, one towards the rational and the geometric, and the other towards the irrational and the organic. Two different ways to achieve adjustment to the environment, or to dominate it. These two different points of view of the problem have been evident in all cultures, both in their initial phases and in full bloom. From the beginnings of civilization there have been cities laid out according to a regular pattern, and others that have grown in an organic way, like trees." (Giedion, 1958, p. 431)

Oíza was a great reader and prepared, enjoying and suffering at the same time, conferences and his classes at the Scho-

ol of Architecture in Madrid. He reread texts that he considered fundamental and devoured them and worked hard, writing and underlining. Eduardo Mangada jokingly commented: "I'm going to buy the book Oíza reads but I'm going to ask him for his own copy to go to the underlines". This comment contains many profound issues. Let us recall some clarifications by George Steiner(2018, p.85):

"Laure Adler asks: I think you distinguish, in humanity, between two types of people: those who read with a pencil and those who do not.

George Steiner: Indeed. And I repeat: it is almost possible to define the Jew as one who always reads pencil in hand because he is convinced that he is capable of writing a better book than the book he is reading. It is one of the great arrogances of my small and tragic people.

You have to take notes, you have to underline, you have to fight against the text, writing in the margin: "What nonsense!, what ideas! There is nothing as fascinating as the marginal notes of the great writers. It is a living dialogue. Erasmus said: "He who has not torn up books has not read them". It is in extremis, but it holds a great truth."

HOUSING IN AVENIDA DE PORTUGAL.

Let's take as a starting point the door of the architects' houses on Avenida de Portugal. Eduardo Mangada, José Luis

Romany, Carlos Ferrán, Sáenz de Oíza, and the quantity surveyor of them all, Emiliano Fernández, lived there.

These houses in Puerta del Ángel come from the Experimental Housing Competition, an interesting proposal in which Oíza attempts an advance towards industrialization, which will not continue in a clear way. It is a complex with blocks of four and five floors, and five single-family houses, two floors high.

The thick wooden slatted door is painted white, white carpentry, white walls and white rustic stoneware floor. The exterior appearance of the blocks reminds us, in the first place, perhaps of Ignazio Gardella or Franco Albini, and in the single-family houses it brings us closer to the Nordic world or to Peter Oud. These proposals reflect the evolution of Oíza from Poblado Mínimo de Entrevías, connected more with the First Generation, towards aspects more typical of his own, the one called by Drew, Third Generation.

This wooden door in white, with large slats of generous squareness, also refer us to Arne Jacobsen. This fact is reinforced by the windows, with wooden carpentry, originally painted white, with double glazing, unusual at that time in Spain. It refers to a concern for condensation, cold, the idea of a protective house, with an image of modernity from Northern Europe. The handle is a simple and thick steel plate.

From the beginning, the door in Oíza, will be a space, an ambit. Here we see this

³ This debate is very evident in Oíza's work between Torres Blancas and Banco de Bilbao, as I have pointed out in the book Sáenz Guerra, J. (2016). *Sáenz de Oíza and Torres Blancas, a tower in plural*. Editorial.Design.

white wood, Nordic, in a small staircase, next to a brick headwall, with a handrail that separates it from the orange-fruited *piracanta* bushes that Oiza had seen in Jacobsen and that were difficult to cross, creating a protective atmosphere. The young architects of the project request permission to live in the planned colony, and they will. We might think that the architect should live as an experiment the projected house, the dream house and should serve for improvement, debugging, of a type, but Oiza wanted to anticipate and open new worlds to students, architects to discover. Thus, among other comments he made incessantly, he boasted of having spoken of Robert Venturi when no one knew who he was.

Given the urgency of the construction and the limited resources, Oiza faces it as a problem of effectiveness, to obtain maximum efficiency with the minimum material, load-bearing walls, minimal walls, repetition of pieces to contribute to the economy, to support some pieces on others to contribute to their interlocking... The white wall of the modern movement is now, in Oiza's room, a more eclectic space. This Third Generation has lived through the Second World War, and in the case of Spain, the Civil War. It is a generation of architects with a great social conscience. They have lived through the destruction of the war, the bombing of populations, poverty, and the need to find solutions to the housing problem. And in the case of Spain, the strong immigration from the countryside to the city is the origin of shantytowns neighborhoods that architects must solve.

These five row houses show a scientific spirit of economic analysis, but combined with the search for an extreme simplicity that carries with it a white, naked,

smooth-skinned beauty. The expression of white as hygiene, in a society that has just barely emerged from tuberculosis, bedbugs in bed mattresses, insects... The country animals still coexist with humans in the suburbs of the city.

In the report made by Oiza in March 1956, for the Experimental Housing competition, where he participates with the company Construcciones San Martín, we can see the intentions of the Project:

This project studies the proposal of the two types of housing referred to in the competition announced by the National Housing Institute. It has been taken into account the fact that they have to be built in groups of certain importance and in different parts of the Peninsula. For this reason, we propose a kind of architecture and a construction system with the sufficient elasticity to meet those needs. It has also been thought that both types can be built together in the same neighborhood.

We propose solutions that do not imply innovation or introduction of strange patents in the traditional ways of building, but improvement of the building techniques that we consider to be easily and even necessarily revisable. We are not in favor of the creation of new industries aimed at solving one type of building, a system always limited and of doubtful result when applied in mass developments, the only ones that make its industrialization possible. We believe, on the contrary, that industrialization should be oriented, on the one hand, towards the gradual improvement of the traditional ways of building, and on the other hand, towards the industrial-

zed, serialized or modulated production of just building parts, which, when produced in large numbers, to be applied in different projects and locations, allow with certainty their true industrial production. It is this criterion that has guided us in the execution of the Project that is presented.

Professor Oiza spoke in his courses on an innumerable number of subjects. In the fifties he combined classes on Health and Hygiene with Drawings and Projects. He would evolve in his teaching as much or more than in his Projects. Among the themes, a maxim that he repeated assiduously: "One builds with ideas". And a long reasoning followed, (the three hours of class and many more, until the janitors had to close) leaving aside the trends, materials, fashions... but making everything intervene simultaneously; the structure, the adequacy, the sequence of spaces, the color ... The digression on the color was also a whole course of Projects. A class on Structures in Oiza, would go from the module of the Parthenon to the engineering of the Pompidou Center (it would be another whole year, solved by Oiza in a week contributing like a quinquennium) or a class on Intervention in Heritage (he would protest on Frómista and would thrill us with the Mosque of Córdoba or with Gaudí in the Cathedral of Mallorca), or on The City (with Aldo Rossi and Colin Rowe together with Vitrubio)... Given, therefore, that it is built with ideas, their timelessness appears. In a way, Oiza desires and teaches a timeless architecture, but with the desire to be always at the forefront

(the contradiction was always present, along with doubt). He repeats with Federico García Lorca "I know absolutely what a poem is...", but at the same time there is Doubt.

HOUSE IN TALAVERA DE LA REINA.

Shortly after the Puerta del Ángel housing, the project for the House in Talavera began, and at the beginning of 1964, he drew up the plans for the final details, for example, the entrance gate (plan 71, *Detail of Carpentry of the Entrance Door*, dated April 14th, 1964). A lattice, a grid, a superposition, separates the private world from the public.

The plan shows that the scope of the door includes the space from the street to this piece of wood, and emphasizes it with a note on the planter on the right side of the entrance, which highlights the entrance threshold. A well-kept paving, with differentiated lawn and cement areas, defines the texture of the floor.

The door is apparently drawn without a handle, it is a permeable barrier, letting the air pass through, with kindness towards the city, but indicating respect for privacy. However, in the freehand sketch, Oiza draws a small knob on the pedestrian side door. This sketch of the door reflects the importance of nature in its relationship with a brick architecture, even with detailed texture which is emphasized with perspective.

Given that this door has disappeared,

with the privacy and security that 21st century society demands, we can look at some aspect of the interior since Oiza, in the plan of the door, makes a definition of it by demanding *1(first-quality) creosoted pine⁴ (dark blood red tone) or well varnished like the rest. Painstaking execution.*

And it is bull's blood red because Oiza, in his explanations of color, spoke of apple green, Juan Gris green, Ferrari red, mouse grey, tobacco brown. It is worth noting Oiza's use of blood red tones, or eggplant in some cases, for the doors of the Torres Blancas apartments. Here too the large sliding doors of the interior of the duplex apartment are linked to this range of tones, the chromatism of which is difficult to specify.

An atmosphere of varnished wood prevails in the interior of the house, and a *Wrightian world*, in an architecture that has at the same time references to proposals in brick by Mies van der Rohe, in particular the homage to Rosa Luxemburgo (1926).

The idea of the lattice of the entrance door will appear in various details of the interior of the house, next to the main staircase, separating areas, ... In the interior the importance of exposed brick is emphasized, as in Avenida de Portugal. Although here, a better-priced brick will be left exposed, while in the social housing, it is finished with lime plaster from the source. The floor-to-ceiling door jambs serve as a finish to the brickwork, the door leaf, divided into two wooden pieces, is meant to create a clear space from top to bottom.. A great visual

4 Creosote is a thick oil used as an antiseptic to preserve wood from rotting.

permeability is produced, a continuous spatial sequence, as in the sketch of the outside world, depth and suggestion, although here, it is placed in the world of comfort of the protective house. It would not be an easy effort to intuit this careful interior environment from the door detail, because a great simplification and modesty appears in its relationship with the city. But upon a closer look, one understands that this door plan embodies a different understanding compared to, for example, the current door. We can also understand from this interior vision, that the entrance hall, with the passing varnished ceiling, speaks of a worthwhile, well-cared-for intermediate space.

WHITE TOWERS.

In the case of the Torres Blancas entrance, the correspondence between general form and detail is quite evident. We can make a reading, as archaeologists, of the materials used and find a possible date and a correspondence between an idea of totality and a genome, DNA, in each part of this architecture. The brass door handle belongs to a set, within a system of several doors. The details of the entrances to the tower, both from Avenida de América and from Corazón de María Street, are logically similar, but we are interested in pointing out that they are final details of the work, from the first days of 1968. Specifically, one of the previous studies, plan TB/M 32 is dated January 26th, 1968. These duco-style, semi-gloss, lacquered wood works, link with the windows on the 22nd and 23rd floors that can be seen from the street in these upper floors, as a

sixties and futuristic image. A succession of discs, concrete trays, terraces wrapped in teak wood, one on top of the other in a geometry more complex than it seems, reminds us of Oiza himself. The slow work involved in building a tower in reinforced concrete, with artisanal processes, full of manual trades in the Madrid of the 1960s, undoubtedly has that coherence with the entrance, which we find in that quote to the work of H. Sullivan.

These circles will be drawn on the garden floor, for example, and within the geometry of the set over the city, as we can see in a silver coin, drawn by Oiza on a clay model⁵.

Within the scope of this entrance, transparency is an important quality that goes somewhat unnoticed. A large-format Macael white marble pavement leads us to the door; the same pavement also belongs to the interior of the portal. The ceiling is made of exposed concrete on the outside and we already sense a play of white plaster inside the ceiling of the entrance. There is a play of colors in the glass and the brass world protects the door. Rounded door in its upper area, and orthogonal where it encounters the floor, protected by a wide brass plate. In all this door front there is something that reminds us of the nautical doors, rounded where they meet, not to suffer blows during use. We can also see a protective area between two similar door systems, separated by a space of about two meters wide. We can think of a building where color is important, as it happens, the sequence of spaces, the careful pavements, the studied lighting in ceilings... and perhaps a *Wrightian atmosphere* to some extent due to the impression of the doors. But then the

5 AA.VV. (2020). *Sáenz de Oiza. Artes y oficios*. Fundación ICO, p 114

building will become much more complex on an attentive visit.

It has just been approved, July 2023, by the Governing Board of the Madrid City Council, to convert the 22nd floor of the Torres Blancas building, formerly the Ruperto de Nola Dining Room, into 8 luxury apartments. Evolution and change are logical, a circumstance that Oiza would vehemently defend. Although he always defended that it was necessary to know how to evaluate if what you add or what you have proposed as a project is better than what existed. There has been a great deterioration on this floor and lately youtubers have been making music videos, from C. Tangana to the latest one by Kim Tae-Hyung (known as V). It is no coincidence that a few days ago there was an extensive report on Torres Blancas in Monocle Magazine.

There have been many transformations in the apartments of Torres Blancas, and in the last few years different solutions have appeared in decoration magazines. Almost all of them completely modify the acquired apartment. It is somewhat surprising to acquire something that apparently one likes, to turn it into something totally different and alien to the initial spirit of the object or apartment, or we could say vehicle. On the contrary, it would be close to the initial theoretical approach of the tower as a place in height to make the home that each person wishes. I remember a colleague who, when the owner told him that he wanted to put some Castilian door handles that he liked very much in his modern apartment, replied that they were very nice.

And he proposed him to put them also on the Mercedes 500 that this owner had, since they were beautiful and he liked them so much. *You will see how good they look!*

Within the interventions in the tower, and within the genome of the period that we want to unravel. I remember the controversy with the painting, a large canvas by José Antonio Sistiaga (1932, San Sebastián, 2023, San Juan de Luz) on the 22nd floor of Torres Blancas that ended up in the garbage bin and led to a lawsuit. It was a large canvas of almost 16 meters and a height of 1.80 meters, placed on the walls of the Dining Room⁶. Remains of this large mural were found thrown in the trash during the renovation works that were being carried out for the use of the 22nd floor as the headquarters of a company, since they thought it was a nuisance of no value in the intervention.

Oiza lived in the houses on Avenida de Portugal and in Torres Blancas. As we have said, he commented that an architect should live several types of houses: with patio, duplex, deep housing, individual, collective... in order to learn firsthand the benefits and disadvantages of each case. At the same time it implies living with the other neighbors, people who will comment on the virtues and defects of their house from different points of view.

Oiza had used Wrightian aspects and woodworking techniques in Lucas Prieto's House in Talavera de la Reina. From this Wrightian house, Oiza moved on to the prairie houses in Torres Blancas. But it is not the Talavera Hou-

se, the Usonian or industrial house, to be arranged in height. Perhaps the idea of the Jacobs House would be closer... But Oiza keeps changing, debating with others and with himself, with great speed. And yet there is much of the color, atmosphere, touch, comfort... of Frank Lloyd Wright, in this entrance of the tower in Madrid.

He maintains an idea or feeling of execution by hand, in that contradiction or complementarity of the industrial world, which he pointed out to us in the memory of experimental housing. He always liked to design wooden pieces, or wooden elements, a door, a window, a lattice... Just like the carpentry of the large windows of these apartments, and the kitchen windows, the bathrooms, the latticework of the terraces...

ARTURO ECHEVARRÍA HOUSE.

Let us move to the Arturo Echevarría House, but to access it, let us stop at a few words by Sigfried Giedion (1958, p.617) about Alvar Aalto and the House:

«In Alvar Aalto's opinion, the house is not only a more complicated organ than a car; there is also an intrinsic difference between a building in which one can live for several generations and a transport vehicle, which may need to be replaced every two years. In addition, no two surfaces are the same. And, above all, the house exerts a psychological influence too profound to admit an exclusive mass production.»

6 AA.VV. (2020). *Sáenz de Oiza. Artes y oficios*. Fundación ICO, p 153-153.

We have seen a mode of industrialization understood as a balance with the trades in the character of Oiza, 1956. Fifteen years have passed and the permanent evolution of man makes Oiza a different person now. It is opportune to remember that when Oiza was asked how the order of his library could be, he said:

«It would be interesting to have a library organised by dates of acquisition and reading of the books, to see how I have built myself as a person.»

Let's pay attention to the door, originally varnished wood, enclosed between frames of simple steel pallets, and a simple round steel bar acting as a handle. There is a large sliding door, carefully enclosing a garage. The door to the house is a large opening. A gap that effectively encloses the door itself at its far end. Some of the shades of the Torres Blancas doors remain, in the bull's blood red tones with which the wood is stained. The door is an opening made of modest tile bricks, much more economical at the time the house was built. Because, despite being located in a luxury urbanization of the seventies, the owner wanted a modest house. Above the door a glass grid. The grid, the thickness of the overlapping, the suggestion, were common resources in Oiza's architecture. And the texture of the modest brick is shaped with a mixed mortar with a flush joint. Another of Oiza's digressions, which was also related to the trades, was about the brick, half feet, partitions, double vacuum, single vacuum, or about the type of holes in the brick. Plasterers, formworkers, carpenters, metal workers... were admired by Oiza. And

he, who had great manual skill and was capable of putting up a wall, encouraged each worker to perform his task with care, with prudent and at the same time implacable demands on the conditions that could not be waived. The adequacy between materials and means, the way to work with each element, the relationship between textures, gloss and semi-gloss, matte and semi-matte, are lessons that the reading of Oiza's work offers, as well as his ideas in his Project courses. But while all of that was important, above it all was the poetic work of the architect, in a complex work to execute someone else's house. This house for Arturo Echevarria, behind its austerity of brick and wood, represents the house as a refuge, the nest house defended by Gaston Bachelard, the shell of the snail, the defended intimacy. Next to the modest wooden door, at the entrance, another small hole, a loophole, allows from the inside to see who is approaching. This atmosphere is dominated by the protective shell of brick and wood, understood as a grille of a cloistered convent.

"It is dangerous to underestimate the difficulties involved in introducing mass production and closed-system techniques into housing. A house is something much more complex than an airplane. The latter can be clearly defined in terms of physical functioning...; a house is a physical problem, plus a complex social problem, plus a complex psychological problem.⁷"

The house, this door, is entered by descending, as in Torres Blancas. Once through the door we enter a mysterious,

7 Drew, P. (1973) *Tercera generación. La significación cambiante de la arquitectura*. GG On page 10 picks up a quote from Safdie, M. (1970) *Beyond Habitat*. Cambridge, Mass, p 114.

small, intimate, conventual world... open to a small courtyard with steps that will protect from the noise of traffic from the nearby road.

We have chosen from the two Oiza's Project courses, *The House and The Institutions*, the idea of house, with the help of a knob or a handle, to explain, to some extent, how to understand the evolution and architecture in Sáenz de Oiza. In the recent period of COVID, an architect friend told me that some clients called him to congratulate him for the house, since they had not realized how good it was, until this period of cloistering. We can recall some words of Oiza, collected thirty years ago (in 1993, but it was a speech he had been delivering from much earlier), which partly bring us closer to this impression, and how relevant they are:

Today's man lives in dormitories. When you read books about classical architecture, you realize that the house was a center of activity. I think we are going to return to that situation. For example, I could give architecture classes from my house; maybe some minor classes, but I would not leave my house. Or I would give classes for many people through a television screen; in a few years I will not have to go to the television to be on the screen... The house of the future will tend to be more a center of the total life of man and not, as it is now, a night bedroom to return to work the next morning.

There are infectious displacements in the city produced by the se-

paration between the work that is developed throughout the day and the time for leisure and rest. In this sense, the architect has gone further and makes the idea of the house-workshop a political proposal. A new housing regulation must assume the activity of the man who develops his life in the city. The current regulations do not allow a person to do more than sleep in his house, but let us think of how many other things could be done.

Home and work are two spheres that will gradually shrink. Most activities can be carried out without leaving home. This must necessarily disrupt the concept and regulations currently ruling housing.

If we examine the history of towns, the shape of cities depends on the weapons of war. When the medieval walled city is dispersed, it is because artillery appears. An atomic war at the present time can affect very concentrated settlements, but it cannot destroy a whole province of dispersed population. Still in the urban development plan of Madrid, in the Castro plan of the mid-nineteenth century, the line of the ring roads is built in the upper areas of the city. The layout was defined by the architect from a military perspective. The dispersion is therefore caused by the weapons of war⁸.

Oiza anticipated many things and talked about four-wheel drive electric cars with an electric motor on each wheel, but this was already fifty years ago. Then he talked about how a car with

electrified wheels would be better. "If you want to buy wheels, one at a time, which allow you to travel at 120, or 160 km per hour...the wheels you want, with its electric motor...each wheel is an engine...The central engine is to carry a horse in the center, as before! ..You just want the wheel to turn...There is no need for a central engine...!"

And from here an endless digression on the Citroen 2CV, the Volkswagen, the Porsche 911, the engines all forward or all backward...the shape of the car... a sheet must be curved to have a smooth shape with little thickness... a thin metal sheet does not hold... The car must have a round shape like the Volkswagen with a reduced thickness sheet, economical...To talk about the Rolls Royce grill in the ideas of Roland Barthes... And we were going to the sandwich panel in the architecture...

We wondered about the coherence between a detail and a work, but understanding it in a framework of a structure of thought of that age and for the time that Oiza lives, surely he lives many ages in one.

On the other hand, as we know from the comparative analysis between the Banco de Bilbao and Torres Blancas, in a way something similar happens between the Experimental Housing and, for example, the house in Talavera, although in a less clear-cut way. Industry and seriation versus a turbid proposal, more wrightian, more complex and less luminous, but both of equal interest. There is always the rational Oiza and

8 Sáenz de Oiza, F.J. (1993). *La Arquitectura. Hablando con F. J. Sáenz de Oiza*. Acento, p 41-42.

the other side, the organic Oíza. Although perhaps the hybrid point is in a certain way the Bank of Bilbao.

The Constancy of Change is the title of one of P. Johnson's monographs, and it could be the title of one of Oíza's monographs. He finds in each work that relationship between the scale of the city and the scale of the hand, and each work being a *Whole Exemplar*, it would be good to ask ourselves about the continuity of change, and the Invariants in Oíza. Perhaps we should conclude, in order to open other doors, by pointing out some of them in a quick way, and also in a very incomplete way. In the first place, a very difficult matter but one that should be raised, *good taste*. The preamble to Frank Lloyd Wright written by Oíza at the request of Luis Fernández Galiano, where this concept, which we cannot talk about, appears tangentially, serves as a support. Oíza takes us from the refined Gio Ponti, from Milan, to Alvar Aalto, or from Mies to the austerity of the convent (Echevarría's House). Always understanding Architecture as a social purpose (from shantytown absorption housing to the house of the multimillionaire Juan Huarte) and here the world of La Casa del Hombre as the central theme of the architect's work. The vertical dimension as shaping the human being, and hence the importance of the duplex and cubic meters. The sequence of spaces, of which the Torres Blancas portal already speaks to us.

From the handle of Torres Blancas we can intuit the architecture of Torres Blancas. And, for example, the door of the Echevarría's House speaks to us of the convent and the intimate world, of the house as a nest, as much as the doors of Torres Blancas speak of the *ye-ye* world of May '68. The modern movement,

wanting to fight against styles and find a rationalist, functional world, created a Style, the *International Style*, a flexible framework in which three generations of architects have coexisted, and certainly leaving traces of a new tradition almost until the end of the twentieth century. These works of Oíza reflect well the wide debate generated by the modern movement and its generous diffusion with the CIAMs, the works themselves and an immense plural range of interventions.

Giedion, presents us with two visions or attitudes that Oíza emphasizes, and so, we can see in his work this duality, characteristic of some members of the Third Generation, perhaps in Oíza in a more pronounced way. A first phase includes the group of social housing of the fifties faithful to the Central European rationalist creed. And another more organic moment, which we can see in Torres Blancas. Naturally with hybridizations, transformations, evolutions, adaptations and various transitions. The housing of the White City of Alcudia could be interpreted as a transitional element between First Generation and Third Generation. And the studies of the House could open the stage of a more phenomenological Oíza, closer to the poetic ideas of Gaston Bachelard. This Oíza, architect and professor, will constantly evolve. So that remaining faithful to the door handle and to an architecture that is refining a line of work as we have discussed in Henry Sullivan, a handle admired by Oíza, will not be a devout attitude in Oíza. He will abandon lines of work, taking risks, sometimes making mistakes. But within each work, Oíza remains faithful to its unity, as the substance of the Architecture we

have learned from the masters of the Chicago School, transmitters of the Tradition, which is renewed by Gideon and today by his heirs.

It is a flexible, open tradition, attentive to changes and to ideas that remain and are transformed. In the end, Oíza, who always spoke of the *Portrait of the Artist as a Young Man* and the disappearance of the author in James Joyce's work as a revealing fact, an architecture without a signature, perhaps encloses in that continuous search for a language to come, a path without a personal language. Thus, complementary to Henry Sullivan, Oíza includes the *Durantian* teaching received from his teachers at the ETSAM, in that search for new types, flexible types, attentive to both the past and the future. And where man, in the house and in the institutions, is the true protagonist of architecture in its relationship with the environment. But perhaps understanding it from a collective way, a common fact, of all of them. Debate between personal language and language of the time, author's language and common language.

Oíza who had taught Health and Hygiene, trying to renew the technique, will become a professor of drawing, incorporating ideas from the Bauhaus to the School of Madrid. And with these disciplines he immediately comes to the teaching of Projects, including technique, the hand as an instrument of thought in the making (the Trades), and the flexible types of the infinite avant-garde in the discipline of Architectural Projects.

As in the architecture of the great ma-

sters, in Oíza the relevance of their ideas is also constant. We will always be able to talk about Phidias and the Parthenon, or Le Corbusier and Villa Savoye, or Oíza and Torres Blancas, for example. And today, of Rem Koolhaas and the Seattle Mediatheque. It is appropriate to recall once again the subtitles of the books by Sigfried Giedion, *The Growth of a New Tradition*, and by Philip Drew, *Changing Meaning of Architecture*, which bring us closer to the Oizian spirit whose world we have tried to approach. At the same time, reflecting on Oíza, it would be appropriate to recall the following words.

"The Danish physicist, Niels Bohr thought:

"The opposite of a correct formulation is a false formulation. But the opposite of a profound truth may very well be another profound truth"⁹.

⁹ Drew, P. (1973). *Tercera generación. La significación cambiante de la arquitectura*. GG, p 20.

Bibliografía

- AA.VV. (2020). *Sáenz de Oíza. Artes y oficios*. Fundación ICO
- Drew, P. (1973). *Tercera generación. La significación cambiante de la arquitectura*. GG
- Giedion, S. (1958). *Espacio, Tiempo y Arquitectura. El futuro de una nueva tradición*. Hoepli Segunda edición.
- Lacroix, J, Canguilhem, G, Hippolite, J, Ambacher, M, Martin, R y Denis A-M (1973) *Introducción a Bachelard*. Caldén
- Sáenz de Oíza, F.J. (1993). *La Arquitectura. Hablando con F. J. Sáenz de Oíza*. Acento
- Sáenz Guerra, J. (2016). *Sáenz de Oíza y Torres Blancas, una torre en plural*. Diseño Editorial
- Steiner. G. (2018). *Un largo sábado*. Siruela
- 1946-1988 Sáenz de Oíza.(1988). *Revista El Croquis nº 32/33*.

Fundación Docomomo Ibérico:

<https://docomomoiberico.com/edificios/torres-blancas>

<https://docomomoiberico.com/edificios/casa-echevarria-en-la-florida>

<https://docomomoiberico.com/edificios/casa-moro>

<https://docomomoiberico.com/edificios/banco-de-bilbao>



**La nueva modernidad en la
arquitectura de ascendencia
mediterránea de Josep Maria
Sostres. Modernidad y humanidad**

***New modernity in the Josep
Maria Sostres' architectural and
mediterranean ideal. Modernity
and humanity***

Sara Coscarelli Comas
EINA, Centre Universitari de Disseny i Art
de Barcelona. Adscrit a la UAB

p. 254-279

*La conciencia de estar viviendo
la fase posterior al período
revolucionario del movimiento
moderno, junto con el sentimiento
de crisis de los valores universales,
parece imponer a Sostres la
exigencia de proponer puntos de
vista diferentes. Si se profundiza
en el análisis de sus escritos, es
fácil darse cuenta de que todos
ellos han sido tejidos con unos
hilos temáticos que se repiten y
permanecen. El resultado es un
discurso abierto, pero circular.*

Resumen

Josep Maria Sostres es uno de los arquitectos catalanes pertenecientes a la Nueva Modernidad, el periodo dentro del movimiento moderno en que empieza a ponerse en crisis por sus dogmatismos y su falta de humanidad. En Cataluña, como en otros lugares de España y del resto del mundo, empiezan a salir a la luz, a partir de la segunda mitad de la década de 1940, una serie de posicionamientos críticos contra el extremismo del Estilo Internacional, a favor de la reinterpretación de las arquitecturas populares, vernáculas y propias de cada territorio, de cada región.

Sostres es el primero en Cataluña en entrar en contacto con sus homólogos europeos, lo cual le permite introducir en su ámbito esta nueva manera de entender la arquitectura.

Su producción es más teórica y crítica, que arquitectónica, en el sentido que se comunica más a través de la publicación de artículos en revistas de índole diversa. No obstante, y a pesar de esta cantidad limitada de obra arquitectónica, su calidad sobrepasará cualquier límite y será el reflejo materializado de su pensamiento. En este sentido, su evolución irá de la mano de la de sus escritos, siempre heterodoxos y siguiendo una dialéctica consistente en la consciencia de estar viviendo un momento de crisis, pero no saber hacia dónde ir. Prueba de ello es su argumentación, inicialmente racionalista, y, a partir de un cierto momento, regionalista crítica. No obstante, y a pesar de esta evolución, su lenguaje será siempre claro, conciso y determinante.

Palabras clave: GATCPAC, Gruppo 7, influencias, mediterráneo, modernidad

Abstract

Josep Maria Sostres is one of the Catalan architects belonging to the New Modernity, the period within the modern movement in which it began to go into crisis due to its dogmatism and its lack of humanity. In Catalonia, as in other places of Spain and the rest of the world, a series of critical positions against the extremism of the International Style began to come to light, in favour of the reinterpretation of the popular, vernacular and typical architecture of each territory, of each region.

Sostres is the first in Catalonia to meet his European counterparts, which allows him to introduce this new way of understanding architecture into his field.

His production is more theoretical and critical than architectural, in the sense that it is communicated more through the publication of articles in magazines of a diverse nature. However, and despite this limited amount of architectural work, its quality will exceed any limit and will be the materialized reflection of his thought. In this sense, his evolution will go hand in hand with that of his writings, always heterodox and following a consistent dialectic in the awareness of living through a moment of crisis, but not knowing where to go. Proof of this is his argumentation, initially rationalist, and late after from a certain critical regionalist moment. However, and despite this evolution, its language will always be clear, concise, and decisive.

Keywords: GATCPAC, Gruppo 7, influence, Mediterranean



Figura 1. Casa Bini ienComo (1952), con Somaini y Radice

Introducción

Es bien sabida la inflexión y bloqueo que sufrió la trayectoria modernizadora de la arquitectura española a causa de la Guerra Civil y la larga posguerra, pero, especialmente, la primera década del régimen franquista. Sin embargo, y a pesar del academicismo autárquico que será la única vía aceptada, pasados los primeros años de penumbra y estricta represión se inicia un nuevo camino.

En Barcelona, y a partir de la celebración de la V Asamblea de Arquitectos de 1949, se empiezan a crear nuevos lenguajes que respetarían la apuesta del movimiento moderno por determinadas tecnologías punteras, con la voluntad, no obstante, de recuperar las formas y la simbología de las arquitecturas vernáculas de cada región. Esta atención a lo popular, así como a los lugares descentralizados, no debe entenderse como plagio de una arquitectura folklórica, sino como su reinterpretación en clave moderna y adaptación a las nuevas necesidades reales, manteniendo, como se decía, los postulados emancipadores y progresistas del movimiento moderno.

Sostres es el primer teorizador catalán de las posibilidades de una arquitectura moderna, regionalista crítica y mediterránea. Si bien puede que no sea uno de los más recordados, probablemente por su no muy amplia producción arquitectónica, su valor cualitativo le supone el reconocimiento, en 1972, del Premio Nacional de Arquitectura. Forma parte del grupo de intelectuales de posguerra que vive la contradicción entre una imposible recuperación de cualquier tipo de posición tradicional y el pesimismo frente a las promesas de progreso servidas por los líderes del Estilo Internacional. Su búsqueda se mueve entre la pasión por la arquitectura del movimiento moderno y la conciencia de su crisis. En este sentido, tanto su

obra escrita, como la dibujada girará en torno a este tema de forma sistemática.

El objeto de estudio de este texto consiste en la explicación de la evolución de su arquitectura y cómo va de la mano de los cambios que va sufriendo su posicionamiento crítico teórico.

Las influencias internacionales

Poco antes de estallar la Guerra Civil, Sostres intenta el ingreso en la universidad, pero una enfermedad pulmonar le obliga a permanecer retirado en una larga convalecencia hasta principios de la década de 1940. Durante este período, la voluntad de conocimiento de la arquitectura moderna le lleva a descubrir la vanguardia racionalista internacional de la década de 1930 a través de la suscripción a la revista *A. C.*, de las lecturas de los *Casabella* de Giuseppe Pagano, de *Cahiers d'Art* o de la *Architectural Review* de Nikolaus Pevsner. De hecho, su relación epistolar con el citado historiador del arte alimentaría en él la firme voluntad de convertirse en erudito y teórico de la arquitectura (Bonino, 2000).

Ya finalizada la guerra, recuperado de su enfermedad y convertido en arquitecto (1946), Sostres entra a trabajar en el estudio de Sixte Illescas, una de las pocas supervivencias racionalistas de la posguerra. Esta experiencia es la única realizada en Barcelona antes de su participación en el concurso sobre el problema de la vivienda económica, pues la mayor parte de sus actividades e intereses habían tenido una proyección sobre todo exterior. La oportunidad de trabajar allí resulta una ocasión única para ampliar estos conocimientos, puesto que le permite el acceso a los textos de arquitectura de la biblioteca: "Al lado de los textos del Renacimiento toscano, de Palladio



Figura 2. Vistas exteriores de la Casa Giuliani-Frigerio (1939). Como. Giuseppe Terragni.

(edición de 1741 de *Architettura di Andrea Palladio Vicentino*) y de la arquitectura clásica, había algunas obras de Pevsner (*Pioneros del Movimiento Moderno*, de 1936, y *Esquema de la arquitectura europea*, de 1943) y de Le Corbusier (*Vers une architecture*, por aquel entonces inencontrable en Cataluña), [...] además de todas las ediciones de *AC* y de *Informes de la construcción*, revista técnica publicada en Madrid¹.

El catalán se forma como historiador del arte y de la arquitectura también a través de los ecos que la *Revista de Occidente*, dirigida por José Ortega y Gasset, hace llegar de la gran historiografía centroeuropea: Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, August Schmarsow, Paul Frankl, pero también Sigfried Giedion y Bruno Zevi enseñan al joven teórico una forma de ver el arte y la arquitectura profundamente renovadora respecto del contexto de la historiografía practicada por la mayoría de los profesores académicos. Sostres desarrolla una visión absolutamente cosmopolita y universal. Y así lo explica Moragas en su escrito sobre el Grupo R:

“Es allí donde [...] Sostres nos da a conocer las grandes figuras de la arquitectura contemporánea. El grupo de los seis, más o menos ampliado o reducido, habla de Gaudí, del Modernismo catalán y de sus otras versiones: Art Nouveau, Modern Style, Jugend Stil, Olbrich y Otto Wagner. Si conviene, se recurre a la Enciclopedia Espasa para encontrar alguna referencia a falta de una bibliografía mejor. Entonces es cuando conocemos a Wright, Mies, Aalto, Breuer. También nos damos cuenta del interés que puede tener el establecer relación con arquitectos de otras edades [en referencia a Sostres]².”

El mismo año de finalización de los estudios Sostres realiza un viaje a Italia donde visita las obras de Giuseppe Terragni -fallecido en 1943-, las cuales ya conoce gracias a los libros que ha podido consultar de Agnoldomenico Pica, como son *La nuova architettura nella Italia* (1936) y *La nuova architettura nel mondo* (1938), también en la biblioteca de Illescas (Bonino, 2000).

En la ciudad de Como se interpone entre él y el mundo arquitectónico de la época de 1930 la nueva interpretación artística de un brillante grupo de pintores, escultores y arquitectos, entre ellos Mario Radice, Manlio Rho, Ico Parisi -colaborador de Terragni- y Carla Prina. Todos ellos habían frecuentado el estudio de Terragni antes de la guerra: “En aquellos años tengo ocasión de conocer el círculo de racionalistas italianos, [...] Ico Parisi es el que mejor interpretaba un racionalismo entonces nuevo, menos severo que el de Terragni³.”

Estos mediterraneismos y clasicismos compositivos influirán al arquitecto en la configuración de su mundo artístico personal, en pleno periodo sintomático de crisis de la modernidad (Tarragó, 1975). De vuelta a Barcelona abre su propio estudio y es contratado como arquitecto municipal interino en la población de Bellver de Cerdanya (Lleida).

La conciencia de estar viviendo la fase posterior al periodo revolucionario del movimiento moderno, junto con el sentimiento de crisis de los valores universales, parece imponer a Sostres la exigencia de proponer puntos de vista diferentes. Si se profundiza en el análisis de sus escritos, es fácil darse cuenta de que todos ellos han sido tejidos con unos hilos temáticos

1 Bonino, M., Solà-Morales, I, Bohigas, O. (2000). *Josep Maria Sostres: 1915-1984*. Torino Celid, 46

2 De Moragas, A. (noviembre 1961). Els deu anys del Grup R d'Arquitectural/Los diez años del Grupo R de Arquitectural. *Serra d'Or*. (2ª ép. año 3 nº 11-12). 67.

3 Sostres, J. M. *Cit. en*: Bonino, *op. cit.*, p. 48.

que se repiten y permanecen. El resultado es un discurso abierto, pero circular, en el que se comprende la modernidad como ciclo cultural en evolución que, tras la fase pionera de las vanguardias, debe ser capaz de fundar su propia tradición, desarrollando todas sus vicisitudes.

Estos posicionamientos tienen su punto inicial con motivo de la Asamblea organizada por el COACB en 1949, y del cual en aquel entonces Moragas es vocal. Este invita a Gio Ponti y a Alberto Sartoris a realizar unas conferencias. De las dos es la de Sartoris la que tendrá más repercusiones en la arquitectura catalana. Pronuncia dos parlamentos, "Las fuentes de la nueva Arquitectura" y "Orientaciones de la Arquitectura contemporánea", que son ampliamente aplaudidos por su defensa de los valores autóctonos de la arquitectura, en general, y de la mediterránea, en particular. Demuestran nuevamente una obstinación por defender la tradición arquitectónica en la protección de una serie de valores que permanecen constantes, pero que pretenden "dar una nueva forma visible a la tradición"⁴. Resulta especialmente interesante la atención que presta Sartoris a las figuras fundacionales del movimiento moderno, o incluso anteriores a él, según su genealogía mediterránea -Terragni, Maestro Comacini, Leonardo, Ledoux, Diotallevi, Antonelli, Guarini- y Sant'Elia, Cattaneo, Nervi, Ciocca y Gaudí y que sirven a Sostres para continuar con su enriquecimiento cultural de los maestros internacionales.

Sartoris también reflexiona sobre el rumbo de la arquitectura contemporánea y defiende la existencia de un funcionalismo regional de índole mediterráneo. Trata a Wright de romántico y a Le Corbusier de maquinista, y deja lugar para la gran gama de matices formada por el equilibrio natural de los artistas independientes (Sartoris, 1950). Defiende que la arquitectura de la reconstrucción europea debe ser "intransigentemente funcional"⁵, pero hace hincapié en la necesidad de no confundirla con la arquitectura del movimiento moderno.

En este contexto destaca la documentación epistolar que se envían entre ambos como consecuencia de las conferencias. De hecho, cuando Sartoris regresa a Suiza, después de su estancia en Barcelona, y, en agradecimiento por la atención recibida por Sostres durante su viaje, le envía una postal y un ejemplar de la tercera edición de su obra *Introduzione all'architettura moderna* (1949). En respuesta, el catalán le envía una carta, consistente en una sucesión de reconocimientos a la obra escrita y a su presencia en las conferencias⁶:

"Para mí es tan valioso por venir de vuestras manos como por la influencia que tuvo en mi formación profesional. [...] El recuerdo de vuestra presencia y de vuestras conferencias permanece vivo. A menudo entre compañeros hablamos de usted y de la influencia benéfica que ha producido en nuestro ambiente arquitectónico"⁷.

Sostres se inspiraría en Sartoris por su autodefinición como vanguardista, así como por su propuesta neoplástica y su posicionamiento dialéctico a la hora de dar validez tanto a la arquitectura funcional como a la vernácula mediterránea.

Producción teórico-crítica

Esta asunción encuentra expresión concreta en muchos proyectos presentados, en el marco de la Asamblea, al concurso de ideas convocado por el COACB para resolver el problema de la vivienda económica (1949), del cual Sostres es ganador, junto con otros colegas.

En el artículo que Antoni de Moragas publica en 1961 para valorar el entonces recién clausurado Grupo R, reflexiona sobre la trascendencia del concurso: "Finalmente, los [...] arquitectos terminaban su trabajo

4 Sartoris, A. (segundo trimestre 1950). Las fuentes de la nueva Arquitectura. *Cuadernos de Arquitectura*. (nº 11-12). 39.

5 Sartoris, A. (segundo trimestre 1950). Orientaciones de la Arquitectura contemporánea. *Cuadernos de Arquitectura*. (nº 11-12). 48-55.

6 Cabe destacar que antes de la Guerra Civil Sartoris ya había mantenido contacto epistolar con miembros del GATEPAC, como Luis Vallejo y Sert.

7 Carta de Sostres dirigida a Sartoris, Barcelona 12 de julio de 1949. Carta mecanografiada originalmente en francés con cabecero y rúbrica del arquitecto. (ADS-EPFL, Lausanne).

pocos minutos antes de la hora fijada para la entrega, después de varios meses de actividad llena de pintorescas incidencias, discusiones, acuerdos y discrepancias en torno a una amistad naciente"⁸.

Después del despertar que supuso el concurso, los acontecimientos terminarían con la creación del Grupo R dos años después, y del cual Sostres sería cofundador, junto con José Antonio Coderch, Manel Valls, Josep Pratsmarsó, Oriol Bohigas, Josep Martorell, Joaquim Gili y Antonio De Moragas. Poco después se añadirían Manel Ribas, Francesc Mitjans, Josep Antoni Balcells y Francesc Bassó. Cuando Moragas resume en su texto los logros del grupo, escribe: "Queríamos entroncar con la tradición del movimiento moderno, interrumpida por el franquismo, pero al mismo tiempo formábamos parte de una ola de revisión que en Europa tomaba nombres diversos: organicismo, postracionalismo, regionalismo, empirismo, realismo"⁹.

De hecho, esta orientación continuista lleva a Sostres a escribir en el folleto presentador del segundo congreso que el grupo organizó, que este pretendía un posicionamiento muy funcionalista, al menos en su primer debut:

"En Barcelona se funda, en 1952, el Grupo R, formado por arquitectos de diferente matización [...] cuya característica radica principalmente en señalar una evolución definitiva hacia un estilo internacional"¹⁰.

Sostres definirá al grupo como el resultado de un conjunto de tentativas para dar un sentido particular a través de un análisis de las ideologías y de las valoraciones de las arquitecturas del movimiento moderno, aunque a partir de un cierto momento reconocerá su tendencia a indeterminarse:

"La situación del Grupo R, sin embargo, se paralizó a partir de un cierto momento, poniéndose en posición indefinida... que se va acentuando con el tiempo hasta convertirse en una actividad personal de sus miembros, pero sobre todo en un espacio que el tiempo vacía"¹¹.

El Grupo R se mantiene activo hasta 1961, cuando debido a sus propios integrantes se acaba disolviendo.

Pero, Volviendo al punto clave de las conferencias de Sartoris, su posicionamiento queda claramente reflejada en los artículos que Sostres publica inmediatamente después de las conferencias del arquitecto suizo. Estas suponen un antes y un después en el futuro de la arquitectura de la Barcelona de posguerra y contribuyen a difundir la idea de novedad, de los postulados del movimiento moderno en relación con la calidad de lo latino y mediterráneo; la categoría de la modernidad se asocia a la idea de domesticidad, del mismo modo que el funcionalismo aparece como un episodio superado.

"El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad" es, en realidad, una conferencia que se publica en la revista *Pyrène* de Olot (Girona) sólo un mes después del acontecimiento de Sartoris. En el Sostres sigue el argumento de su colega al considerar el funcionalismo como la esencia del proyecto moderno que supera las limitaciones de la vía del racionalismo, en el cual se simplificaban las formas al evitar cualquier tipo de ornamentación, mientras que en el funcionalismo la estructura del edificio se basa en su función y en su uso. Describe el funcionalismo como protagonista decisivo para la formación del espíritu del siglo veinte y como verdadera opción para resolver los problemas del ser humano y de la arquitectura. Indica que, independientemente del problema estructural

8 De Moragas, A. (noviembre 1961). Els deu anys del Grup R d'Arquitectura [Los diez años del Grupo R de Arquitectura]. *Serra d'Or*, (2ª ép. año 3 nº 11-12). 67.

9 De Moragas, A. *ibidem*, p. 72.

10 Sostres, J. M. (1960). "Presentación". *Itinerarios de Arquitectura*. Publicaciones del COACB. Debe entenderse en esta cita el término "internacional" como continuador de los postulados del movimiento moderno en cuanto al progreso tecnológico, pero no a su manía formalista, de la cual Sostres huía, junto con los demás miembros líderes del Grupo R.

11 Sostres, J. M.; De Moragas, A.; et. al. (1983). "El Grupo R. Vanguardia de ayer". *Annals d'arquitectura*, nº. 3, p. 48.

del edificio, tanto su fachada como el interior pueden realizarse libremente mediante el empleo de superficies llanas o curvas, según convenga, correspondientes a la naturaleza orgánica y funcional del edificio. Defiende la necesidad de equilibrar con rigor crítico su planteamiento dialéctico:

"Por eso es ahora más necesario que nunca que estos anhelos de incorporar a la arquitectura la vida en el sentido meridional (mediterráneo), que el Geometrismo de la primera postguerra le había negado, estén debidamente equilibrados por una alta sensibilidad estética y un exigente sentido crítico. De esta manera se podrá lograr que la Arquitectura actual sea un fiel reflejo del espíritu de nuestro tiempo"¹².

Por otro lado, dedica un apartado a la arquitectura italiana, que define como aportación genuina de esta nueva plasticidad, partiendo de una distinción crítica entre el siglo XIX, racional y cientifista, y un siglo XX lírico e idealista, del cual considera iniciador de una *nueva modernidad*: "el genio italiano desarrolla una arquitectura sumamente sensitiva en la que revive el carácter clásico de la arquitectura del litoral mediterráneo manifestado en las constantes: módulo, proporción y corporeidad"¹³.

Pasados solo cuatro meses después del primer artículo, Sostres publica en Nueva York "Sentimiento y simbolismo del espacio", un pensamiento mucho más regionalizado, donde la defensa de la mediterraneidad, cuyo origen atribuye, una vez más, a la arquitectura italiana y a su ya amigo Sartoris, empieza a parecer definitiva, después de haber asumido por fin la crisis del movimiento moderno. Usa el término "funcionalismo mediterráneo"¹⁴ cuando se refiere a obras barcelonesas construidas por los arquitectos catalanes de la nueva generación y menciona nuevamente los referentes italianos de índole internacional: Pierluigi Nervi, Gio Ponti, Ignazio Gardella, Luigi Figini y Gino Pollini y Ernesto Nathan Rogers:

"La arquitectura italiana, que por encima de las aportaciones de las distintas épocas no se había apartado en espíritu de una directriz clasicista, imprime al funcionalismo los atributos propios de la arquitectura mediterránea, o sea las constantes estilísticas, módulo y proporción. Y así el funcionalismo italiano aparece con sus esplendores suntuarios y luminosas estructuras, como producto de la sensibilidad de la raza, de su sutileza y de aquella "ratio" romana que tanto veneraban los antiguos"¹⁵.

Poco después escribe "El funcionalismo y la nueva plástica", que obtendrá mayor repercusión por haberse publicado en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura (B. I. D. G. A)*. Sostres organiza el texto en dos epígrafes y hace una distinción entre "La arquitectura orgánica" y "El orgánico regional". En el primer apartado define este organicismo como el motor de un nuevo movimiento juvenil de "restauración" que nace de la necesidad de humanización y de superación de la primera fase de la arquitectura funcional, así como del retorno de la naturaleza como reacción a la vida anónima y artificial de las grandes ciudades (Sostres, 1950, pp 10-11).

Véase en este punto la asimilación que realiza de los postulados de Bruno Zevi. En septiembre de 1949 se publica en el *B. I. D. G. A*. "La arquitectura orgánica frente a sus críticos". Un año después, en mayo de 1950, Zevi participa en el Ciclo de conferencias organizado en Barcelona por el Colegio de Arquitectos, donde realiza dos intervenciones centradas en la crisis del racionalismo arquitectónico y la actualidad de la arquitectura italiana. En este viaje descubre la obra de Gaudí, junto a los miembros del Grupo R, que aparecería en la portada de *Storia de l'architettura moderna* (1961).

Sostres continúa este interés por el genio catalán e indaga en la historia del movimiento moderno, así como

12 Sostres, J. M., (junio 1949). El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad *Pyrene*, 104.

13 *Ibid.*

14 Sostres, J. M. (1949). Sentimiento y simbolismo del espacio. *Proyectos y Materiales*. 24.

15 Sostres, J. M. (septiembre-octubre 1949). *op. cit.*, p. 25.

en el estudio de los precedentes de la arquitectura moderna. Con este propósito encuentra en Gaudí una manera autóctona de afrontar la búsqueda de una superación del funcionalismo germánico. Defiende su funcionalismo dialéctico al ser capaz de explicar lo racional y lo irracional como dos aspectos de una misma realidad concreta:

“Un cuarto de siglo antes que Wright, antes que Aalto, nuestro Gaudí proyectaba sus obras según los principios de la Arquitectura orgánica, concibiendo el edificio como una forma generada, no según el sentido abstracto de lo clásico, sino como un organismo viviente que crece y se desarrolla siguiendo tan sólo la Naturaleza como ley, como orden y como unidad de medida”¹⁶.

Sostres asume el organicismo como doctrina que hace compatible el criterio de la modernidad con la identificación cultural. Sólo así parece razonable un proyecto cultural que debe distanciarse críticamente de los símbolos de la dictadura y, al mismo tiempo, implicar a sectores significativos de la sociedad.

En el segundo apartado del artículo, “El orgánico regional”, Sostres recalca la importancia que la arquitectura del Tesino suizo -territorio de Sartoris- ha tenido en el desarrollo de esta nueva modernidad (Sostres, 1950, p. 12). El recurso del organicismo como sistema teórico alternativo al funcionalismo no supone adaptarlo como doctrina normativa al proyecto, sino que se convoca en general como argumento moderador del rigor funcionalista, capaz de erosionar sus aristas más críticas para contar con una modernidad más servicial y comprometida:

En general, puede afirmarse que el tono de la Arquitectura moderna, como la preponderancia de la dedicada a la vivienda y al edificio colectivo,

no viene dado como en el pasado como reflejo de la Arquitectura monumental considerada como valor eterno, perdurable, ‘definitivo’, sino como algo más elástico y vivo, que cumpla ante todo la misión, no por modesta menos importante, de servir al hombre, tanto a las actividades prácticas de su existencia como a las espirituales y anímicas (Sostres, 1950, p. 14)¹⁷.

En la difícil tarea de volver a hacer presente el interés por la arquitectura moderna en Cataluña después de la Guerra Civil juega un papel de primer orden la aparición, en 1954, del volumen de la *Encyclopédie de la architecture nouvelle. Orden et climat méditerranéens*¹⁸, de Sartoris. Su autor desarrolla una importante labor propagandística de las vanguardias en el contexto catalán, culturalmente difícil en ese momento, pero que se esfuerza por abrir a los planteamientos imperantes en el contexto internacional de la época. En la segunda edición publicada tres años más tarde, y fruto de los contactos entre el autor y los arquitectos barceloneses a raíz de las conferencias de 1949 (Navarro, 2004), se propone una nueva aproximación al GATCPAC y a los nuevos arquitectos que defienden la continuación matizada del movimiento moderno, como Coderch o el mismo Sostres. Véase el ejemplo de este último, quien escribe a Sartoris a finales de 1954 y le adjunta material fotográfico correspondiente a su Casa Agustí (1955), que entonces estaba en fase de acabados, para que el otro lo añada a la enciclopedia:

Me alegro sobremanera de que se haya interesado por mi casa de Sitges y le envío algunas fotos para que escoja las que más le convengan si es que todavía estamos a tiempo de que puedan ser publicadas en su libro. Agradezco especialmente las palabras de estímulo en relación con esta pequeña obra mía¹⁹.

16 Sostres, J. M. (julio 1950). El funcionalismo y la nueva plástica. *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. 10-14.

17 En realidad, esta concepción procede de Alois Riegl.

18 Sartoris, A.; Humeau, E. (intr.) (1948). *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*. Vol. I, Ulrico Hoepli, 1957, (2ª ed. rev. y aum.). Resulta ser una de las primeras monografías críticas sobre la arquitectura moderna aparecidas en España (se había publicado originariamente en 1948; y se reeditó en 1957).

19 Carta escrita por Sostres y dirigida a Sartoris. Barcelona, 28 de diciembre 1954. Carta mecanografiada en castellano con cabecero y rúbrica del

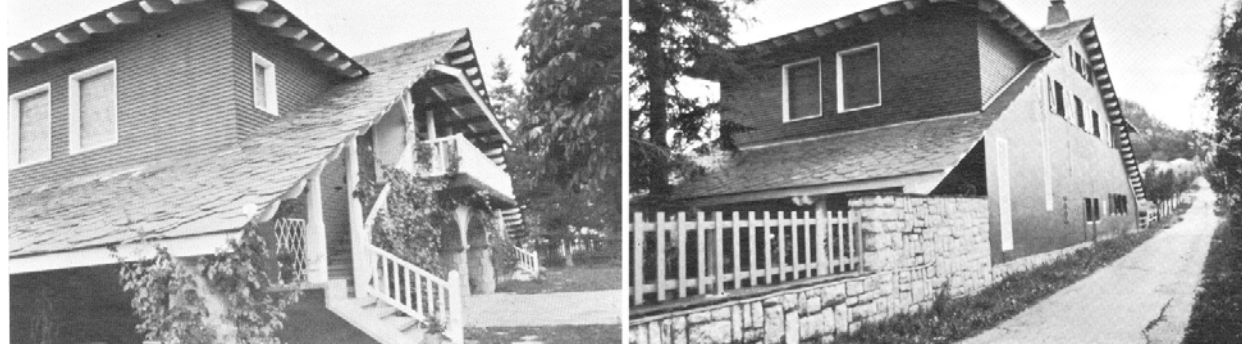


Figura 3. Imágenes del exterior de la Casa familiar Elías, Bellver de Cerdanya (1948)

Sin embargo, la publicación aún tardaría tres años en aparecer, paralelamente a la edición del volumen correspondiente al orden y clima nórdicos.

En la publicación de "Creación arquitectónica y manierismo", en 1955, el autor rectificaría definitivamente su convicción en torno a la superioridad del punto de vista orgánico respecto al funcionalismo por su capacidad de dar cuenta de lo singular e insistiría en la necesidad de adoptar principios y normas de carácter racional que canalicen el proyecto: "una época como la nuestra de desarrollo en extensión es ante todo una época arquitectónicamente normativa"²⁰.

Entiende la uniformidad estilística como una síntesis postracionalista y esto le llevará a proponer el manierismo como una superación de intereses individuales.

Finalmente, en el artículo publicado en 1963, "Algunas premisas ante el futuro", Sostres afirma: "[...] la evolución natural del racionalismo parece, al menos aparentemente, no estar de acuerdo con el planteamiento unitario que podía haberse esperado de la precisión y rigor de sus principios básicos"²¹. De esta forma, durante el tiempo que transcurre entre el anterior escrito y este se da un cambio de sentido a su posición teórica: si el primero reconoce la necesidad de la arquitectura moderna por su condición de síntesis operativa, capaz de afrontar los programas constructivos contemporáneos, el segundo invoca a un agente externo a la arquitectura -la idea de unidad como coherencia- como estabilizador de la escena urbana.

Producción arquitectónica: reinterpretación moderna de la arquitectura vernácula mediterránea

La producción arquitectónica de Sostres merece especial atención no precisamente por su cantidad, sino por la calidad, al usarla como materialización de su pensamiento crítico.

La primera ocasión en la que un proyecto de Sostres se alinea con el funcionalismo mediterráneo antes de la década de 1950 es a raíz del concurso de ideas para la solución del problema de la vivienda económica en Barcelona. Este es su verdadero debut arquitectónico en la ciudad condal y representa una ocasión de trabajo en grupo, anticipando la lógica que sostendrá el Grupo R.

Para Sostres la tradición de cada región, comarca o tipo arquitectónico expresa de forma depurada la solución a las diversas instancias climáticas, sociales y materiales de cada lugar, del mismo modo que la atención a los requerimientos programáticos implica soluciones específicas y particulares. Sus distribuciones planimétricas responden a una práctica sensibilidad en el aprovechamiento del espacio, ajena por completo a soluciones repetitivas. Experimenta en una primera etapa con materiales naturales y elementos tradicionales en proyectos como la Casa familiar Elías (Bellver de Cerdanya, 1948), la Casa Elías (Bellver de Cerdanya, 1946), la Casa Cusí (Seu d'Urgell, 1952) y el hotel María Victoria (Puigcerdà, 1952). En el primer caso se trata de la reforma de una casa existente, consistente en la ampliación del programa por medio del aprovechamiento máximo de los espacios primitivos. La propuesta resultante es la superposición de dos nuevos volúmenes a

arquitecto (ADS-EPFL, Lausanne).

20 Sostres, J. M. (1955). Creación arquitectónica y manierismo. *Cuadernos de arquitectura*, (nº. 22). 1-4.

21 Sostres, J.M. (1963). Algunas premisas ante el futuro. *Arquitectura* 63, p. 38.

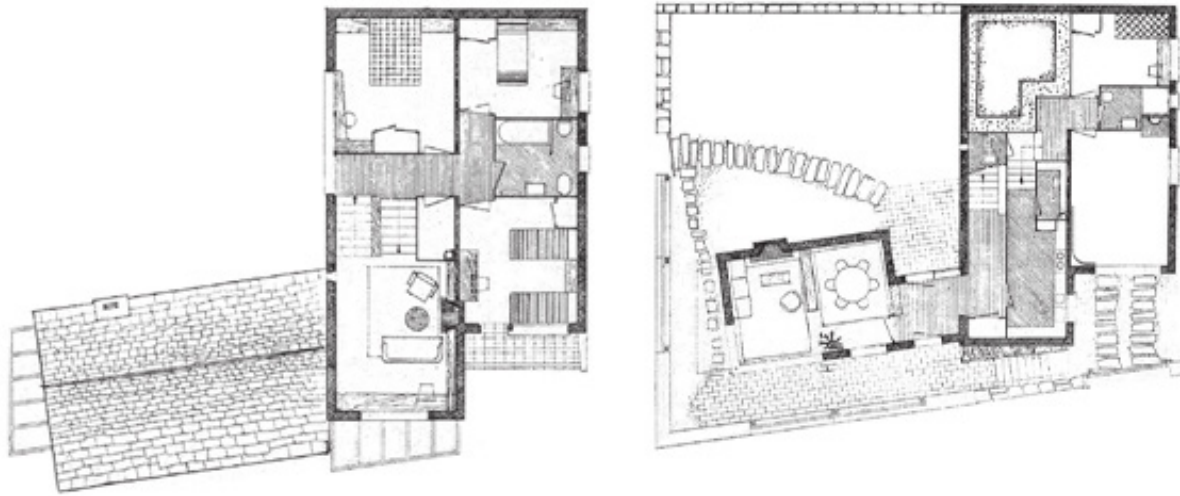


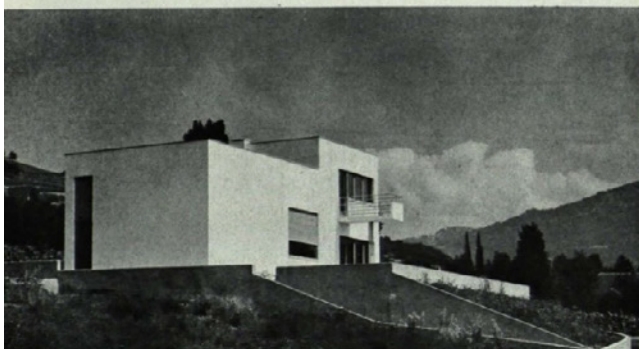
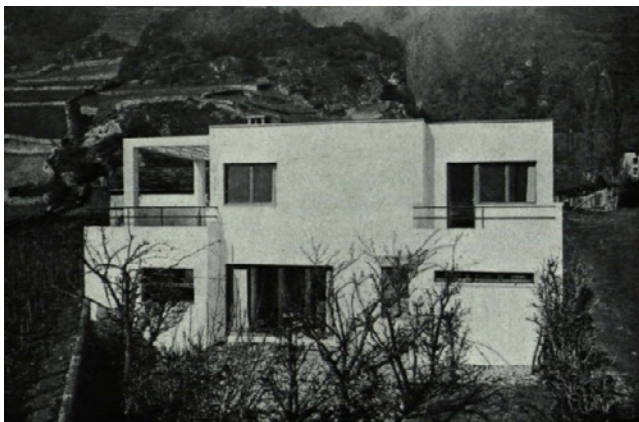
Figura 4. Planos de la Casa Elías, Bellver de Cerdanya (1946).

cada lado de la cubierta a doble agua a través de la prolongación de sus flancos que, al mismo tiempo, le permite la creación de dos porches. También se amplía la terraza del primer piso. La materialidad destaca por la pared de piedra y los muebles propios de la época. La naturalidad con que Sostres crea una continuidad con la obra existente, siguiendo su lenguaje rústico y superponiendo los nuevos volúmenes a la preexistencia,

es un gesto dialéctico que deja entrever su capacidad para enlazar tradición con modernidad.

En el caso de la Casa Elías, forma parte de un conjunto de seis viviendas individuales con jardín que llevan por nombre las "Casas del camí de Talló". La número 6 destaca por la adquisición definitiva de lo que será el lenguaje arquitectónico de Sostres. Su ubicación en el

Figura 5. A la izquierda vistas exteriores de la Casa Morand-Pasteur, Saillon (1939), de Sartoris; y a la derecha vistas exteriores de la Casa Agusti, de Sostres (1953-1955).



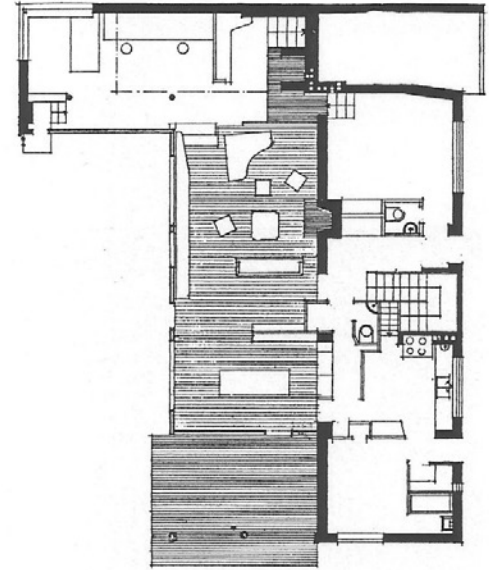
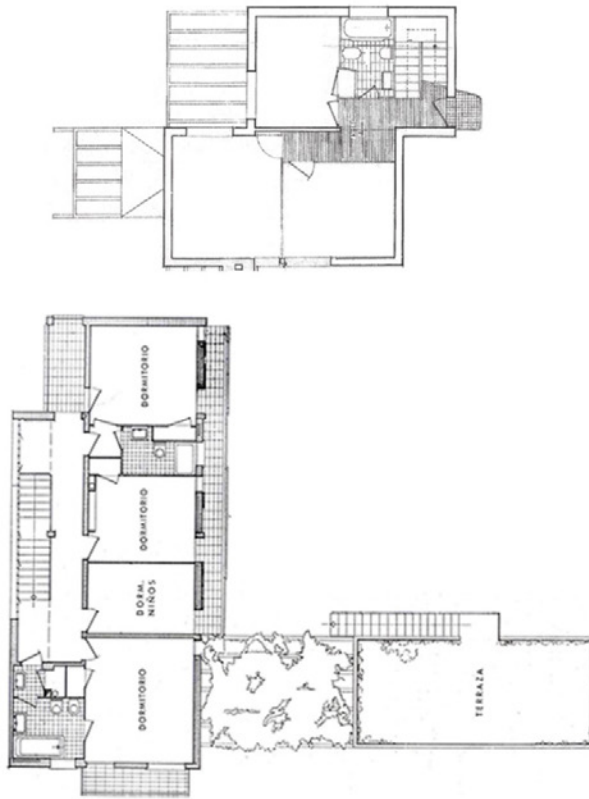
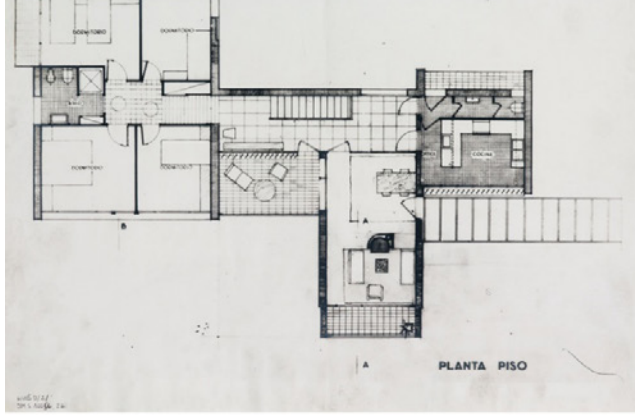


Figura 6. Comparativa entre los retranqueos volumétricos de las planimetrías de la Casa Iranzo (1955-1956), la Casa Cusi (La Seu d'Urgell, 1952) y la Casa Agusti (1953-1954) (de arriba abajo) y la Casa Estudio de Aalto en Helsinki (1936).

extremo del solar le permite estar mucho más en contacto con el paisaje respecto del resto de viviendas, lo cual constituye uno de los elementos fundamentales del autor en su interés por vincular el diseño arquitectónico con el lugar en que se encuentra emplazado:

“De estas casas, la última que se construyó fue la situada en el extremo sur de la fila (casa núm. 6).

Su emplazamiento me permitió una disposición tridimensional más completa, una planta abierta y libremente orientada, adaptándose a la topografía del terreno, la organización interior en planos a diferentes alturas, dando un sentimiento de fluidez espacial que representa un cambio en relación con las soluciones más rígidas y formalistas de las otras casas anteriormente proyectadas”²².

22 MARTI, C.; Armesto, A. (1999). *Sostres: arquitecte = arquitecto*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Publicacions del Centre de Documentació del COAC, p. 59.

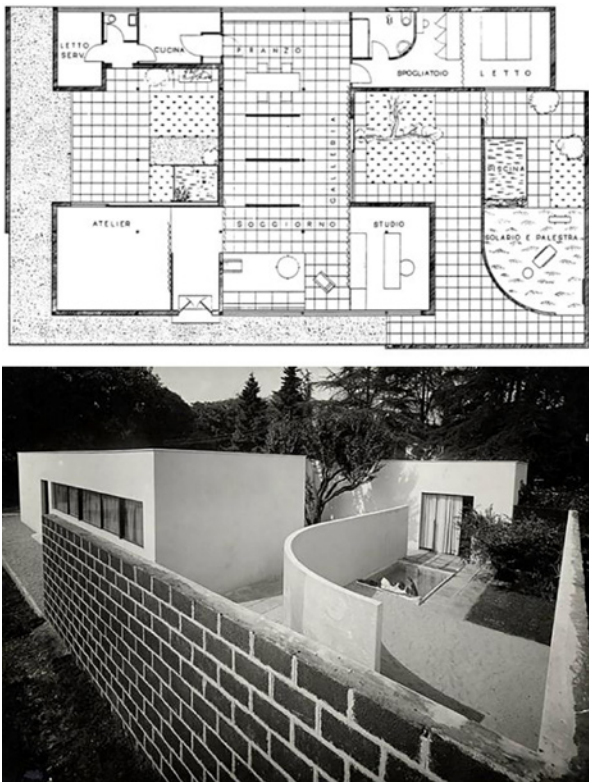


Figura 7. Planta e imagen de la Villa-studio per un artista, de Figini y Pollini, para la V Triennale de Milán (1933).

Otro elemento distintivo de su arquitectura es la descomposición volumétrica, que se aprecia en esta obra por la generación de dos elementos independientes, pero articulados entre sí en forma de L, siguiendo las directrices del quehacer nórdico. El retranqueo que generan los dos volúmenes, así como el revoque blanco, enfatizan la percepción volumétrica de la construcción a la vez que crean un efecto de claro-oscuro con las roturas en fachada de los huecos de ventanas y puertas, y con la madera como material predominante. En esta voluntad de vínculo con la naturaleza, toman también protagonismo la pizarra, la piedra y las pérgolas. El programa presenta una gran eficiencia al dividir los espacios en zona de día, de noche y de servicio, a través de un gran vestíbulo ubicado en la entrada. Se trata de un proyecto de aspiración funcionalista en el

que, sin embargo, la atención a lo regional está presente en todo momento.

La Casa Agustí (1953-1955) presenta similitudes con la Residencia Morand-Pasteur (1939) de Sartoris en lo referente al estudio de las fórmulas más conocidas del funcionalismo y su voluntad de reinterpretación de los elementos más característicos de la casa tipo mediterránea, como son los retranqueos volumétricos, los porches, los patios o la ventilación natural. La vivienda de Sartoris se encuentra en un emplazamiento particularmente determinado que, poco antes de su construcción, había adquirido protección institucional. El cliente se relaciona con la actividad tradicional del cultivo del viñedo, lo cual lleva a Sartoris a conectar con ciertas consideraciones sobre el significado de las villas modernas clásicas, en contacto directo con una naturaleza ordenada. La descomposición de los volúmenes permite la adaptación del edificio a un terreno de gran pendiente, abriendo los vacíos y la pérgola principal hacia las vistas panorámicas. Se trata del mismo recurso llevado a cabo por Sostres quien, además, utiliza una segunda piel para independizar la temperatura y la luz del interior de la del exterior. Esta atención a las especificidades climáticas del lugar contrasta con la voluntad formal neoplástica procedente del *modus operandi* de Mies, también de Aalto, sobre todo en la configuración volumétrica en forma de L.

Este neoplasticismo se encuentra también en obras como la Casa Iranzo (Esplugues de Llobregat, 1957), articuladas en dos volúmenes, igual como sucede en sus casas Cusi (La Seu d'Urgell, 1952) y Agustí (Sitges, 1953-1955), asemejándose a la Casa estudio de Aalto (1936) en Helsinki. .

En el caso de las casas Agustí y Elías, esta tradición nórdica se entrelaza ya con la del patio mediterráneo. En ellas, las similitudes con la *domus* romana, vista a través de los racionalistas italianos con la Villa-studio para un artista de Figini y Pollini (1933) para la V Triennale de Milán de 1933, resulta evidente. El sistema espacial se comunica a través de estrategias de diseño específicas y elecciones de material determinadas, lo cual contribuye a que los distintos ámbitos de la casa adquieran una calificación con-

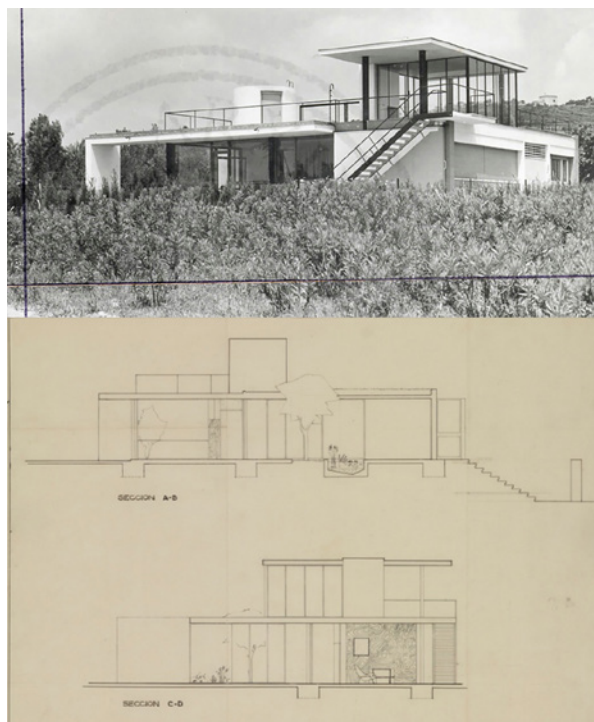


Figura 8. Imagen y secciones de la Casa Moratiell, de Sostres (1955).

creta. En los tres casos se plantea la fragmentación volumétrica a partir de la sucesión de espacios interiores que comunican a un patio central, a veces abierto, a modo de *impluvium* pompeyano. Se observa cómo los conceptos de ritmo, número y geometría constituyen la base de este posicionamiento dialéctico modernidad-mediterraneidad.

El gusto vernáculo de Sostres precisa de elementos como los forros de madera, las distintas calidades de las superficies, y los entrantes y salientes. Esta dimensión puro-visual se traduce nuevamente en términos mediterráneos por el hecho de valorar las líneas de la estructura y las sombras que estas arrojan como elementos de equivalente importancia. El mismo criterio se aplica a la gama cromática a través de los tonos siena y verde claro de muchos de sus obras, así como los azules y verdes muy oscuros, en un claro ejercicio de contraste cromático al blanco y negro suprematistas. Una vez más, el módulo, el ritmo y la proporción constituyen los verdaderos materiales de la composición.

La Casa Moratiell (1955), por su parte, resulta de una fusión de esas tradiciones -muros encalados retranqueados, cubiertas planas, porches y patios, o uso de materiales autóctonos como madera y piedra-, pero, al final, no es una casa-patio ya que este último se encuentra revisado y abstraído a modo de *atrium*, en el que se percibe la sucesión de los distintos espacios de lo que podría ser una *domus* romana, en un recorrido rectilíneo. A nivel formal, la volumetría parecería más propia de la obra de Mies si no fuera porque los elementos formales claramente modernos y depurados están revisados en clave crítica y se supeditan a las necesidades intrínsecas requeridas por el contexto ambiental. Los muros son portantes y por tanto el aspecto de la casa es cerrado a su interior. Nuevamente se trata de un espacio que atiende a las particularidades del clima: se cierra al norte, se protege de la entrada y se abre al sol y al jardín. La atención a los detalles programáticos como la separación entre los dormitorios y la zona servicio, que es ocupada por la zona de día; la escalera de caracol que une garaje, servicio y terraza; o las chimeneas del salón y del estudio, que comparten tiro; ejemplifican esta atención a lo particular y específico propia de la arquitectura vernácula mediterránea, en la que cada construcción tiene su propio lenguaje en función de las necesidades específicas de quien va a vivir en ella y atendiendo a las especificidades climáticas y al contexto, sin voluntad de querer generar un estilo, pero revisada, como se decía, en clave moderna.

Final

Sostres irá haciendo una evolución progresiva de tendencia regionalizante. Sin embargo, en este nuevo periodo su actividad práctica se irá apagando progresivamente a favor de la dedicación a la docencia. En este sentido, cabe mencionar que, al finalizar sus estudios en 1946, su maestro, Josep Francesc Ràfols Fontanals, le ofrece un puesto de ayudante en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. En 1957 empieza su trayectoria como profesor de Historia de las Artes Plásticas e Historia de la Arquitectura, cátedra a la que accede en 1962.

Paralelamente, en 1956 había sido nombrado miembro del comité de honor encargado de la conmemoración del nacimiento del arquitecto renacentista ferrarés Biaggio Rossetti. Y un par de años después, Zevi le comunica su deseo de divulgar su obra y sus ideas en Italia (Navarro, 2004) y entre 1959 y 1969 es miembro del jurado que concede el Premio FAD.

A partir de los setenta, Sostres continúa con sus estudios teóricos y asiste como consejero estético a distintas comisiones arquitectónicas. Sus proyectos se van reduciendo en cantidad paulatinamente, pero no en calidad, de los cuales destacan un complejo industrial en Rubí (Barcelona, 1969) y las Casas Xampeny (1971-1974) y Campaña (1972-1974) en la urbanización Ventolà de Ribes de Freser (Girona);

Casi un decenio después diseña junto con Daniel Gelabert la que será su última obra: el Mercado de La Salut (Badalona, 1980). En 1983 el Colegio de Aparejadores de Murcia publica un resumen de sus textos con el título *Opiniones sobre arquitectura*²³.

Sostres fallece en Barcelona el 9 de febrero de 1984 a la edad de 69 años como maestro e importador de la arquitectura moderna. Su legado, así como su vigencia hoy, están más que demostrados.

23 Sostres, J. M. (1983). *Opiniones sobre arquitectura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Introduction

It is well known that the modernizing trajectory of Spanish architecture was shaken up by the Civil War and the long post-war period, but especially by the first decade of the Franco regime. However, despite the autarkic academicism that was the only accepted path, after the first years of gloom and strict repression, a new path began.

In Barcelona, and from the celebration of the V Assembly of Architects in 1949, new languages began to be created that would respect the commitment of the modern movement to certain cutting-edge technologies, with the will, however, to recover the forms and symbology of the vernacular architectures of each region. This attention to popular trends, as well as to decentralized places, should not be understood as plagiarism of folkloric architecture but as its reinterpretation in a modern key and adaptation to new real needs, maintaining, as it was said, the emancipatory and progressive postulates of the modern movement.

Sostres is the first Catalan theorist of the possibilities of modern, critical regionalist, and Mediterranean architecture. Although it may not be one of the most remembered, probably due to the lack of extensive architectural production, the recognition of its qualitative value, in 1972 received the National Architecture Prize. He is part of the

group of post-war intellectuals who live the contradiction between an impossible recovery of any kind of traditional position and pessimism in the face of the promises of progress served by the leaders of the International Style. His search moves between the passion for the architecture of the modern movement and the awareness of its crisis. In this sense, both his written and drawn works will revolve around this theme in a systematic way.

The object of study of this text consists of the explanation of the evolution of its architecture and how it goes hand in hand with the changes that its theoretical critical positioning is undergoing.

International influences

Shortly before the outbreak of the Civil War, Sostres tried to enter the university, but a lung disease forced him to remain retired in long convalescence until the early 1940s. During this period, his desire to learn about modern architecture led him to discover the international rationalist avant-garde of the 1930s by subscribing to the magazine *A. C.*, reading Giuseppe Pagano's *Casabella*, *Cahiers d'Art* and Nikolaus Pevsner's *Architectural Review*. In fact, his correspondence with the previously mentioned art historian would nourish in him the firm will to become a scholar and theorist of architecture (Bonino, 2000).

After the war, having recovered from his illness and becoming an architect (1946), Sostres began working in the studio of Sixte Illescas, one of the few rationalist survivalists of the post-war period. This experience is the only one carried out in Barcelona before its participation in the competition on the problem of affordable housing since most of its activities and interests had had a projection mainly abroad. The opportunity to work there is a unique opportunity to expand this knowledge, as it allows you access to the library's architectural texts: "Alongside the texts of the Tuscan Renaissance, Palladio (1741 edition of *Architettura di Andrea Palladio Vicentino*) and classical architecture, there were some works by Pevsner (*Pioneers of the Modern Movement*, 1936, and *Outline of European Architecture*, 1943) and Le Corbusier (*Vers une architecture*, at that time unfindable in Catalonia). [...] in addition to all the editions of *AC* and *Informes de la construcció*, a technical magazine published in Madrid".

The Catalan is trained as a historian of art and architecture also through the echoes that the *Revista de Occidente*, directed by José Ortega y Gasset, conveys of the great Central European historiography: *Alois Riegl*, *Heinrich Wölfflin*, *August Schmarsow*, *Paul Frankl*, but also *Sigfried Giedion* and *Bruno Zevi* teach the young theorist a way of seeing art and architecture that is profoundly innovative with respect

1 Bonino, M., De Solà-Morales, I. (intr.) (2000). *José María Sostres. 1915-1984*. Celid, p. 46.

to the context of historiography practiced by most academic professors. Sostres develops an absolutely cosmopolitan and universal vision. And this is how Moragas explains it in his writing about Grupo R:

"That's where ... Sostres introduces us to the great figures of contemporary architecture. The group of six, more or less enlarged or reduced, talks about Gaudí, Catalan Modernism, and its other versions: Art Nouveau, Modern Style, Jugend Stil, Olbrich, and Otto Wagner. If appropriate, turn to the Espasa Encyclopedia to find some references for lack of a better bibliography. That's when we meet Wright, Mies, Aalto, Breuer. We are also aware of the interest that can be risen in establishing relationships with architects of other ages [in reference to Sostres]²".

In the same year that Sostres completed his studies, he made a trip to Italy where he visited the works of Giuseppe Terragni (who died in 1943), which he already knew thanks to the books he had been able to consult by Agnoldomenico Pica, such as *La nuova architettura nella Italia* (1936) and *La nuova architettura nel mondo* (1938), also in the library of Illescas (Bonino, 2000).

In the city of Como, standing between him and the architectural world of the 1930s is the new artistic interpretation of a brilliant group of painters, sculptors, and architects, including Mario

Radice, Manlio Rho, Ico Parisi – Terragni's collaborator – and Carla Prina. All of them had frequented Terragni's studio before the war: "In those years, I had the opportunity to get to know the circle of Italian rationalists, [...] Ico Parisi is the one who best interpreted a rationalism that was then new and less severe than that of Terragni³".

These Mediterranean and compositional classicisms influenced the architect in the configuration of his personal artistic world in the midst of the symptomatic period of the crisis of modernity (Tarragó, 1975).

On his return to Barcelona, he opened his own studio and was hired as interim municipal architect in the town of Bellver de Cerdanya (Lleida).

The awareness that we were living in the phase after the revolutionary period of the modern movement, together with the feeling of the crisis of universal values, seemed to impose on Sostres the demand to propose different points of view. If you delve deeper into the analysis of his writings, it is easy to realize that all of them have been woven with thematic threads that are repeated and remain. The result is an open but circular discourse in which modernity is understood as an evolving cultural cycle that, after the pioneering phase of the avant-garde, must be able to find its own tradition, developing all its vicissitudes.

2 De Moragas, A. "Els deu anys del Grup R d'Arquitectura" [The ten years of the R Group of Architecture], *Serra d'Or*, 2^a èp. Year 3 No. 11-12, p. 71.

3 Sostres, J. M. *Cit. en*: Bonino, *op. cit.*, p. 48.

These positions have their starting point on the occasion of the Assembly organized by the COACB in 1949, of which Moragas was a member at that time. He invited Gio Ponti and Alberto Sartoris to give lectures. Of the two, it is Sartoris's that will have the greatest impact on Catalan architecture. He delivered two speeches, "The Sources of the New Architecture" and "Orientations of Contemporary Architecture", which were widely applauded for their defense of the indigenous values of architecture, in general, and of Mediterranean architecture, in particular. They once again demonstrate an obstinacy to defend the architectural tradition, by protecting of a series of values that remain constant but which aim to "give a new visible form to the tradition". Of particular interest is the attention that Sartoris pays to the founding figures of the modern movement, or even before it, according to their Mediterranean genealogy – Terragni, Maestro Comacini, Leonardo, Ledoux, Diotalvi, Antonelli, Guarini – and Sant'Elia, Cattaneo, Nervi, Ciocca and Gaudí and who serve Sostres to continue his cultural enrichment of the international masters.

Sartoris also reflects on the direction of contemporary architecture

and defends the existence of a regional functionalism of a Mediterranean nature. He treats Wright as a romantic and Le Corbusier as a machinist and leaves room for the wide range of nuances formed by the natural balance of independent artists (Sartoris, 1950). He argues that the architecture of European reconstruction must be "uncompromisingly functional⁵," but he emphasizes the need not to confuse it with the architecture of the modern movement.

In this context, the epistolary documentation sent between the two as a result of the conferences stands out. In fact, when Sartoris returned to Switzerland after his stay in Barcelona, and in gratitude for the attention received by Sostres during his trip, he sent him a postcard and a copy of the third edition of his work *Introduzione all'architettura moderna* (1949). In response, the Catalan sent him a letter consisting of a succession of acknowledgments of the written work and its presence at the conferences⁶:

"It came from your hands as well as from he influence it had on my professional training. (...) The memory of your presence and of your lectures remains vivid. We often talk among colleagues about you and the beneficial influence you have had on

our architectural⁷ environment."

Sostres would be inspired by Sartoris for his self-definition as an avant-garde, as well as for his neoplastic proposal and his dialectical positioning when it came to validating both functional architecture and the Mediterranean vernacular.

Theoretical-critical production

This assumption finds concrete expression in many projects presented within the framework of the Assembly, to the competition of ideas convened by the COACB to solve the problem of affordable housing (1949), of which Sostres is the winner, along with other colleagues.

In the article that Antoni de Moragas published in 1961 to assess the then recently closed Grupo R, he reflects on the importance of the competition: "Finally, the (...) architects finished their work a few minutes before the due date, after several months of activity full of picturesque incidents, discussions, agreements and discrepancies around a nascent⁸ friendship".

After the awakening of the competition, events would end with the creation of Grupo R two years later,

4 Sartoris, A. (second quarter 1950). "Las fuentes de la nueva Arquitectura.". *Cuadernos de Arquitectura*, nº 11-12, p. 39.

5 Sartoris, A. (second quarter 1950). "Orientaciones de la arquitectura contemporánea". *Cuadernos de Arquitectura*, nº 11-12, pp. 48.

6 It should be noted that before the Civil War, Sartoris had already maintained correspondence with members of GATEPAC, such as Luis Vallejo and Sert.

7 Letter from Sostres to Sartoris, Barcelona, July 12, 1949. Letter originally typed in French with headboard and signature of the architect. (ADS-EPFL, Lausanne).

8 De Moragas, A. (November 1961). "Els deu anys del Grup R d'Arquitectura" [Los diez años del Grupo R de Arquitectura]. *Serra d'Or*, (2ª ép. año 3 nº 11-12). 67.

of which Sostres would be co-founder, along with José Antonio Coderch, Manel Valls, Josep Pratsmarsó, Oriol Bohigas, Josep Martorell, Joaquim Gili, and Antonio De Moragas. Shortly afterward, Manel Ribas, Francesc Mitjans, Josep Antoni Balcells, and Francesc Bassó were added. When Moragas summarizes the group's accomplishments in his text, he writes: "We wanted to connect with the tradition of the modern movement, interrupted by Francoism, but at the same time we were part of a wave of revision that in Europe took on different names: organicism, post-rationalism, regionalism, empiricism, realism⁹."

In fact, this continued orientation led Sostres to write in the brochure presenting the second congress that the group organized. It aimed at a very functionalist position, at least in its first debut:

"The R Group was founded in Barcelona in 1952. It was made up of architects of different shades (...) whose characteristic lies mainly in signaling a definitive evolution towards an international¹⁰ style."

Sostres will define the group as the result of a set of attempts to give a particular meaning through an analysis of the ideologies and evaluations of the architectures of the modern movement, although from a certain moment, he will recognize its tendency to be indeterminate:

"The situation of Group R, however, came to a standstill from a certain point on, putting itself in an indefinite position... which is accentuated over time until it becomes a personal activity of its members, but above all in a space that time empties¹¹"

Grupo R remained active until 1961, when due to its members it was dissolved.

But, returning to the main point of Sartoris's lectures, his position is clearly reflected in the articles Sostres published immediately after the Swiss architect's lectures. These represent a before and after in the future of post-war Barcelona architecture and contribute to spreading the idea of novelty, of the postulates of the modern movement in relation to the quality of Latin and Mediterranean. The category of modernity is associated with the idea of domesticity, in the same way that functionalism appears as an episode that has been overcome.

"Architectural functionalism and the new plasticity" is, in fact, a lecture published in the magazine *Pyrène de Olot* (Girona) only a month after the Sartoris event. In it, Sostres follows his colleague's argument by considering functionalism as the essence of the modern project that overcomes the limitations of the path

9 De Moragas, A. *ibidem*, p. 72.

10 Sostres, J. M. (1960). "Presentation". *Itinerarios de Arquitectura*. COACB Publications. In this quotation, the term "international" should be understood as a continuation of the postulates of the modern movement in terms of technological progress, but not its formalist mania, from which Sostres fled, along with the other leading members of the R Group.

11 Sostres, J. M.; De Moragas, A.; et. al. (1983). "Grupo R, Vanguardias de ayer". *Annals d'arquitectura*, nº. 3, p. 48.

of rationalism, where forms are simplified by avoiding any type of ornamentation, whereas in functionalism, the structure of the building is based on its function and use. He describes functionalism as a decisive protagonist in the development of the spirit of the twentieth century and as a true option for solving the problems of human beings and architecture. It states that, regardless of the structural problem of the building, both its façade and the interior can be freely achieved through the use of flat or curved surfaces, as appropriate, corresponding to the organic and functional nature of the building. He defends the need to balance his dialectical approach with critical rigor: "The desire to incorporate life in the southern [Mediterranean] sense, which the geometrism of the first post-war period had denied him, is duly balanced by a high aesthetic sensibility and a demanding critical sense. In this way, it will be possible to ensure that today's architecture is a faithful reflection of the spirit of our time"¹².

On the other hand, he devotes a section to Italian architecture, which he defines as a genuine contribution of this new plasticity, starting from a critical distinction between the 19th century, rational and scientific, and a lyrical and idealistic 20th century, which he considers to be the initiator of *new modernity*: "The Italian genius developed a highly sensitive architecture in which he revived

the classical character of the architecture of the Mediterranean coast manifested in the constants: modulus, proportion and corporeality"¹³.

Only four months after the first article, Sostres published in New York "Sentiment and Symbolism of Space". The article had a much more regionalized thought, where the defense of the Mediterranean way, whose origin he attributed once again to Italian architecture and his friend Sartoris, began to seem definitive after having finally assumed the crisis of the modern movement. He uses the term "Mediterranean"¹⁴ functionalism" when referring to Barcelonian works built by the Catalan architects of the new generation and mentions again the Italian references of an international nature: Pierluigi Nervi, Gio Ponti, Ignazio Gardella, Luigi Figini and Gino Polini and Ernesto Nathan Rogers:

"Italian architecture, which, in spite of the contributions of the different periods, had not departed in spirit from a classicist guideline, imprints on functionalism the attributes of Mediterranean architecture, that is, stylistic constants, module, and proportion. And so, Italian functionalism appears with its sumptuary splendors and luminous structures, as a product of the sensibility of the race, its subtlety, and of that Roman "ratio" which the ancient"¹⁵ ones so venerated.

Shortly afterward, he wrote "Functionalism and the New Plastic Arts", which had a greater impact because it was published in the Information Bulletin of the General Directorate of Architecture (B.I.D.G.A). Sostres organizes the text into two headings and makes a distinction between "Organic Architecture" and "Regional Organic Architecture."

In the first section, he defines this organicism as the driving force of a new youth movement of "restoration" that was born from the need to humanize and overcome the first phase of functional architecture, as well as the return of nature as a reaction to the anonymous and artificial life of large cities (Sostres, 1950, pp. 10-11).

You can see at this point his assimilation of Bruno Zevi's postulates. In September 1949, "Organic Architecture in the face of its critics" was published in the B.I.D.G.A. A year later, in May 1950, Zevi took part in the series of lectures organized in Barcelona by the College of Architects, where he made two speeches focused on the crisis of architectural rationalism and the current situation of Italian architecture. On this trip, he discovered Gaudí's work, together with the members of the R Group, which would appear on the cover of *Storia de l'architettura moderna* (1961).

Sostres continues interested in the Catalan genius and delves into the

12 Sostres, J. M., (June 1949) "El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad". *Pyrène*, p. 104.

13 *Ibid.*

14 Sostres, J. M. (September-October 1949). "FSentimiento y simbolismo del espacio". *Proyectos y materiales* p. 24.

15 Sostres, J. M. (septiembre-octubre 1949). *op. cit.*, p. 25.

history of the modern movement and the study of the precedents of modern architecture. To this end, he found in Gaudí an autochthonous way of approaching the search for a way to overcome Germanic functionalism. He defends his dialectical functionalism by being able to explain the rational and the irrational as two aspects of the same concrete reality:

"A quarter of a century before Wright, before Aalto, our Gaudí designed his works according to the principles of organic architecture, conceiving the building as a generated form, not according to the abstract sense of the classical way but as a living organism that grows and develops following only Nature as law, as order and as a unit of measurement¹⁶."

Sostres assumes organicism as a doctrine that makes the criterion of modernity compatible with cultural identification. Only this way does a cultural project seem reasonable when it must critically distance itself from the symbols of the dictatorship and, at the same time, involve significant sectors of society.

In the second section of the article, "The Regional Organic," Sostres emphasizes the importance that the architecture of Swiss Ticino – Sartoris' territory – has had in the develop-

ment of this new modernity (Sostres, 1950, p. 12). The use of organicism as an alternative theoretical system of functionalism does not mean adapting it as a normative doctrine to the project but is generally called upon as a moderating argument for functionalist rigor, capable of eroding its most critical edges in order to have a more helpful and committed modernity:

In general, you can say that the tone of modern architecture, like the preponderance of that dedicated to housing and collective building, is not given as in the past, a reflection of monumental architecture considered eternal and of enduring value, 'definitive', but as something more elastic and alive, which fulfills above all, the mission, no matter how modest it is but no less important, of serving man, both in the practical activities of his existence and in the spiritual and psychic ones (Sostres, 1950, p. 14)¹⁷.

In the difficult task of reviving interest in modern architecture in Catalonia after the Civil War, the appearance in 1954 of the volume of the *Encyclopédie de la architecture nouvelle* played a major role. *Ordon et climat méditerranéens*¹⁸, by Sartoris. Its author carries out an important propaganda work of the avant-garde in the Catalan context, which was culturally difficult at the time but which he

16 Sostres, J. M. (julio 1950). El funcionalismo y la nueva plástica. *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. 10-14.

17 Actually, this conception comes from Aloïs Riegl.

18 Sartoris, A.; Humeau, E. (intr.) (1948). *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*. Vol. I, Ulrico Hoepli, 1957, (2nd ed. rev. and aum.). It turns out to be one of the first critical monographs on modern architecture to appear in Spain (it had originally been published in 1948; and was republished in 1957).

strives to open up to the prevailing approaches in the international context of the time. In the second edition published three years later, and as a result of the contacts between the author and the architects of Barcelona and the 1949 conferences (Navarro, 2004), a new approach is proposed to the GATCPAC and the new architects who defend the nuanced continuation of the modern movement, such as Coderch or Sostres himself. See the example of the latter, who wrote to Sartoris at the end of 1954 and enclosed photographic material corresponding to his Casa Agustí (1955), which was then in the process of being completed, so that the other could add it to the encyclopedia:

I am very happy that you have been interested in my house in Sitges and I am sending you some photos so that you can choose the ones that suit you best if we are still in time for them to be published in your book. I am especially grateful for the words of encouragement in relation to this little work of mine¹⁹.

However, it would still take three years for the publication to appear, in parallel with the edition of the volume corresponding to the Nordic order and climate.

In the publication of "Architectural Creation and Mannerism," in 1955, the author definitively rectifies his conviction about the superiority of the organic point of view over func-

tionalism due to its ability to account for the singular and insist on the need to adopt principles and norms of a rational nature that channel the project: "An age like ours of development in extension is first and foremost an architecturally normative²⁰ age." He understands stylistic uniformity as a post-rationalist synthesis and this leads him to propose mannerism as a overcoming of individual interests.

Finally, in the article published in 1963, "Some premises for the future," Sostres states: "[...]The natural evolution of rationalism seems, at least apparently, to be at odds with the unitary approach that might have been expected from the precision and rigor of its basic²¹ principles. This way, during the time that elapses between the previous paper and this one, there is a change of direction to his theoretical position: if the former recognizes the need for modern architecture due to its condition as an operational synthesis capable of facing contemporary construction programs, the latter invokes an agent external to architecture – the idea of unity as coherence – as a stabilizer of the urban scene.

Architectural Production: Modern Reinterpretation of Mediterranean Vernacular Architecture

Sostres' architectural production deserves special attention not

precisely for its quantity, but for its quality, as he uses it as a materialization of his critical thinking.

The first time that a project by Sostres was aligned with Mediterranean functionalism before the 1950s was as a result of the competition for ideas for the solution to the problem of affordable housing in Barcelona. This is their true architectural debut in Barcelona and represents an opportunity for group work, anticipating the logic that Grupo R will sustain.

For Sostres, the tradition of each region or architectural type expresses in a refined way the solution to the various climatic, social, and material instances of each place, in the same way, that attention to programmatic requirements implies specific and particular solutions. Its planimetric distributions respond to a practical sensitivity in the use of space, completely alien to repetitive solutions. In the first stage, he experimented with natural materials and traditional elements in projects such as the Elías Family House (Bellver de Cerdanya, 1948), the Elías House (Bellver de Cerdanya, 1946), the Cusí House (Seu d'Urgell, 1952) and the María Victoria Hotel (Puigcerdà, 1952). In the first case, it is the renovation of an existing house, consisting of the extension of the program by making the most of the primitive spaces. The resulting proposal is the superimposition of two new volumes on each side

19 Letter written by Sostres and addressed to Sartoris. Barcelona, 28 December 1954. Letter typed in Spanish with header and signature of the architect (ADS-EPFL, Lausanne).

20 Sostres, J. M. (1955). Creación arquitectónica y manierismo. *Cuadernos de arquitectura*, (nº. 22). 1-4.

21 Sostres, J.M. (1963). Algunas premisas ante el futuro. *Arquitectura* 63, p. 38.

of the double-pitched roof through the prolongation of its flanks which, at the same time, allows the creation of two porches. The terrace on the first floor is also extended. The materiality stands out on the stone wall and the typical furniture of the time. The naturalness with which Sostres creates a continuity with the existing work, following its rustic language and superimposing the new volumes on the pre-existence, is a dialectical gesture that reveals his ability to link tradition with modernity.

In the case of Casa Elías, it is part of a group of six individual houses with gardens that are called the "Casas del camí de Talló". Number 6 stands out for the definitive acquisition of what will be the architectural language of Sostres. Its location at the end of the plot allows it to be much more in touch with the landscape than the rest of the houses, which is one of the author's fundamental elements in his interest in linking the architectural design with its location:

"Of these houses, the last one built was the one at the southern end of the row (house no. 6). Its location allowed me a better and more complete three-dimensional layout, an open and freely oriented plan, adapting to the topography of the land, the interior organization in planes at different heights, giving a feeling of spatial fluidity that represents a change about the more rigid and formalistic solutions of the other houses previously projected²²."

Another distinctive element of its architecture is the volumetric decomposition, which can be seen in this work by the generation of two independent elements, but articulated with each other in an L-shape, following the guidelines of Nordic work. The setback generated by the two volumes, as well as the white plaster, emphasize the volumetric perception of the construction while creating a chiaroscuro effect with the cracks in the window façade and door openings, and with wood as the predominant material. In this desire to connect with nature, slate, stone, and pergolas also take center stage. The program is highly efficient by dividing the spaces into day, night, and service areas through a large lobby located at the entrance. It is a project of functionalist aspiration in which attention to the regional way is present at all times.

The Casa Agusti (1953-1955) has similarities with Sartoris's Morand-Pasteur Residence (1939) in terms of the study of the best-known formulas of functionalism and his desire to reinterpret the most characteristic elements of the Mediterranean-style house, such as volumetric setbacks, porches, patios or natural ventilation. Sartoris's house is located on a specific site which, shortly before its construction, had acquired institutional protection. The client relates to the traditional activity of vineyard cultivation, which leads Sartoris to connect with certain considerations about the meaning of classical mod-

22 MARTI, C.; Armesto, A. (1999). *Sostres: arquitecte - arquitecto*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Publicacions del Centre de Documentació del COAC, p. 59.

ern villas in direct contact with an orderly nature. The decomposition of the volumes allows the building to adapt to steep terrain, opening up the voids and the main pergola to the panoramic views. This is the same resource carried out by Sostres who also uses a second skin to separate the temperature and light of the interior from that of the exterior. This attention to the climatic specificities of the place contrasts with the neoplastic formal will coming from the *modus operandi* of Mies and Aalto, especially in the L-shaped volumetric configuration.

This neoplasticism can also be found in works such as the Casa Iranzo (Esplugues de Llobregat, 1957), articulated in two volumes, as is the case in his houses Cusí (La Seu d'Urgell, 1952) and Agustí (Sitges, 1953-1955), resembling Aalto's House Studio (1936) in Helsinki.

In the case of the Agustí and Elías houses, this Nordic tradition is already intertwined with that of the Mediterranean courtyard. In them, the similarities with the Roman domus, seen through the Italian rationalists with the Villa-studio for an artist like Figini and Pollini (1933) for the V Triennale in Milan in 1933, are evident. The spatial system communicates through specific design strategies and specific material choices, which helps the different areas of the house to acquire a specific qualification. In all three cases, volumetric fragmentation is proposed from the succession of interior spaces that communicate with a central courtyard, sometimes

open like a Pompeian impluvium. El sistema espacial se comunica a través de estrategias de diseño específicas y elecciones de material determinadas, lo cual contribuye a que los distintos ámbitos de la casa adquieran una calificación concreta. En los tres casos se plantea la fragmentación volumétrica a partir de la sucesión de espacios interiores que comunican a un patio central, a veces abierto, a modo de *impluvium* pompeyano. You can see how the concepts of rhythm, number, and geometry constitute the basis of this dialectical positioning of modernity-Mediterraneanness.

The vernacular taste of Sostres requires elements such as wooden linings, the different qualities of the surfaces, and the entrances and exits. This pure visual dimension is again translated into Mediterranean terms by valuing the lines of the structure and the shadows they cast as elements of equal importance. The same criterion is applied to the chromatic range through the sienna and light green tones of many of his works, as well as the very dark blues and greens, a clear exercise of chromatic contrast to the black and white supremacists.

The Casa Moratiell (1955), on the other hand, is the result of a fusion of these traditions – recessed whitewashed walls, flat roofs, porches and patios, or the use of native materials such as wood and stone – but, in the end, it is not a courtyard-house since the latter is revised and abstracted as an atrium, in which the succession of the different spaces of what could be a Roman domus is perceived, on a

straight line. On a formal level, the volume would seem more typical of Mies's work if it were not for the fact that the clearly modern and refined formal elements are critically revised and subordinated to the intrinsic needs required by the environmental context. The walls are load-bearing and, therefore, the appearance of the house is closed to the inside. Once again, it is a space that takes into account the particularities of the climate: it closes to the north, is protected from the entrance, and opens to the sun and the garden. Attention to programmatic details such as the separation between the bedrooms and the service area, which is occupied by the day area; the spiral staircase that connects the garage, service, and terrace; or the fireplaces in the living room and study, which share a draught; They exemplify this attention to the particular and specific typical of Mediterranean vernacular architecture, in which each construction has its own language depending on the specific needs of those who are going to live in it and taking into account the climatic specificities and the context, without wanting to generate a style, but revised with a modern key.

Final

Sostres will progressively evolve its regionalizing tendency. However, in this new period, his activity will progressively change in favor of a dedication to teaching. In this sense, it is worth mention-

ing that, at the end of his studies in 1946, his teacher, Josep Francesc Ràfols Fontanals, offered him a position as an assistant at the Barcelona School of Architecture. In 1957 he began his career as a professor of History of Plastic Arts and History of Architecture, a chair he took up in 1962.

At the same time, in 1956 he was appointed as a member of the honorary committee in charge of commemorating the birth of the Ferrari Renaissance architect Biaggio Rossetti. A couple of years later, Zevi informed him of his desire to disseminate his work and ideas in Italy. (Navarro, 2004) Between 1959 and 1969, he was a member of the jury that awarded the FAD Prize.

From the 1970s onwards, Sostres continued his theoretical studies and assisted as an aesthetic adviser to various architectural commissions. His projects were gradually reduced, in quantity, but not in quality, of which an industrial complex in Rubí (Barcelona, 1969) and the Xampeny (1971-1974) and Campaña (1972-1974) houses in the Ventolà de Ribes de Freser urbanization (Girona) stand out;

Almost a decade later, together with Daniel Gelabert, he designed what would be his last work: the Mercado de La Salut (Badalona, 1980). In 1983 the College of Quantity Surveyors of Murcia published a summary of his texts titled *Opinions on Architecture*²³.

Sostres died in Barcelona on the 9th of February 1984 at the age of 69 as a master and importer of modern architecture. His legacy, as well as his relevance today, are more than proven.

23 Sostres, J. M. (1983). *Opiniones sobre arquitectura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Bibliografía

- Bonino, M., Solà-Morales, I., Bohigas, O. (2000). *Josep Maria Sostres: 1915-1984*. Torino Celid.
- De Moragas, A. (noviembre 1961). Els deu anys del Grup R d'Arquitectura|Los diez años del Grupo R de Arquitectura. *Serra d'Or*, (2ª ép. año 3 nº 11-12). 67.
- Navarro, M. I. (2004). La crítica italiana y la arquitectura española de los años 50. Pasajes de la arquitectura española en la segunda modernidad en J.M. Pozo ;I. López (Coor) *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra* (Congreso Internacional), Ediciones Universidad de Navarra. 66.
- Sartoris, A. (segundo trimestre 1950). Las fuentes de la nueva Arquitectura. *Cuadernos de Arquitectura*. (nº 11-12). 39.
- Sartoris, A. (segundo trimestre 1950). Orientaciones de la Arquitectura contemporánea. *Cuadernos de Arquitectura*. (nº 11-12). 48-55.
- Sartoris, A.; Humeau, E. (intr.) (1957). *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens.*, (2ª ed. rev. y aum., Vol 1). Ulrico Hoepli
- Sartoris, A.; Prampolini, A. (pref.) (1949). *Introduzione all'architettura moderna*. (3ª ed.). Ulrico Hoepli.
- Sostres, J. M., (junio 1949). El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad *Pyrene*, 104.
- Sostres, J. M. (1949). Sentimiento y simbolismo del espacio. *Proyectos y Materiales*. 24.
- Sostres, J. M. (julio 1950). El funcionalismo y la nueva plástica. *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. 10-14.
- Sostres, J. M. (1955). Creación arquitectónica y manierismo. *Cuadernos de arquitectura*, (nº. 22). 1-4.
- Sostres, J. M. (1960). Presentación. *Itinerarios de Arquitectura*. Publicacions del COACB.
- Sostres, J.M. (1963). Algunas premisas ante el futuro. *Arquitectura* 63, p. 38.
- Sostres, J. M. (1983). *Opiniones sobre arquitectura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Sostres, J. M.; De Moragas, A.; et. al. (1983). El Grupo R. Vanguardia de ayer. *Annals d'arquitectura*, (nº. 3). 48.
- Tarragó, S. (1975) Josep Mª Sostres, Arquitecto. *2C: construcción de la ciudad*, (nº 4), 8-13.

Origen de la imágenes

- Figura 1. Casa Bini en Como (1952), con Somaini y Radice
- Figura 2. De arriba abajo: Edificio Novocomun (1928) Como, Villa Bianca (1936-1937) Seveso y Casa Giuliani-Frigerio (1939), Como. Todas tienen autoría de Giuseppe Terragni. Directorio de imágenes propio.
- Figura 3. Foto Casa familiar, Elías, Bellver de Cerdanya (1948). Tarragó, S. *op. cit.* p. 14.
- Figura 4. Casa Elías, fachada e interior, Bellver de Cerdanya 1946). Tarragó, S. *op. cit.* p. 15, 17.
- Figura 5. Comparativa entre Casa Morand-Pasteur, Saillon (1939), de Sartoris, y Casa Agustí, de Sostres (1953-1955). Sartoris, A.; Humeau, E. (intr.), *op. cit.*, pp. 232, 233, 236
- Figura 6. Comparativa entre la Casa Cusi (La Seu d'Urgell, 1952) y la Casa Agustí (Sitges, 1953-1955), y la Casa Estudio de Aalto en Helsinki (1936). AFGAT-CPAC-AHCOAC y Directorio de imágenes propio.
- Figura 7. Villa-studio per un artista, de Figini y Pollini, para la V Triennale de Milán (1933). AFGA-TCPAC-AHCOAC.
- Figura 8. Casa Moratíel, de Sostres (1955). AFGA-TCPAC-AHCOAC.

Fundación Docomomo Ibérico:

<https://docomomoiberico.com/edificios/casa-moratiel/>

EL MOVIMIENTO MODERNO HOY

El movimiento moderno, es sin duda, la corriente arquitectónica más relevante del siglo pasado. Introdujo innovaciones incontestables, que supusieron un cambio en el modo de entender de la arquitectura. Sus audaces soluciones constructivas, sus propuestas higienistas y sus novedosos planteamientos compositivos establecieron nuevos modos de entender la arquitectura.

Ahora bien, muchas de esas ideas no solo caracterizaron obras y arquitectos del siglo pasado, sino que, de alguna manera, perduran en la arquitectura de hoy en día. Hemos de mirar al pasado desde el presente y explorar qué ha aportado el movimiento moderno a la arquitectura actual y cómo han influido sus planteamientos.

Es fundamental, también, abordar la necesaria puesta al día de esas arquitecturas y cuáles deben ser los mecanismos apropiados para su integración patrimonial. Su materialidad, sus particularidades, sus carencias difieren de las de periodos anteriores, por lo que, posiblemente, deban plantearse herramientas específicas para su correcta adecuación y conservación.

Por otra parte, la difusión y puesta en valor de estas arquitecturas se ha incrementado en estos últimos años y ha dado pie a nuevas lecturas e interpretaciones. Sus espacios son escenario de multitud de producciones cinematográficas, vídeos y series o campañas publicitarias, y su presencia en las redes es cada vez más significativa. En qué medida todo ello contribuye a la integración patrimonial y la apreciación de estas arquitecturas también conviene ser abordado.

La mirada actual que, en este nuevo número de *RAM*, proponemos sobre la arquitectura del movimiento moderno debe abordarse desde diferentes perspectivas. Sugerimos las siguientes:

- ¿Qué validez tienen, hoy en día, los principios fundamentales del movimiento moderno?

- ¿Cómo se trasluce, en la arquitectura de estos últimos 50 años, la influencia del movimiento moderno?
- ¿Cómo adecuar las arquitecturas del movimiento moderno a los estándares normativos actuales, mucho más exigentes que los que vieron nacer esas arquitecturas?
- ¿Cuáles son los valores patrimoniales de esas arquitecturas desde una perspectiva actual?
- ¿Cuáles deben ser las herramientas legales y normativas que garanticen una adecuada conservación de la arquitectura del movimiento moderno?
- ¿Qué actuaciones de intervención, reutilización o conservación en edificios del movimiento moderno han ahondado en estas cuestiones y conviene destacar?
- ¿Qué papel juegan estas arquitecturas en las artes visuales actuales y cómo estas contribuyen a su difusión?

Con estas premisas se lanza la llamada a artículos del número 2 de la Revista de Arquitecturas Modernas Docomomo Ibérico (*RAM*).

PLAZOS

El plazo de recepción de propuestas finalizará el 27 de junio.

THE MODERN MOVEMENT TODAY

The modern movement is, without a doubt, the most relevant architectural trend of the last century. It introduced undeniable innovations, which meant a change in the way of understanding architecture. Its bold construction solutions, hygienist proposals and innovative compositional approaches established new ways of understanding architecture.

Many of these ideas not only characterized works and architects of the last century but also, in some way, endure in today's architecture. We have to look at the past from the present and explore what the modern movement has contributed to today's architecture and how its approaches have influenced it.

It is also essential to address the need to update these architectures and what should be the appropriate mechanisms for their heritage integration. Its materiality, its particularities, and its shortcomings differ from those of previous periods, so it is possible that specific tools should be considered for its correct adaptation and conservation.

On the other hand, the diffusion and enhancement of these architectures have increased in recent years and have given rise to new readings and interpretations. Its spaces are the setting for a number of film productions, videos, and series or advertising campaigns, and its presence on social media is becoming increasingly significant. To what extent all this contributes to the integration of heritage and the appreciation of these architectures should also be addressed.

The current view of the architecture of the modern movement that we propose in this new issue of *RAM* must be approached from different perspectives. We suggest the following:

- How valid are the fundamental principles of the modern movement today?
- How is the influence of the modern movement evident in the architecture of the last 50 years?
- How can the architectures of the modern movement be adapted to current normative standards, which are much more demanding than those that saw the beginnings of these architectures?

- What are the heritage values of these architectures from a current perspective?
- What should be the legal and regulatory tools that guarantee an adequate conservation of modern movement architecture?
- What intervention, reuse, or conservation actions in buildings of the modern movement have delved into these issues and should be highlighted?
- What role do these architectures play in today's visual arts and how do they contribute to their dissemination?

With these premises, we launch the call for articles in issue 2 of the "Revista de Arquitecturas Modernas Docomomo Ibérico (*RAM*)".

DEADLINES

The deadline for receiving proposals will end on 27th on June.

docomomoibérico
RAM