

nº 02

docomomoibérico



# Revista de Arquitecturas Modernas

Modern Architectures Review

fundación **do.co.mo.mo\_** ibérico

El movimiento moderno hoy  
The modern movement today



# 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

## 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

Angela Kay Bunning  
Catarina Chase Aleixo  
Mike Hansen

## Han colaborado en este número

|                         |                          |
|-------------------------|--------------------------|
| Eusebio Alonso García   | Daniel Navas Carrillo    |
| Tiago Cruz              | Antonio Pizza de Nanno   |
| Fernando Jiménez Parras | Iñigo Ugalde Blázquez    |
| Carlos Mata Quesada     | Judit Vega Avelaira      |
| Andrés Martínez Medina  | Daniel Villalobos Alonso |

# Patronato de la Fundación Docomomo Ibérico

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  
Consejo Andaluz de Colegios de Arquitectos  
Consejo Canario de Colegios de Arquitectos  
Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de A Coruña  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla  
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

# 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: Edificio Girasol, 1964-1966. Madrid, José Antonio Coderch de Sentmenat, Manuel Valls Vergés

Foto: José Hevia/Fundación Docomomo Ibérico

Foto índice: Grupo de viviendas para Cooperativa de Agentes Comerciales. 1958-1961. Valencia, Santiago Artal Rios

Foto: José Hevia/Fundación Docomomo Ibérico

Colabora:





---

# docomomoibérico

---

**Revista de  
Arquitecturas  
Modernas**

**El Movimiento Moderno hoy**  
The modern movement today

**nº 02**



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 Docomomolbérico 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.

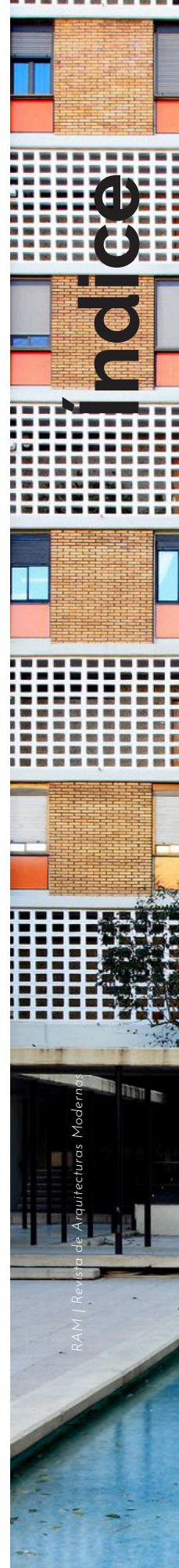
Bearing in mind that this is a collective task, the various activities carried out by numerous institutions and associations involved in these issues will also be exhibited, with the common goal of valuing and preserving a heritage that needs our attention and protection.

**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  | <b>EDITORIAL. EL movimiento moderno hoy. RAM (Revista de Arquitecturas Modernas)</b><br>Celestino García Braña, Susana Landrove Bossut, Sara Pérez Barreiro                                                |
| 16  | <b>COLABORACIÓN. Moderno o no moderno. Sobre la pervivencia de las ideas y de los recursos del movimiento moderno en la Arquitectura española contemporánea</b><br>Antón Capitel                           |
| 40  | <b>COLABORACIÓN. Por un patrimonio moderno vivo. La intervención en el Colegio Saladino Cortizo como experiencia</b><br>Luz Paz Agras                                                                      |
| 64  | <b>INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO. Restauración y rehabilitación I+D+i de la envolvente del Edificio Girasol</b><br>Sara Galante De Cal, Javier Galante Terrer                                            |
| 80  | <b>Hotel Claridge. A través del espejo</b><br>David García-Manzanares Vázquez de Ágredos                                                                                                                   |
| 102 | <b>Proyectos educativos de Miguel Fisac</b><br>Diego Peris Sánchez                                                                                                                                         |
| 126 | <b>Emprendimientos transatlánticos: crónica de Paulo Mendes da Rocha (e do Brasil) entre os portugueses</b><br>Nuno Tavares da Costa                                                                       |
| 156 | <b>Movimiento moderno contextualizado. Sobre su contribución a la arquitectura contemporánea española</b><br>Sara Coscarelli Comas                                                                         |
| 178 | <b>La muerte de la arquitectura moderna: el Instituto María de Molina (Zamora)</b><br>Rafael Ángel García Lozano                                                                                           |
| 200 | <b>Estudio sobre estrategias de intervención en edificación residencial existente al objeto de lograr el mayor grado de adecuación efectiva al código técnico de la edificación</b><br>El Comité Editorial |



# Editorial

# RAM

## Revista de Arquitecturas Modernas

Celestino García Braña  
Susana Landrove Bossut  
Sara Pérez Barreiro

Los primeros edificios que, en el ámbito Ibérico, entendemos, con carácter aproximativo, como arquitecturas vinculadas al movimiento moderno están próximas a ser centenarias. En relación con lo simbólico, esto puede resultar paradójico en la medida en que mantenemos la conceptualización de "moderno", a pesar de la tan dilatada distancia temporal que nos separa de esas primeras arquitecturas de la modernidad, tanto más cuando las observamos desde la cultura del presente, tan ansiosa de novedades y adicta a aceleradas modificaciones. Esto no supone mayor importancia para los temas que nos ocupan, pero revela, hasta qué punto no parecemos estar dispuestos, aún, a pasar página en relación con aquellas arquitecturas.

Y lo decimos, recordando que, en nuestro ámbito Ibérico, hemos dado por caducado, al menos en términos arquitectónicos, el postmodernismo, mientras que lo "moderno", de manera bien diferente, aún mantiene una cierta vigencia, como viene a demostrar el creciente arraigo social y cultural de sus edificios, y la atención que hacia su permanencia vienen suscitando. Esto revela, de forma incontrovertible, un renovado interés hacia su significación cultural. Y de ahí la justificación que nos ha impulsado a proponer una reflexión colectiva acerca del significado y alcance de las arquitecturas vinculadas a la modernidad en nuestros días.

En este sentido, merece la pena volver a recordar lo que hemos venido repitiendo con alguna reiteración, dado el estupor que a nosotros mismos nos produce el número de consultas que, en el último año, ha accedido a nuestra renovada página web. Han sido 682.666 en 2024, lo que, desde luego, es una cifra insólita, harto sorprendente<sup>1</sup> y que puede valorarse, al menos, como un índice de la curiosidad que despierta, hoy en día, este tipo de arquitecturas.

### Una breve mirada al pasado

En la valoración del presente, quizá sean oportunos algunos recuerdos para entender el recorrido radicalmente diferente

---

<sup>1</sup> Las visitas a la página web de Docomomo Ibérico ([www.docomomoiberico.com](http://www.docomomoiberico.com)) se han ido incrementando de forma muy significativa. En 2023 fueron ascendieron a 444.291 y, en 2022 a 222.886.

que estas arquitecturas han tenido en nuestro país en relación con lo ocurrido en otros, próximos culturalmente, tanto europeos como americanos. En todos ellos, lo moderno debió adaptarse a los condicionantes propios de cada cultura, demostrando cómo el desafío cultural se centró en la interpretación de los principios que habían orientado este nuevo modo de construir, y respondiendo a la prueba de fuerza a la que los sometieron la industrialización, la mecanización y una nueva concepción espacial auspiciada por la producción masiva del vidrio. Fue una experiencia compleja que tuvo lugar a partir de finales de la década de 1930 y que vino a demostrarnos que el llamado estilo internacional muy pronto fue el menos internacional de los estilos.

Valga un muy sucinto resumen:

En Francia, Le Corbusier inicia, con propuestas como la Casa Mandrot y las parisinas viviendas Jaoul, una primera revisión de sus ortodoxos "cinco puntos".

En Italia, después de la Segunda Guerra Mundial, como consecuencia de la aspiración a lograr una respuesta capaz de compatibilizar el espíritu de aquella modernidad y la preservación de sus ricas preexistencias, tuvieron lugar las propuestas del grupo BBPR, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Ludovico Quaroni y tantos otros que vendrían de inmediato.

En Portugal, el revisionismo del moderno, tratado hasta entonces como un estilo más, fue impulsado, fundamentalmente, por Keil do Amaral y Fernando Távora.

Al mismo tiempo, en los Países Bajos, en la búsqueda de compatibilizar las exigencias de una reconstrucción masiva y la atención sensible a las condiciones del lugar, surgen las aportaciones de Aldo van Eyck en el congreso de los CIAM, en Bridgewater y, posteriormente, el protagonismo de Herman Hertzberger.

Será en Latinoamérica, singularmente en Brasil, donde Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, João Batista Vilanova Artigas, Paolo Mendes da Rocha, etc., no estuvieron dispuestos a ignorar sus potentes raíces culturales. Lo mismo

que en México, allí con el protagonismo de Luis Barragán, Juan O'Gorman y el propio Diego Rivera, sin olvidar a José Villagrán, Mario Pani o Ricardo Legorreta, que trataron de lograr que sus culturas arquitectónicas siguieran encontrando un adecuado modo de expresión, siempre asumiendo el espíritu de la modernidad.

Y, en los EE UU, Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert y Fernand Léger, los dos primeros cualificados protagonistas de la primerísima hora del movimiento moderno, desarrollaron propuestas que no les impidieron plantear en 1941 las estrategias necesarias para consolidar un espacio propio para lo que definieron como nueva monumentalidad, tratando de evitar los eslóganes más contaminantes y simplificadores del movimiento moderno. O el "bauhasiano" Marcel Breuer, con sus casas unifamiliares, en un intento comprensivo de definir una totalidad compleja en la que cupieran el "sol y sombra".

Entre tanto, las circunstancias en España caminaban por otros derroteros que dejaron a nuestra arquitectura al margen de lo que estaba ocurriendo en otros países. La continuidad arquitectónica quedó radicalmente interrumpida por la Guerra Civil, y todo lo que sonaba a modernidad proscrito. No hubo lugar a la renovación de unos principios que, por decreto político, quedaron radicalmente excluidos de cualquier consideración positiva. En aquel clima de aislamiento, carencia de recursos económicos y materiales, con programas constructivos muy centrados en lo rural, "las primeras" arquitecturas modernas que al final lograrían abrirse paso con una identidad propia, al margen de las ideologizadas arquitecturas de retóricas imperiales o de inmediatas acomodaciones al régimen franquista, tienen el enorme atractivo del realismo. Se construyeron para resolver necesidades acuciantes, buscando la idoneidad constructiva en la obligada austeridad, exaltando principios éticos y donde la belleza se colaba entre los entresijos del oficio".<sup>2</sup>

El caso fue que algunos jóvenes arquitectos fueron encontrando resquicios capaces de cristalizar en elocuentes edificios, a los que RAM homenajeó en el primer número de su andadura.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Véase García-Braña, C. (2015). DoCoMoMo ibérico y el patrimonio arquitectónico moderno en España. *Patrimonio cultural de España* (10), 195.

<sup>3</sup> Nos remitimos al primer número de RAM *Revista de arquitecturas modernas Docomomo Ibérico*, dedicado a "Maestros Modernos: Legado y Vigencia", así como a los buenos textos que, analizando este periodo de nuestras arquitecturas, se han escrito, a fin de no reiterar lo bien conocido.



Lo que no parece inducir a duda es que aquel estado de nuestra sociedad ocultaba al exterior lo que en realidad estaba ocurriendo. Así, tardarían décadas en que los estudiosos foráneos pudieran tener conocimiento de aquella realidad y de ahí, probablemente, la fascinación y el reconocimiento tardíamente jubiloso que acabaría provocando en Kenneth Frampton y William Curtis.

### Centrándonos en el hoy

Parece útil poner de manifiesto algunos signos de la consideración que estas arquitecturas mantienen en diferentes ámbitos culturales, sociales e institucionales de lo ibérico:

- A partir de la década de 1990, además de los registros elaborados por la Fundación Docomomo Ibérico,<sup>4</sup> en varias comunidades autónomas<sup>5</sup> han aparecido textos que han centrado su atención en sus propias arquitecturas, sacando a la luz o valorando muy positivamente a singulares arquitectos y sus edificios contribuyendo a su enraizamiento social y valoración cultural.
- La constante elaboración de tesis que orientadas en el explorar estas arquitecturas desde la historia o la crítica, sin excluir sus aportaciones constructivas y la significación cultural que han tenido en los territorios que las acogieron, ponen de manifiesto el interés que estos temas despiertan en el ámbito de lo académico.<sup>6</sup>

- Han de destacarse igualmente los trabajos que se orientan a investigar acerca del conocimiento de las exigencias técnicas en el adecuado tratamiento de sus específicas materialidades con ocasión de su rehabilitación. Como el ambicioso programa europeo Innova Concrete, centrado, como viene a indicar su nombre, en el tratamiento del hormigón, en el que participó Docomomo Ibérico.<sup>7</sup>
- En el ámbito de lo institucional, se pueden constatar tendencias positivas que pensamos son elocuentes respecto a una nueva sensibilidad. En este sentido, es importante señalar, en primer lugar y como dato significativo, la incorporación al listado de bienes a proteger recogidos en el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Siglo XX de 256 edificios, afines a estas arquitecturas. Esto supone un reconocimiento "oficial" de sus valores que hasta este momento no existía a nivel estatal.<sup>8</sup>

Por otra parte, algunas comunidades autónomas, en recientes modificaciones de sus Leyes del Patrimonio, vienen a recoger la necesidad de proteger aquellos edificios vinculados a lo "moderno". También, algunas Direcciones Generales adoptan acuerdos acerca de la consideración como BIC de emblemáticos edificios de filiación moderna.

Especial consideración, es importante resaltarlo, merece el hecho que, desde octubre de 2023, se esté redactando el Plan Nacional de Arquitectura Contemporánea (PNAC), auspiciado por el Ministerio de Cultura. Se trata de un paso específico más

4 Por parte de Docomomo Ibérico, se realizan los cuatro Registros, dedicados a la Industria (2005), Vivienda (2009), Equipamientos I (2010) y Equipamientos II (2011). Con ellos, la labor de catalogación, al margen de puntuales ampliaciones, podría entenderse razonablemente culminada.

5 Son los siguientes:

- García, C. y Pico, R. (1999) *MOMO Andalucía, Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía 1925-1965* [Catálogo de la exposición homónima] Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía
- García-Braña, C. y Agrasar F. (Eds.). (1998). *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*, Colegios Oficiales de Arquitectos de Asturias, Galicia, Castilla y León Este y León
- Sosa, J.A. (2002), *Arquitectura Moderna, Canarias, 1925-1965*, Colegio Oficial de Canarias
- Costa, G. (Ed.).(1996). *Registre d'Arquitectura Moderna a Catalunya. DOCOMOMO, 1925-1965*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya
- Pérez Escolano, V., Pérez Cano, M. T., Mosquera Adell, E. y Moreno Pérez, J. R. (1986), 50 años de arquitectura en Andalucía, 1936-1986, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Dirección General de Arquitectura y Vivienda.
- Pérez Cano, M. T., Mosquera Adell, E.(1990), *La vanguardia imposible: quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes.

6 Véase el buscador de tesis del movimiento moderno de la web de la Fundación Docomomo Ibérico <https://docomomoiberico.com/tesis/>

7 Véase la web del proyecto <https://docomomoiberico.com/programas/innova-concrete/>

8 Véase <https://docomomoiberico.com/programas/plan-nacional-de-conservacion-del-patrimonio-cultural-del-siglo-xx/>

en la medida en que, desgajado del anterior Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Siglo XX, se centra de modo exclusivo en la arquitectura contemporánea, lo que viene a suponer un reconocimiento de facto de su valor cultural, al igual que el de las catedrales, castillos, abadías o arquitecturas de la industria. Es, sin duda, una decisión de política cultural especialmente significativa, que debe contribuir notablemente al reconocimiento de su valor histórico-cultural, divulgación y, en consecuencia, repercutir positivamente en la conservación de sus edificios para que sigan formando parte de nuestros entornos cotidianos.

El panorama no quedaría suficientemente descrito si no enumeramos algunas de las dificultades que salen al paso en los momentos presentes, tal y como recogen las actas de nuestro recién celebrado XII Congreso en Valladolid.<sup>9</sup>

Se constata una actitud insistentemente pasiva en la mayor parte de los ayuntamientos y de las comunidades autónomas hemos señalado, anteriormente, singulares excepciones que, como depositarios últimos de la responsabilidad patrimonial que les asigna la legislación vigente, deberían adoptar estrategias mucho más activas y eficaces respecto a la protección. Condición primera, necesaria, aunque no suficiente, para promover el reconocimiento de sus valores en amplios sectores sociales que, a la postre, facilite la permanencia de aquellos edificios. Una condición segunda debería consistir en una mayor coordinación entre estas administraciones, sin perjuicio de sus propias características, tanto en lo relacionado con los procedimientos administrativos como en la puesta a disposición al público de sus documentaciones y archivos.

En relación con la práctica constructiva relacionada con la rehabilitación, el tiempo transcurrido desde la edificación de estas arquitecturas "modernas" ha afectado a sus específicas materialidades y sistemas constructivos, originando patologías propias de sus naturalezas, lo que plantea desafíos específicos en cuanto a los conocimientos requeridos. Simultáneamente, la realidad viene a manifestar que, la buscada seguridad del patrimonio moderno edificado puede estar amenazada, precisamente, por la misma normativa exigible en su conservación. Contradicción que, es

obvio, necesita ser superada a partir de una intensa reflexión conjunta de las diversas administraciones concernidas, también de los colegios profesionales e industrias afines para alcanzar acuerdos que compatibilicen exigencias técnicas y permanencia de sus valores arquitectónicos, sin descuidar las garantías legales de los actores intervinientes.

Toda estrategia de salvaguarda de este patrimonio está amenazada por los peligros inherentes a la memoria misma. Advirtió Zygmunt Bauman que la memoria es un arma de doble filo, "es al mismo tiempo una bendición y una maldición". Tenemos, pues, que saber olvidar. Hay que reconocer lo obvio y arriesgarse a consignar los edificios importantes, los secundarios y los de escaso interés. Sin olvidar, por supuesto, el valor que deriva de otras consideraciones además de las arquitectónicas como, por ejemplo, las procedentes de su misma localización, arraigo social y un extenso etc.

Se trata, también, de distinguir las razones profundas que demandan la protección y conservación de aquellos otros factores vinculados al consumo inmediato, evitando que el patrimonio se gestione como una moda o se convierta en una reliquia, haciéndole perder buena parte de su papel educativo. Se trata, también, de incorporar la estrategia adoptada en el Convenio de Faro (2005), para que los beneficios del reconocimiento de los valores arquitectónicos de los edificios alcancen a los usuarios de los grandes complejos habitacionales o de las pequeñas comunidades y, como allí se decía, se pase de priorizar los objetos a hacerlo con los sujetos. Quizá sea oportuno recordar la reciente experiencia relacionada con los pueblos de colonización puesta en marcha por la Junta de Extremadura.

En cualquier caso, se trata de evitar toda rehabilitación burocratizada que olvide que intervenir sobre cualquier pasado es una dimensión de lo arquitectónico. Un construir específico en la que siempre deberá estar presente la creatividad y, por lo tanto, los criterios normativos no han de pasar de reflexiones orientativas y sujetas a los condicionantes específicos de cada caso. En su día surgieron Carlo Scarpa, Gae Aulenti, Sverre Fehn, Peter Zumthor y tantos otros que abrieron enfoques, situaron preferencias y dieron lugar a nuevas maneras de interpretar y proceder al intervenir sobre

<sup>9</sup> Véase <https://docomomoiberico.com/programas/xii-congreso-docomomo-iberico/>

pasados patrimoniales. En este caso hay que escuchar, de nuevo, a los arquitectos con intención creadora, capaces de leer e interpretar los soportes arquitectónicos "modernos", con nuevos empeños modernizadores, en un constante ejercicio de modernidad sobre modernidad.

Un buen marco para superar los riesgos de olvidar la reflexión continuada, inquieta y educativa que puede acabar haciéndonos más temerosos frente al patrimonio moderno que al histórico será el ya citado Plan Nacional de Arquitectura Contemporánea en proceso de redacción que, en sus futuras actividades debe programar debates, seminarios y congresos, a fin de reflexionar sobre las circunstancias presentes de este patrimonio y proponer cauces para una eficaz acogida social.

Finalmente, y como tarea autoimpuesta, comienzan a escucharse voces a cerca del porque interrumpir el reconocimiento de edificios con valores arquitectónicos vinculados a la modernidad en el año 1975. ¿Deberíamos iniciar este debate y, en su caso, obrar en consecuencia?



In the Iberian region, the first buildings we can roughly consider to be architectures associated with the modern movement are now almost a hundred years old. In symbolic terms, this can seem paradoxical since still use the conceptualization of "modern", despite the vast temporal distance that separates us from those early architectures of modernity – and even more so when we look at them from the perspective of our current culture, so hungry for novelty and addicted to rapid change. This is of scant importance to the issue that concerns us here, but it reveals how unwilling we are, still, to turn the page on these architectures.

And we say this, while recalling that post-modernism has been deemed obsolete in the Iberian region – at least in architectural terms – while "modernism", in a very different way, still maintains a certain relevance, as demonstrated by the growing social and cultural popularity of these buildings and the interest in their conservation. This offers unquestionable proof of a renewed interest in its cultural significance. That is precisely what motivated us to propose a collective reflection on the meaning and scope of present-day architecture with connections to modernity.

In this regard, it is worth recalling what we have been repeating with some insistence, given our astonishment at the number of queries that have led to our updated website in the last year. There were a total of 682,666 in 2024, which is indeed an unusual and surprising number;<sup>1</sup> and can be seen, at the very least, as an indicator of the curiosity this kind of architecture elicits today.

## A Brief Look at the Past

In this analysis of the present, some recollections may be timely when it comes to understanding the radically different path these architectures have taken in our country, compared to what has happened in other, culturally similar countries in both Europe and the Americas. In each of them, the modern movement adapted to the specific conditions of each culture, demonstrating how its cultural challenge centred on the interpretation of the principles that informed this new way of building and responded to the test of strength represented by industrialization, mechanization, and a new conception of space driven by the mass production of glass. It was a complex experiment that began in the late 1930s and which showed how the so-called International Style was soon to become the least international of styles.

Here, it is worth offering a very brief overview:

In France, with designs like the Villa de Mandrot and the Maisons Jaoul in Paris, Le Corbusier began an initial reconsideration of his orthodox "Five Points"

In Italy, after the Second World War, aiming to find a response that might reconcile the spirit of modernity with the preservation of the country's rich pre-existing heritage, there were the designs by the BBPR group, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Ludovico Quaroni and many others who would follow.

In Portugal, the revisionism focused on modern architecture, which until then had

---

<sup>1</sup> Visits to the Docomomo Ibérico website ([www.docomomoiberico.com](http://www.docomomoiberico.com)) have been rising significantly. In 2023 they reached 444,291, while in 2022 there were 222,886.

been treated as just another style, was driven primarily by Keil do Amaral and Fernando Távora.

At the same time, in the Netherlands, with an eye to reconciling the demands of mass reconstruction with an approach that was sensitive to the local conditions, Aldo van Eyck made his contributions at the CIAM congress in Bridgewater, which were later followed by Herman Hertzberger's prominent role.

In Latin America – particularly Brazil – Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, João Batista Vilanova Artigas and Paolo Mendes da Rocha, among others, were unwilling to turn their backs on their powerful cultural roots. Something similar took place in Mexico, with the leading roles played by Luis Barragán, Juan O'Gorman and Diego Rivera, not to mention José Villagrán, Mario Pani, and Ricardo Legorreta, who sought to ensure that their architectural culture would continue to find an appropriate form of expression, while embracing the spirit of modernity.

And in the United States, Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert and Fernand Léger – the first two, key players in the earliest days of the modern movement – designed proposals that supported the

development, in 1941, of the strategies necessary to consolidate a space for what they defined as a new monumentality, aiming to avoid the most contaminated and simplifying slogans of the modern movement. And there was the "Bauhausian" Marcel Breuer, with his single-family homes, in a comprehensive attempt to define a complex whole that would have room for both "sun and shadow".

Meanwhile, circumstances in Spain were moving in a different direction, leaving our architecture on the sidelines of what was happening in other countries. Architectural continuity was radically disrupted by the Spanish Civil War, and anything that resembled modernity was banned. There was no possibility for a renewal of those principles which, by political decree, had been radically excluded from any positive consideration. In that climate of isolation, with a lack of economic and material resources and construction programs focused on rural areas, "the 'first' modern architectures that finally gained ground with an identity of their own, set apart from ideologized architectures that used an imperial rhetoric or designs that made immediate accommodations to the Franco regime, had the enormous appeal of realism. They were built to respond to pressing needs, seeking constructive

suitability within the required austerity, exalting ethical principles and weaving beauty into the intricacies of craftsmanship."<sup>2</sup>

The fact is that some young architects were able to find loopholes that resulted in eloquent buildings, to which *RAM* paid tribute in its first issue.<sup>3</sup>

There can seem to be no doubt that the circumstances in our society hid what was really happening from the outside world. It would take decades for foreign scholars to gain knowledge of that reality, and this no doubt explains the fascination and belatedly jubilant recognition it elicited from Kenneth Frampton and William Curtis.

## Focusing on Today

It seems worthwhile to highlight some signs of the appreciation for these architectures in different cultural, social and institutional spheres within the Iberian region:

- In addition to the records compiled by the Docomomo Ibérico Foundation,<sup>4</sup> since the 1990s various autonomous communities<sup>5</sup> have published texts focusing on their own architecture, highlighting or valuing

2 See García-Braña, C. (2015), DoCoMoMo ibérico y el patrimonio arquitectónico moderno en España. *Patrimonio cultural de España* (10), 195.

3 See issue number 1 of *RAM Revista de arquitecturas modernas Docomomo Ibérico*, dedicated to "Modern Masters: Legacy and Relevance", as well as the excellent texts that have been written analyzing this period of our architecture, to avoid repeating here what is already well known.

4 Docomomo Ibérico is responsible for four registries dedicated to Industry (2005), Housing (2009), Facilities I (2010) and Facilities II (2011). With these archives, the task of cataloguing, aside from occasional additions, can be considered reasonably complete.

5 García, C. y Pico, R. (1999) *MOMO Andalucía, Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía 1925-1965* [Catálogo de la exposición homónima] Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía

García-Braña, C. y Agrasar F. (Eds.). (1998). *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*, Colegios Oficiales de Arquitectos de Asturias, Galicia, Castilla y León Este y León

Sosa, J.A. (2002), *Arquitectura Moderna, Canarias, 1925-1965*, Colegio Oficial de Canarias

unique architects and their buildings, contributing to their social significance and cultural appreciation.

- The ongoing development of theses focused on exploring these architectures from a historical or critical perspective, without excluding their contributions to construction and the cultural significance they have wielded in their surrounding territories, is proof of the interest of these topics in the academic sphere.<sup>6</sup>
- Also worth noting are the works that focus on research into the technical requirements for the proper treatment of these buildings' characteristic materials in the event of their rehabilitation. Examples include the ambitious European program Innova Concrete, focused, as its name suggests, on the uses of concrete, in which Docomomo Ibérico was a participant.<sup>7</sup>
- At the institutional level, we have seen positive trends, which we believe are an indication of a new sensibility. In that sense, it is important to note, first and foremost, the inclusion of 256 buildings associated with this architecture in the list of heritage

to be protected as part of the National Plan for the Conservation of 20th-Century Cultural Heritage. This represents an "official" recognition of its value, which did not exist at the state level up to this point.<sup>8</sup>

On the other hand, some autonomous communities, in recent amendments to their Heritage Laws, have addressed the need to protect buildings associated with modernism. Some General Directorates have also adopted measures to designate emblematic buildings associated with the modern movement as cultural heritage.

It is important to note that, in October 2023, drafting began on the National Plan for Contemporary Architecture (PNAC), sponsored by the Ministry of Culture. This is a more specific step because, separate from the previous National Plan for the Conservation of 20th-Century Cultural Heritage, it focuses exclusively on contemporary architecture. It amounts to a de facto recognition of its cultural value, on equal terms with cathedrals, castles, abbeys, or industrial architecture. This is, no doubt, a particularly significant cultural policy decision, one that should contribute significantly to the recognition of the historical and cultural value of modern

---

Costa, G. (Ed.).(1996). *Registre d'Arquitectura Moderna a Catalunya. DOCOMOMO, 1925-1965*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Pérez Escolano, V., Pérez Cano, M. T., Mosquera Adell, E. y Moreno Pérez, J. R. (1986), *50 años de arquitectura en Andalucía, 1936-1986*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Dirección General de Arquitectura y Vivienda.

Pérez Cano, M. T., Mosquera Adell, E.(1990), *La vanguardia imposible: quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes.

6 See the search engine for theses on the Modern Movement at the Docomomo Ibérico Foundation website <https://docomomoiberico.com/tesis/>

7 See the project website at <https://docomomoiberico.com/programas/innova-concrete/>

8 See <https://docomomoiberico.com/programas/plan-nacional-de-conservacion-del-patrimonio-cultural-del-siglo-xx/>

architecture and its dissemination. In consequence, it should have a positive impact on the preservation of these buildings so that they remain part of our everyday landscapes.

This description would be incomplete if we failed to cite some of the current difficulties, as reflected in the minutes of our 12th Congress in Valladolid.<sup>9</sup> A persistently passive attitude can be observed in most city councils and autonomous communities – although we have cited some notable exceptions. As the ultimate holders of the responsibility for heritage under the current legislation, they should implement more active and effective strategies for its protection. It is the first condition – essential, though not sufficient on its own – to bring about an acknowledgment of the value of these buildings across broad sectors of society, which, ultimately, supports their continued existence. A second condition should be improved coordination between different administrations, without detriment to their individual characteristics, both in relation to their administrative procedures and to the public availability of their documents and archives.

In relation to rehabilitation efforts, the time that has elapsed since the construction of these “modern” architectures has had an impact on their specific material conditions and construction systems, giving rise to pathologies associated with their nature, which poses specific challenges in terms of the knowledge required for intervention. At the same time, reality has shown us

that the desire to protect modern built heritage may be threatened precisely by the very regulations that are necessary for its preservation. A contradiction that should no doubt be addressed through an intense joint reflection on the part the various administrations concerned, as well as by professional associations and related industries, to reach accords that can reconcile technical requirements with the preservation of architectural value, without neglecting the legal guarantees for the everyone involved.

Any strategy to protect this heritage is endangered by the hazards inherent in memory itself. Zygmunt Bauman has warned that memory is a double-edged sword, “it is both a blessing and a curse.” So, we must also be prepared to forget. We need to acknowledge the obvious and take a chance at distinguishing between important buildings, secondary ones, and those of little interest. Without neglecting, of course, the value derived from considerations other than architecture, such as location, social importance, and so on.

The aim is also to differentiate the underlying reasons that justify protection and conservation from other factors associated with immediate consumption, preventing heritage from being treated like a fashion or being turned into a relic, which would erase much of its educational function. Additionally, the goal is to implement the strategies adopted at the Faro Convention (2005), so that the benefits of recognizing the architectural value of buildings can be ex-

tended to benefit the residents of large housing complexes or small communities, thus, as expressed in the convention, shifting the priority from objects to subjects. In this regard, it is worth citing the recent experiment focused on new towns undertaken by the Regional Government of Extremadura.

In any case, the goal is to prevent bureaucratic renovation projects that forget that an intervention affecting any period of the past is a dimension of architecture – a specific construction in which creativity must always be present and, therefore, in which regulatory criteria must serve only as guidelines and be subject to the particular conditions of each case. Carlo Scarpa, Gae Aulenti, Sverre Fehn, Peter Zumthor and many others emerged in their day to offer new approaches, determine preferences and introduce new ways of interpreting and intervening in heritage from the past. In this case, we should listen, once again, to architects with creative intentions, who can read and interpret “modern” architecture, with new modernizing efforts, in a constant exercise of modernity on modernity.

A good framework to help us avoid losing touch with this ongoing, investigative and educational reflection, which could end up making us more afraid of modern heritage than historical heritage, will be the aforementioned National Plan for Contemporary Architecture in the process of being drafted which, in the future, will program debates, seminars and conferences to reflect on the current circumstances of this herit-

<sup>9</sup> See <https://docomomoiberico.com/programas/xii-congreso-docomomo-iberico/>



age and propose channels for its effective social acceptance.

Finally, and as a self-imposed duty, we are beginning to hear voices questioning why our recognition of buildings with architectural value linked to modernity should stop at 1975. Should we begin this debate and, if need be, act accordingly?



Figura 1: Moneo NorthWest Corner Building Columbia University, NY

#### COLABORACIÓN

## Moderno o no moderno. Sobre la pervivencia de las ideas y de los recursos del movimiento moderno en la Arquitectura española contemporánea

### *Modern or Not. On the persistence of the ideas and resources from the Modern Movement in contemporary Spanish Architecture*

Antón Capitel

La arquitectura española de estas décadas del siglo XXI ¿ha tenido continuidad con las ideas y los instrumentos del siglo XX, del llamado movimiento moderno? Responder a esta pregunta es el complicado objetivo de estas páginas.

Es bien sabido cómo el movimiento moderno no fue unitario. Puede decirse que se inició con el expresionismo en la década de 1920, y que éste se continuó con Scharoun hasta bastante después de la Segunda Guerra Mundial, hasta la década de 1960. Alcanzó una cierta identidad propia con el racionalismo, luego llamado Estilo Internacional, con Le Corbusier y Mies van der Rohe como los más importantes cultivadores. Y todo ello fue acompañado por el organicismo, que nació con Frank Lloyd Wright y que fue practicado en las obras de Alvar Aalto y luego por las de Jörn Utzon, Eero Saarinen y otras. Algunos de los arquitectos mezclaron estas tendencias, o las practicaron alternativamente, pero no cabe duda de que todas ellas pertenecían a la modernidad. Y que caracterizaron al siglo XX,

al menos hasta que Louis Kahn, Robert Venturi y Aldo Rossi cambiaron algo las cosas. Y después llegó el posmoderno, consecuencia en buena medida de los anteriores, y que rompió la continuidad moderna. Pero, después, y fracasada esta tendencia, la modernidad surgió de nuevo. O, al menos, una neo-modernidad.

Pero, para responder adecuadamente a esta cuestión será necesario examinar casos de arquitectos concretos. Ya que, en primer lugar, ha de hacerse constar que en el siglo XXI ha desaparecido cualquier tendencia o estilo colectivo. Y los arquitectos se han convertido todos, o casi todos, en eclécticos. Esto es, introducen una forma de hacer de acuerdo con cada caso: de acuerdo con el lugar, con el programa, con el carácter, etc. Practicando así tendencias diversas. Y puede adelantarse que casi todos ellos han reaccionado al vivir el siglo XXI. Casi todos, si bien no todos.

Pero ya puede adelantarse que el racionalismo, esto es, la tradición más importante de la modernidad no ha desaparecido. Incluso entre aquellos que practican la "forma compleja" –la manera más común de reaccionar en el siglo XXI– surge alguna vez la práctica de esta manera que tan fundamental fue para la modernidad. Puede decirse incluso que el racionalismo ha sustituido al clasicismo al ejercer algunas veces lo que aquél ejercía.

Iniciaremos la observación de la pervivencia de la práctica, en diversas formas, del racionalismo en la obra de Rafael Moneo (1937), el arquitecto probablemente más cualificado de España, con una carrera ya muy grande, y de edad avanzada. Pero lo hacemos también porque, en el siglo XXI –entre 2001 y 2023– muchas de sus obras, la mayoría, han sido racionalistas. La más importante y atractiva de todas ellas –al parecer de quien esto escribe– es la de los Laboratorios para la Universidad de Columbia (2005-2010, con Belén Moneo y Jeff Brock; v. figura.1), de perfiles muy propios, singulares y atractivos, pero extremadamente racionalista, al fin.

Moderno de tradición racionalista muy estricta es igualmente el edificio de Viviendas Rabbiju Maarsenplein (La Haya, 1994-

2004, Con Alberto Nicolau), de un Neo-Estilo Internacional, podríamos decir. También es muy atractivo el gran Zoco de Beirut, de planimetría dividida en dos grandes partes oblicuas entre sí. E igualmente la Parroquia Iesu (San Sebastián, 2001-2011), en la que el racionalismo se puso al servicio de la emoción religiosa. Citaré, por último, el pequeño y atractivo Chace Center, Escuela de Diseño de Rhode Island (Providence, 2000-2008).

Las excepciones son bastantes, pero hay que considerar que las obras en este período (2001-2023) han sido al menos 18. Son organicistas, por ejemplo, las Viviendas en Carrer Tres Creus (Sabadell, 2000-2005, con Martínez Lapeña y Torres), un bloque que se ajusta por un lado a la alineación urbana y, por otro, y hacia dentro del solar, tiene una forma libre, con un perímetro irracional. Esto es, con un recurso propio de Alvar Aalto.

También es organicista el Museo de la Universidad de Navarra (Pamplona, 2008-2014)<sup>1</sup>, en este caso con un cierto recuerdo también de la manera de Aalto, aunque igualmente con muchas ideas o recursos personales, con rasgos semejantes, por ejemplo, al Museo de la Fundación Miró en Palma de Mallorca. Organicista fue además el proyecto para el Concurso del Centro de Congresos de Córdoba (2001), en el que se evocaba a la Mezquita por medio del sistema de patios (la introducción de la tradición en la modernidad fue casi siempre en las maneras orgánicas), pero también con una cubierta para los auditorios que recuerda los recursos del organicismo tardío, como fue el de Utzon en la Ópera de Sidney.<sup>2</sup> Otro proyecto organicista muy cualificado y atractivo fue la Biblioteca Aremberg de la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica (1997-2002).<sup>3</sup> Se completaron en éste los restos de un convento, lo que se hizo con un muy refinado lenguaje organicista (o expresionista, si se prefiere).

Es decir, que la obra de Moneo, siempre racionalista u organicista, no se ha salido de las tradiciones del movimiento moderno en el siglo XXI, acentuándose incluso el racionalismo, cosa que en su obra anterior no ocurría. Puede que ello tenga que ver con la edad del autor. Pero lo cierto es que es un

1 Véase este edificio en Fernández-Galiano, L. (Ed.). (2022). Laboratorios para la Universidad de Columbia. *Rafael Moneo. Selected Works, AV monografías* (249-250), 232-239.

2 Véase *Monografías AV*. cit.

3 Véase Moneo, R. (Ed.). (2013). *Rafael Moneo. Portfolio Internacional. 1985-2012*. La Fábrica Editoria.



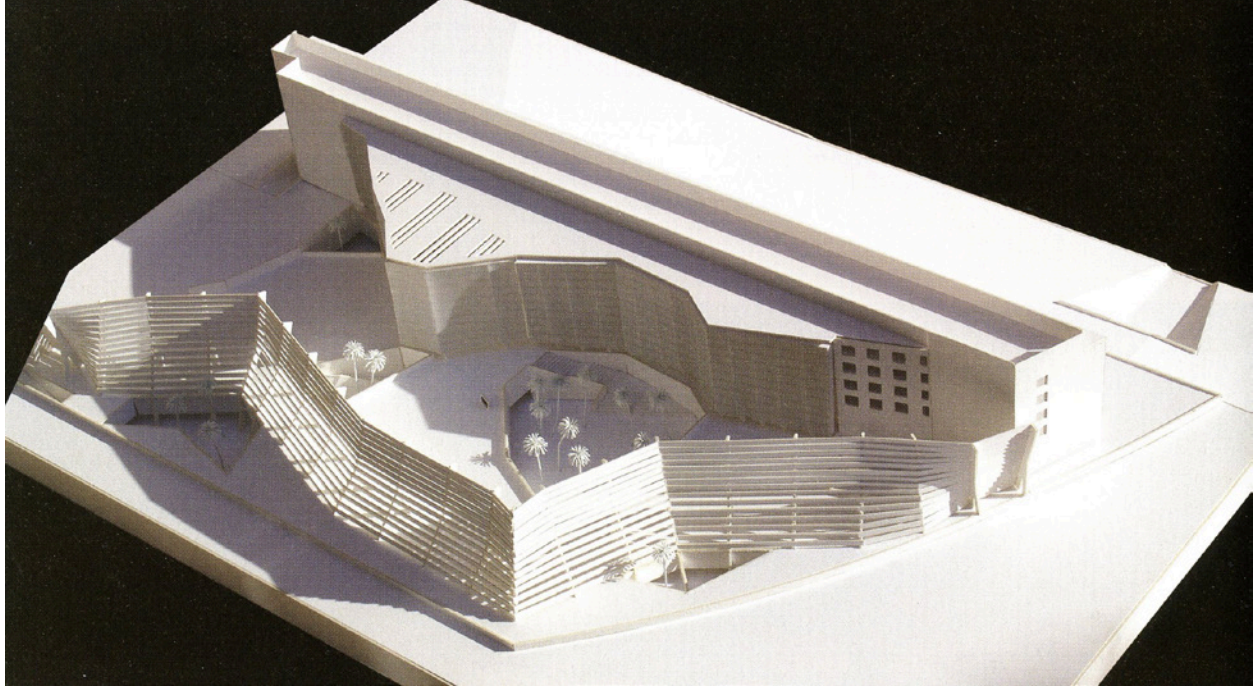


Figura 2: Martínez Lapeña y Torres. Hotel Iberus, Zaragoza. Maqueta

hecho. Y acaso Moneo quiera decirnos que no hay que salirse de la tradición moderna. Quizá.

Aunque se trate de una excepción en su obra, puede verse también la pervivencia del racionalismo en la Biblioteca de la Universidad Rovira i Virgili (Tarragona, 1999-2003),<sup>4</sup> de José Antonio Martínez Lapeña (1941) y Elías Torres (1944), lo que probablemente se deba a la inserción en un complejo mayor.

Pero la *complejidad formal* (en buena medida, una seña de identidad del siglo XXI español) es lo propio de este equipo, destacando en ella, por ejemplo, el proyecto del concurso para las Oficinas de la empresa FCC en Madrid, de una extraordinaria sofisticación formal, ligada a la permisividad – que en buena medida proviene de las palabras y las obras de Robert Venturi–, o a la libertad formal, en general, que proviene del propio movimiento moderno.

Otra complejidad formal de alto grado e interés por parte de este equipo es la del Hotel Iberus en Zaragoza (2006-2008. V. figura.2) en el que puede advertirse el uso del instrumento de Aalto al seguir para el proyecto una línea recta –que en este caso permite alinear las habitaciones– llevando la forma compleja al otro lado, para configurar con ella los locales singulares y el jardín.

El Centro Cultural del Carme (Badalona, 2008-2012), también de Lapeña y Torres, es de complejidad formal planimétrica y volumétrica, y podemos considerarla unida a lo moderno si pensamos que se trata de un "neo-expresionismo". En todo caso, muy brillante y de gran refinamiento. Pero en otros casos de estos autores no podemos asegurar que la forma compleja se ligue al expresionismo/ organicismo, sino al cultivo de esta idea en una manera personal.

El racionalismo estricto, ejercido de una manera absolutamente personal y sin excepción alguna, ha sido propio de la obra de Alberto Campo Baeza (1946). En su trabajo podemos destacar la invención de tipos, como es el caso de la Casa Guerrero (Vejer de la Frontera, Cádiz, 2004-2005)<sup>5</sup> en el que se ha ideado una disposición muy atractiva para una vivienda unifamiliar, aislada en el campo. Una rigurosa geometría la sitúa en el racionalismo, si bien el tipo –o la disposición, según se prefiera decir– es propio del autor y no de la tradición racionalista.

El tipo que inauguró Philip Johnson para mejorar la Casa Farnsworth de Ludwig Mies van der Rohe ha sido perfeccionado por Campo, ya en el siglo XX, y continuó con él en el siglo XXI en varios casos. Entre ellos la Casa Olnick Spam Garrison (Nueva York, 2003-2008) y la Casa Rufo (Martesión, Toledo, 2008-2009). En ambos casos se trata de llevar el programa

4 Para las obras de este equipo, véase AA. VV. (2014). *José Antonio Martínez Lapeña / Elías Torres*. Ricardo Sánchez Lampreave.

5 Véase Riera-Ojeda, O. (2015). *Campo Baeza. Complete Works*, Thames and Hudson.

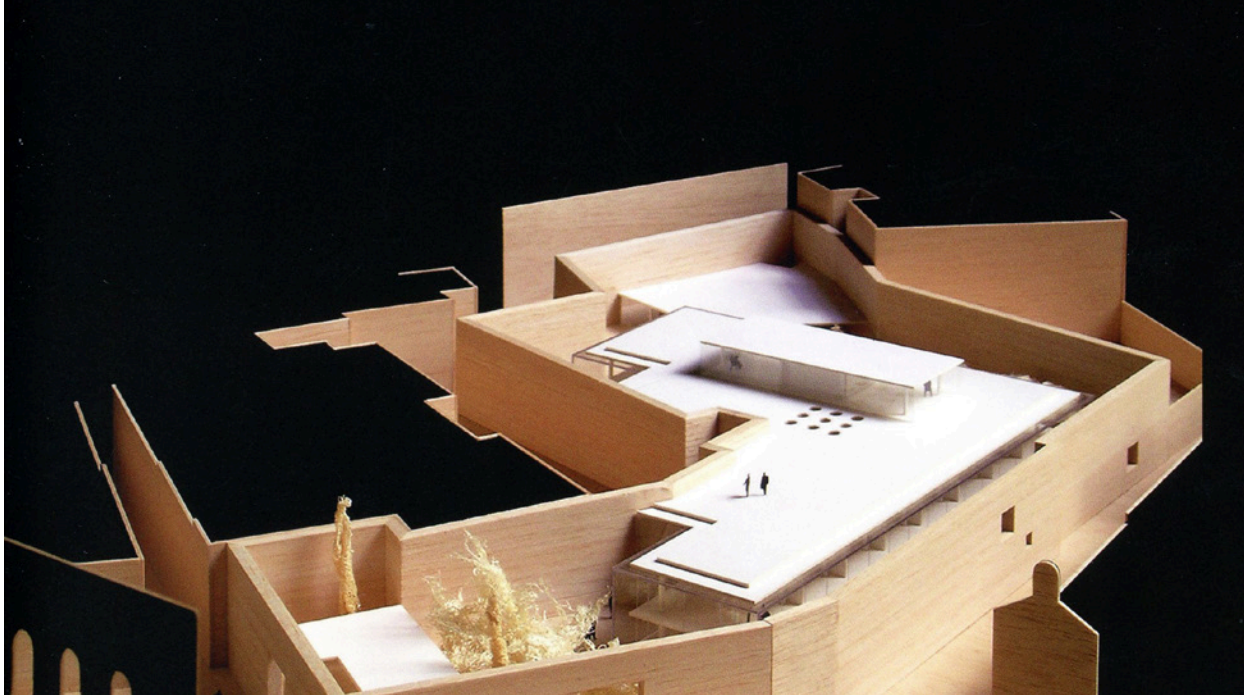


Figura 3: Campo Baeza. Oficinas de la Junta de Castilla y León en Zamora. Maqueta

propiamente doméstico a un basamento de volumen cerrado, con huecos puntuales en paredes continuas, y colocar encima la estancia, completamente acristalada, y, así, a la manera de Mies. Campo ha llevado esta interesante idea a una gran perfección y a una importante diversidad.

Lo que podemos definir como "racionalismo exaltado" tiene en su obra un ejemplo claro y valioso en el Museo de la Memoria de Andalucía (Granada, 2006-2009). Y el racionalismo combinado con cierta complejidad formal puede verse en las Oficinas de la Junta de Castilla y León en Zamora (2006-2012; v. figura 3), un logrado y original edificio que permite realizar una arquitectura racionalista radical, cerrada con vidrio y a la manera de Mies, pero encerrada en un gran muro de sillares de piedra. Y, así, válida para enfrentarse a la proximidad de la presencia de la Catedral de Zamora. Una complejidad astuta y fértil.

Podríamos hablar de "racionalismo oblicuo" en el caso de la obra de Antonio Cruz (1948) y Antonio Ortiz (1947) en las Oficinas de la Junta de Andalucía (Sevilla, calle Picasso, 2005-2015),<sup>6</sup> donde unos bloques de carácter racionalista se entrecruzan en forma oblicua y tienen ángulos agudos y obtusos en sus extremos. Configuran, pues, un edificio racionalista y también expresionista; esto es, un eclecticismo muy poco habitual.

En otros casos, como es el del Edificio Central del Campus de la Salud (Granada, 2006-2015) ha de hablarse de un "neo-expresionismo", con una forma compleja de "2º grado".<sup>7</sup> Es decir, que tiene una compleja planimetría, intensa por cierto, pero también una cierta complejidad en sección, aunque ésta sea menos intensa.

El equipo de José Ignacio Ábalos (1956) y Juan Herreros (1958) practicó el racionalismo con la Plaza y Torre Woerman (Las Palmas de Gran Canaria, 2001-2013, un edificio significado también por un rasgo heterodoxo, la inclinación del cuerpo superior de la torre, tal y como si se tratara de una persona alta inclinando la cabeza. Esto es, introduciendo una *ilusión de prosopopeya o personificación*: el edificio como si se tratara de una persona.<sup>8</sup> También puede observarse como las plantas de la torre, al redondear sus esquinas, se refieren a la torre del Banco de Bilbao, en Madrid, de Francisco Javier Sáenz de Oiza.

Pero en otra ocasión, la del Proyecto de Torre en Port de la Chapelle (Paris, 2007) se utilizó un neo-organicismo exaltado, curiosamente parecido a Torres Blancas, también de Sáenz de Oiza.

Pero lo que interesa destacar más aquí es la condición ecléctica de este equipo, característica que, como vamos viendo, les alcanza a todos, o a casi todos.

6 Véase AA. VV. (2016). *Cruz y Ortiz. 12 edificios, 12 textos*. Fundación ICO.

7 Se distinguen los grados de complejidad según sea compleja la planta, una de las secciones y su perpendicular.

8 Véase Capitel, A. (2004). *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais ediciones.



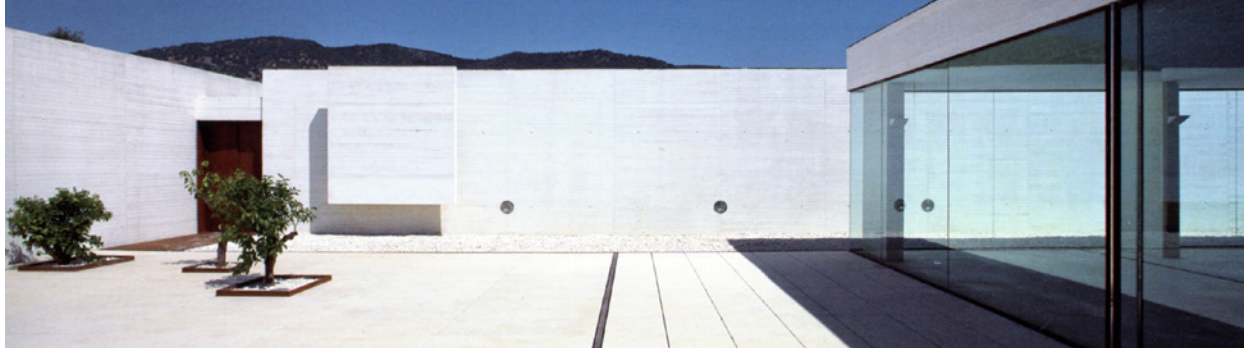


Figura 4: Nieto y Sobejano Museo Medina Zahara. Patio

El equipo de Fuensanta Nieto (1957) y Enrique Sobejano (1957) ha trabajado casi siempre utilizando lo que hemos llamado la forma compleja.<sup>9</sup> Así ha sido en el proyecto para el Concurso del Centro de Creación Contemporánea en Córdoba (2005), con una complejidad de 2º grado (esto es, que afecta a la planimetría y a una de las secciones).

Más interesante –a juicio de quien esto escribe– es el Palacio de Congresos de Aragón (2005-2008), en el que una planimetría completamente ortogonal, racionalista, queda afectada por unas secciones que se caracterizan por la presencia de lucernarios inclinados y con vidrio vertical. Éstos, corridos a veces de lado a lado, en otras ocasiones interrumpidos, y mirando a uno y otro lado, constituyen una volumetría y unos espacios complejos. Y muy logrados.

Otro caso de forma compleja (también de 2º grado; complejidad en la planta y en la sección) es el del Mercado Temporal Barceló en Madrid (2010).

Pero hablábamos del racionalismo, que es lo que nos ha conducido a este equipo. Y para hablar del edificio del Museo Medina-Zahara (1999-2008, v. figura 4), ganado en un concurso, en el que no se emplea la forma compleja sino un estricto racionalismo. Pero, además, la planimetría es la de un gran rectángulo que se ordena en torno a patios; es decir, un recurso propio de la tradición antigua, que al unirse al racionalismo convierte al edificio en un producto curiosamente ecléctico.

Pero lo que nos interesa más es la aparición aquí del racionalismo como un "universal". Esto es, como un sistema –un estilo, si se prefiere– capaz de enfrentarse a la historia; es decir, a una ruina tan importante como la de Medina-Zahara. Lo que explica tanto la muy baja altura para no destacar en tan valiosas ruinas, como el sistema de patios y el racionalismo. Porque el racionalismo –como ya habíamos indicado– ha sustituido al clasicismo como un universal capaz

de oponerse y convivir con la historia. Recuérdese como los clasicistas históricos –los renacentistas, por ejemplo, o los neoclásicos, más aún– utilizaban el clasicismo cuando había que introducir una arquitectura nueva en un edificio histórico, o en una ciudad histórica. Es el caso de la Mezquita de Córdoba, completada por Hernán Ruiz para devenir catedral y con un edificio renacentista. O el de Ventura Rodríguez, construyendo una fachada neoclásica para la catedral gótica de Pamplona.

Así, pues, parece que estos arquitectos que han operado normalmente con la forma compleja, eligieron el racionalismo, el viejo racionalismo, para insertarse en un conjunto histórico tan importante como el de Medina-Zahara. Y no es un racionalismo de nuevo cuño, sino el racionalismo propio de la tradición del movimiento moderno. Como prueba el hecho de que se asemeja bastante a la arquitectura de Alberto Campo. La arquitectura en torno a patios, con una tradición que viene desde Grecia y Roma, pasando por el islam, y, concretamente por lo hispanoárabe. Y el racionalismo como un universal que sustituye al clasicismo. El racionalismo como excepción, desde luego, pero como una excepción de alto nivel. Como una arquitectura "noble" para convivir con la historia. Podremos encontrar otras veces este sentido de la tradición racionalista heredada.

El equipo de Luis Moreno Mansilla (1959) y Emilio Tuñón (1958) también ha sido ecléctico, empleando una forma compleja, casi siempre de modo personal, pero también algunas veces –menos– el racionalismo. El Proyecto de Biblioteca en Jerez de la Frontera es de forma compleja en 1er. grado, con planimetría compleja y secciones ortogonales. Igualmente es así el afortunado MUSAC (León, 2001-2004), y el proyecto de Gran Slam en Madrid (2002), radioconcéntrico.

El Museo de Cantabria (2003) es de forma compleja de 3er. grado; esto es, de planta y secciones igualmente complejas.

<sup>9</sup> Véanse, para estas obras, las monografías de AV dedicadas a España, números 129-130 (2008); 135-136 (2009) y 141-142 (2010).



Figura 5: Mansilla y Tuñón. Galería de Colecciones Reales. Exterior

Lo que ocurre también en el proyecto del Museo de las Migraciones en Algeciras (2007).<sup>10</sup> Y así con otras obras, algunas de ellas empleando geometrías circulares, como en el Ayuntamiento de Lalin (Pontevedra 2004-2010) con una complejidad que sólo afecta a la planta. En el Centro Internacional de Convenciones (Madrid, 2007) los círculos se pusieron de pie.

Aunque en algún caso puedan considerarse estos edificios como emparentados con el expresionismo o con el organicismo, puede decirse que, en realidad, utilizan maneras personales que no podemos enlazar, al menos del todo, con el movimiento moderno. Y ello se ha hecho muy conscientemente.

Pero lo que sí hay en este equipo es racionalismo. Aparece, por ejemplo, en la Construcción en Cruz en Teruel (2001), de geometría ortogonal, pero sin acudir a la tradición racionalista. El caso más importante es el de la Galería de las Colecciones Reales (Madrid, 2002-2023; v. figura 5), su gran obra maestra, con el MUSAC. Pero se trata, de nuevo, como un racionalismo empleado para poder enlazarse convenientemente con los edificios históricos, esto es, con el Palacio Real y con la Catedral de la Almudena.

No participa tampoco este racionalismo de las tradiciones modernas, pero sí evidencia la sustitución del clasicismo, al presentarse las hileras de columnas que configuran la fachada (parte de una estructura que conforma el edificio mismo) como columnas clásicas. Tan clásicas (diríase que es un dórico por remitir a las formas arcaicas, incluso por su limitado intercolumnio), como modernas (al modo de las composiciones de Donald Judd). Clásicas y modernas, pero no como un intermedio, sino en forma simultánea, las dos cosas a la vez. Nótese la discontinuidad vertical de las columnatas.

Esta discontinuidad de las columnatas nos permite enlazar con otro edificio racionalista de Rafael Moneo, el del Ayuntamiento de Murcia en la plaza del Cardenal Belluga, frente a la Catedral (1991-1998). Fachada exquisita, también clásica y moderna a la vez, y también con columnatas sin continuidad vertical. Hablaríamos de un parentesco con Terragni tanto por su exquisitez como por su ambigüedad entre racionalismo y clasicismo.

Seguimos con Emilio Tuñón (1958, pero ahora con su nuevo socio Carlos Martínez de Albornoz (1978).<sup>11</sup> Y diríamos que

<sup>10</sup> Véanse, para estas obras, Molins, P. (2007) *Mansilla + Tuñón Arquitectos dal 1992*, Electa ediciones., Fernández-Galiano, L. (Ed) (2010). *Mansilla + Tuñón 1992-2011, AV monografías* (144) y en Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2003). *Mansilla + Tuñón Arquitectos. El Croquis* (115-116 II),

<sup>11</sup> Pueden verse estas obras en Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2024). *Tuñón y Albornoz 2013 2023. El Croquis* (233).





Figura 6: Navarro Baldeweg. Instituto del conocimiento en Amersfort, Holanda. Maqueta

ahora –acaso por la falta de Luis Moreno Mansilla– el equipo se ha pasado a ejercer la continuidad racionalista casi sin excepción. Lo vemos en el Museo Helga de Alvear II (1999-2022), en donde aparece de nuevo el racionalismo como *universal* a oponer a lo histórico, un “orden” moderno. Apareció también un racionalismo radical y personal en la Cúpula del vino (Valbuena de Duero, 2012), una forma cuadrada con dos estructuras diferentes en los dos sentidos y, así, con una referencia a La Mezquita de Córdoba, y con una mimesis con las alineaciones de las viñas. También es racionalista el proyecto de Museo Nacional de Afganistán (Kabul, 2012), el Gastro Pabellón en Zúrich (2014-2016), casi a la manera de Mies. Y el Nuevo Museo en Chipre (2019), también con el protagonismo de la estructura y con una planta de geometría ortogonal pero sin configurar un polígono simple.

Las viviendas unifamiliares, como la Casa de piedra en Cáceres (2015-2018), la Casa de ladrillo en Madrid (2018-2021) y la Casa en San Lorenzo de El Escorial (2021-2023) son de geometría rígida y muy ordenada, las dos primeras con planta cuadrada (cuadrado dividido en nueve cuadrados; cuadrado dividido en cuatro cuadrados en las esquinas y rectángulos en los centros de los lados configurando una cruz) y la tercera de composición absolutamente ordenada y fachadas de piedra. ¿Hay influencia de Kahn? Quizá.

La Casa blanca en Aravaca (2016-2019) parece orientarse más hacia la traición racionalista moderna. Y el Aulario Biblioteca de la Universidad Francisco de Vitoria (Madrid, 2019) es un bloque compacto, un paralelepípedo con ático retranqueado, composición en cadencia con huecos verticales repetidos, pero sin continuidad vertical (un invariante de estos autores). La Cabaña en la Laguna Negra (Soria, 2020-2022), cuadrada, con cubierta a cuatro aguas, el centro cuadrado y con chimenea central y esquinas con los usos especiales, vuelve a recordar a Kahn, esta vez más intensamente.

Tan sólo un ejemplo es de forma compleja, La Casa de la Música Húngara (Budapest, 2014), con una forma azarosa, obtenida al respetar los árboles y trazar un círculo en torno a ellos que configura la planta como compuesta por sectores circulares en sus bordes. Uno sólo, pero eclecticismo, al fin.

Vamos ahora con los arquitectos o equipos que han trabajado sobre todo con las formas complejas. Está entre ellos Juan Navarro Baldeweg (1939),<sup>22</sup> siempre con obras muy personales. En el caso del Molino de Martos y de la margen del río, en Córdoba (2001-2005) nos encontramos con una respuesta *pictórica* y extremadamente refinada, y con un pabellón que supone complicar la arquitectura racionalista, introduciendo una radical oblicuidad. Y también

<sup>22</sup> Véase la obra de Navarro en Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2006). *Juan Navarro Baldeweg 1996 2006. El Croquis* (133).



Figura 7: Llinás. Instituto Microbiología ocular. Barcelona. Detalle

el racionalismo como clasicismo, aunque diríamos que en este caso se haya convertido en barroco.

En el proyecto para el Palacio de la Música y Artes Escénicas de Vitoria (2002), nos encontramos con una forma compleja directamente emparentada con el expresionismo. Y en el Instituto del conocimiento en Armersfoort (Holanda, 2003, v. figura 6) nos enfrentamos con un organicismo y un espacialismo voluntariamente emparentados con la obra de James Stirling.

Hay, pues, una relación con el movimiento moderno, a pesar de la condición personal y la gran singularidad de la obra.

La arquitectura de Josep Llinás (1945),<sup>13</sup> que fue brillantemente racionalista en el siglo XX, se ha vuelto de forma compleja en el XXI. Pero no es una forma conceptual, sino muy plástica e *informalista*, término que en algún modo le acerca a la arquitectura del movimiento moderno (recuérdese, por ejemplo, la Casa Ugalde o las viviendas en la Barceloneta, de Coderch). Y también muy personal.

Y tanto en la Manzana Fort Pienc (Barcelona, 2001-2003), donde se reúnen una residencia geriátrica, Mercado, Biblioteca, Guardería, como en la Biblioteca Jaume Fuster (Barcelona, 2001-2005) y el Instituto de Microcirugía ocular (Barcelona, 2002 y siguientes. V. figura 6). Todos con un organicismo, un informalismo y un espacialismo exacerbados, así como muy refinados.

Pues el refinamiento es una característica muy importante en las obras de Llinás, y ello en las racionalistas del siglo XX y en las de forma compleja e informalista del siglo XXI. El refinamiento plástico acompaña toda su obra.

Pero también hay racionalismo en ella, el del equipamiento de la manzana Can Jaumandreu, Universidad Oberta de Cataluña (Barcelona, 2003-2005). Y un racionalismo entendido, de nuevo, como un *universal*, como estilo que enfrentar a lo antiguo, en este caso realizando además una analogía formal con la arquitectura del siglo XIX. Esto es, una doble precaución ante lo histórico, el universal y la analogía.

También un cierto eclecticismo, pues.

La obra de Carme Pinós (1954)<sup>14</sup> es siempre de formas complejas, bastantes veces con contenidos conceptuales y no sólo plásticos.

Es interesante ver, por ejemplo, como en dos proyectos de Centro Cívico, de algún modo semejantes, uno en Sandau, San Martí (Barcelona, 2002) y otro en Lerm Manlleu (Barcelona, 2002), el primero es con plantas de forma compleja y trazado diferente, pero con simplicidad ortogonal en las secciones, es decir, de 1er. grado. Y el segundo con complejidad en planta y en sección, esto es, de 2º grado.

Destaca en su obra la Torre de oficinas Cube (Guadalajara, México, 2002-2005. V. fig 8), de una forma compleja en planta y variaciones en sección. Puede decirse que es una torre

<sup>13</sup> Véase la obra de Llinás en Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2005). *Josep Llinás 2000 2005. El Croquis* (128).

<sup>14</sup> Véase, para la obra de Carme Pinós, el libro Fernandez-Galiano, L. (Ed.). (2021). *Carme Pinós. Escenarios para la vida*. Fundación ICO.





Figura 8: Carme Pinós Oficinas Cube Guadalajara (México)

organicista y que tiene relación con la arquitectura de Wright, y por consiguiente algún conceptualismo, al menos el de la relación entre forma y estructura. Es de expresión volumétrica escultórica y tiene algún rasgo que la asemeja también a la arquitectura de Coderch.

De condición escultórica y con forma compleja de 3er. grado son el Edificio de Viviendas Novoli (Florencia, 2004-2006), la Delegación del Gobierno Catalán en Tortosa (Tarragona, 2005-2019) y la Escuela Massana de Arte y Diseño (Barcelona, 2006-2017). Todos ellos muy atractivos y refinados.

Pinós huye de la composición ordenada de los huecos, buscando un mayor plasticismo, como puede verse en el edificio de la Wu, Universidad de Economía en Viena (2008-2013), en donde se destruye el hueco como unidad

compositiva y con planimetrías neo-expresionistas y analogías formales biológicas. ¿Influencia de Scharoun? Siguen las composiciones descompuestas, valga la contradicción, en las Viviendas en Vallecas, Madrid (2009-2013).

En el Conjunto de Viviendas en Saint-Dizier (Francia, 2016) se convierten los bloques en figuras escultóricas con cubierta inclinada en el sentido longitudinal, esto es, con un habilidoso uso de las convenciones para convertirlas en no convencionales.

En el pequeño pabellón de Río Blanco (Guadalajara, México, 2011-2013), aislado en el paisaje, la forma de la planta es compleja y en la utilización de la madera y de la piedra puede apreciarse una analogía con la "arquitectura popular", tan grata a los "académicos" como a los modernos.

No hay en la obra de Pinós nada que no sea el cultivo de la forma compleja. Siendo muy personal, plasticista, a veces conceptual y siempre refinada. Al movimiento moderno la unen algunas relaciones con el expresionismo y con el organicismo.

El equipo de Girona RCR Arquitectes (1960/1961/1962)<sup>15</sup> ha seguido practicando el racionalismo con gran abundancia. Lo ha hecho con viviendas unifamiliares –Casa Horizonte (2000-2007), Casa M-Lidia (2000-2003)–, aunque no siempre, y también con proyectos como la Guardería Els Colors (Manlleu, 2001-2004) y la Piscina cubierta en Manlleu (2002). La Casa Horizonte es una composición por partes, enlazadas éstas por conexiones de circulación, y la Casa M-Lidia es completamente simétrica, y se emparenta muy directamente con la arquitectura de Mies. En la Guardería y la Piscina se recogen disposiciones propias de la tradición moderna. La Guardería El Petit Conte (Desalú, Girona, 2005), el Crematorio en Hofheide (Bélgica, 2006) y el Museo Soulages Rodez (Francia, 2008) siguen también disposiciones y geometrías racionalistas.

Igualmente lo hace el proyecto de la Estación de Sants, que ganó el primer premio en el concurso de 2005. La complejidad del programa de la Estación ha llevado a una disposición

<sup>15</sup> Véase la obra de este equipo en la monografía Fernández-Galiano, L. (Ed) (2007). *España, AV monografías* (123-124). y en Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2003). *Mansilla + Tuñón Arquitectos. El Croquis* (115-116 II), y en Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2012). *RCR Arquitectes 2007 2012. El Croquis* (162).



Figura 9: RCR Arquitectes. Biblioteca Waalsekrook Gante Bélgica

encerrada en un rectángulo, pero en ella se hacen presentes las propuestas espaciales, logradas y abundantes.

Racionalistas igualmente son el proyecto de Hotel en Dubai (2008), la Piscina Cubierta en Taradell (2007-2015) y la Casa Malecaze (Vieille Toulouse, Francia, 2009-2016). Así, pues, las realizaciones y los proyectos racionalistas son la mayoría, y en ellos pueden distinguirse los que siguen la tradición racionalista de los que se realizaron con disposiciones más personales de los autores.

Pero no falta la forma compleja, como la Casa para un carpintero (Olot, Girona, 2002-2007), de una forma libre y escultórica que tal vez pudiéramos enlazar con el expresionismo. A ella podemos añadir el Grupo escolar en Font Romeu (Francia, 2010-2014).

Una forma compleja, relacionada con la arquitectura popular, es la interesante Casa entre dos muros (Banós-Jaca, Huesca, 2002). También le alcanza esta relación al Centro de Arte La Cuisine (2009-20014), en el Castillo de Nogrepe (Francia), pero aquí se utilizó el racionalismo como "universal"; esto es, para relacionarse convenientemente con la historia, según hemos explicado ya.

Pero una obra de forma compleja, relacionada con el expresionismo, es la que quien escribe considera más lograda: la Biblioteca de Waalsekrook en Gante (Bélgica, 2010-2017; v. fig.9), proyecto ganado en un concurso, y obra muy cualificada. Con una expresión muy acentuada, y muy lograda mediante la planta doblemente trapezoidal y oblicua, el escalonamiento del volumen y la disposición de los elementos metálicos en voladizo. La relación con el expresionismo histórico es tan fuerte como lo es también la condición personal por parte de este equipo de arquitectos.

Federico Soriano (1961) y Dolores Palacios (1960)<sup>16</sup> han trabajado tan sólo con la forma compleja. En el edificio administrativo en la Plaza de Bizkaia (Bilbao, 2002-06; v. fig.10) siguieron una versión cercana al expresionismo, concretamente a la obra de Mendelsohn, y muy conseguida, si bien completamente acristalada.

Pero trabajaron en una forma compleja completamente personal en el Centro educativo San Pelayo en Ermúa (Vizcaya, 2004-2007). Tan completamente personal y tan voluntariamente desligada de todo que practicaron conscientemente el feísmo. Otra forma compleja fue el proyecto del Museo de Antropología de la Evolución Humana en Torrepacheco (Murcia, 2006).

Puede tenerse a este equipo por uno de los más interesados, sino el que más, en despegarse de las convenciones del movimiento moderno.

Alejandro Zaera (1963) y Farshid Moussavi (1965) trabajaron también sólo con la forma compleja. Fue muy personal y lograda la pequeña Comisaría de Policía en Villajoyosa (Alicante), con un 3er. grado de complejidad.

El Haz de torres en Nueva York (2002), un proyecto utópico, fue de 2º grado. Pero fue tan sólo de 1er. grado, mediante las secciones, el BBC White City, centro de Música y oficinas (Londres, 2003). El Parque empresarial en la Zona Franca de Barcelona (2002), se proyectó con volúmenes completamente cartesianos, aunque logrando una atractiva complejidad espacial y volumétrica del conjunto. Quizá lo que tiene de racionalista fuera destinado a ganar el concurso.

16 Véanse las obras de este equipo en Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2007). *Sistemas de trabajo (II). El Croquis* (136-137).



Figura 10: Soriano y Palacios. Edificio administrativo. Plaza Bizkaia, Bilbao

Volvió a ser de 2º grado de complejidad el Conjunto tecnológico de La Rioja (2008).

Eduardo Arroyo (1964)<sup>17</sup> alternó la práctica de la forma compleja con la del racionalismo. En la primera destacaron dos viviendas unifamiliares, la Casa Levene en El Escorial (Madrid, 2002-2006), enclavada en un pinar y con la intención de respetarlo, y proyectada con una forma muy compleja, de tercer grado, y muy conseguida. Una forma compleja de 1er. grado sostuvo el proyecto de Vivienda unifamiliar en Zafra-Uceda (Aranjuez, 2006).

También fue de 3er. grado el proyecto para el Concurso del nuevo Estadio de Zaragoza (2002), y a pesar de que el tema no se preste a ello, utilizando los graderíos para conseguirlo.

Las viviendas terapéuticas en Valencia (2003) son de forma compleja de 2º grado, además de tener un atractivo refinamiento lingüístico y de poder clasificarse como de neo-expresionistas.

Pero al llegar a los concursos para dos torres de viviendas protegidas, las de Durango (2005) y las de Valencia (2006), el proyectista dispuso una torre de planta cuadrada y otra de planta rectangular, respectivamente. Esto es, la vivienda protegida impuso un racionalismo estricto como lo más prudente para el caso. Si bien en ambos proyectos fue la composición externa la que logró la revancha a tanta restricción al introducir una *composición descompuesta*, valga la aparente contradicción; esto es, una composición mediante huecos que no guardan una continuidad vertical, como tantas veces se ha utilizado ya en las últimas décadas del siglo XX y en el XXI.

José Selgas (1965) y Lucía Cano (1965)<sup>18</sup> tienen obras todas ellas de forma compleja. En el Palacio de Congresos y Auditorio de Badajoz domina la forma circular al haberse realizado sobre la vieja plaza de toros de la ciudad. La Casa en La Florida (Madrid, 2002-2006) es de complejidad tan sólo en la planimetría.

De un neo-expresionismo muy personal y logrado es el Palacio de Congresos de Plasencia (2005-2013), de gran originalidad.

De una forma compleja de 3er. grado son los proyectos de las Viviendas-Jardín en Vallecas (Madrid, 2006) y la Casa en una calle en Torrelaguna (Madrid, 2006).

El equipo de Cristina Díaz Moreno (1971) y Efrén García Grinda (1966) trabaja también sólo con formas complejas. Para European presentaron el Paisaje Urbano de Viviendas en Finlandia (2001-2002), un esfuerzo para resolver siete casos de viviendas agrupadas, en grados 1º y 2º de complejidad.

El Micro-rascacielos en Japón (2001), un proyecto utópico, tiene planimetrías racionalistas, pero formas de las torres con volúmenes inclinados. De formas más complejas son el proyecto de Albergue sa Vinyeta, casa de vacaciones en Ciudadella (Menorca, 2002), de un intenso 3er.grado; el Concurso para el Ayuntamiento de Berriozar (Navarra, 2002); El Proyecto para el concurso de Edificio de Oficinas en Medina del Campo (2002) y la Biblioteca en Palma de Mallorca (2003).

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Véanse las obras de este equipo en Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2007). *Sistemas de trabajo (III). El Croquis* (136-137) y en Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2014). *Selgas Cano 2003 2013.El Croquis* (171).



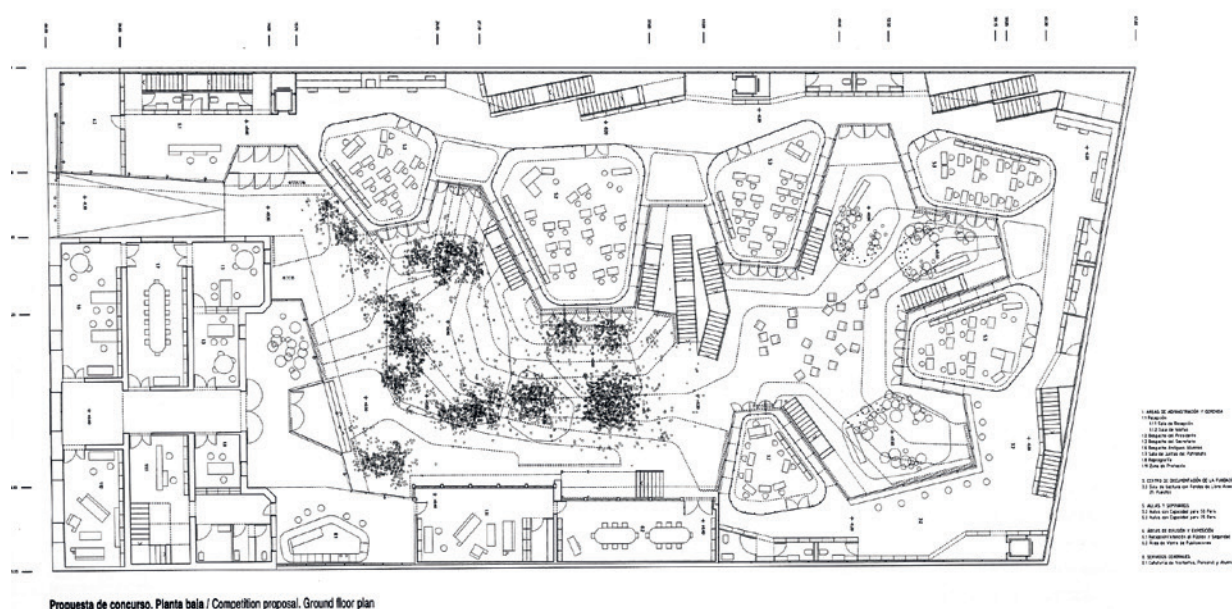


Figura 11: Díaz Moreno y G<sup>a</sup> Grinda Fundación Giner de los Ríos, Madrid. planta baja

Todos estos proyectos son de alta complejidad, lo que probablemente haya influido en que no se han realizado.

Sin embargo, este equipo ganó el concurso de un proyecto muy ambicioso, la ampliación de la Fundación Giner de los Ríos (Madrid, 2004. V. fig. 11), que se ha realizado. El proyecto respeta la casa existente y actúa en el patio sin ocuparlo del todo, y siguiendo una arquitectura neo-expresionista muy cualificada.

Es el equipo más joven del área madrileña, de entre los tratados en este escrito.

Pero el más joven de todos los equipos que se han tratado aquí es el catalán de HARQUITECTES<sup>19</sup> –compuesto por David Lorente (1972), Josep Ricart (1973), Xaver Ros (1972) y Roger Tudó (1973) – y es, paradójicamente, el que trabaja siempre con arquitectura racionalista.

De racionalismo muy estricto es la Residencia de Estudiantes de San Cugat del Vallés (Barcelona, 2009-2010), compuesta por dos hileras de dos pisos enfrentadas y con un patio entre ellas. En su racionalismo riguroso recuerda a las obras de Giorgio Grassi.

La Casa unifamiliar en San Cugat del Vallés (2011-2013) está compuesta por tres volúmenes paralelepípedicos distintos y separados entre sí y por los espacios que dejan entre ellos. El aspecto de los tres volúmenes, de ladrillo, es de racionalismo

muy riguroso, que hace recordar al racionalismo alemán de entreguerras; o, más cerca, y en Madrid, a las obras de Sánchez Arcas en tiempos de la Segunda República, como el Hospital Clínico, o la Central de Calefacción, ambos de la Ciudad Universitaria

El Centro de Investigación de la Universidad Autónoma de Barcelona (V. Fig. 12) es muy distinto. Con plantas casi cuadradas, patios interiores y con cubiertas y fachadas de vidrio nos lleva a un racionalismo tecnológico muy distinto de las obras anteriores, no desprovisto de "espacialismo" ni de la preocupación por la composición externa: unos grandes huecos rectangulares interrumpen pintorescamente las fachadas vidriadas con grandes lamas horizontales e inclinadas hacia afuera. Un gran edificio.

La Casa unifamiliar el Palau (2013-2014) es un edificio lineal de dos crujías dividido en ocho recintos iguales. Esto es, todos los locales tienen la misma dimensión (estar, dormitorios, cocina, porche, etc. y sin pasillo, se pasa de uno a otro lugar). Este racionalismo tan estricto ¿es un anti-funcionalismo? Estamos demasiado acostumbrados a ver la vivienda como una composición de locales de muy distinto tamaño.

Podría hablarse de *tradicionalismo* en la Casa en Ullastret (Girona, 2014-2017), que configura las paredes de la parcela mediante los cuerpos edificados y que deja dentro un inmenso patio-jardín interior.

19 Véase la obra de este equipo en Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2020). *Harquitectes 2010 2020*. El Croquis (203).





Figura 12: H Arquitectes Centro de Investigación Universidad Autónoma de Barcelona

La Casa en la calle mayor de Sarriá (Barcelona, 2017) se sitúa utilizando una fachada protegida entre paredes medianeras. El interior es complejo, pues la planta utilizable es de forma muy irregular y gran parte del esfuerzo del proyecto está en conseguir espacios de geometría racional en esa forma, y mediante la utilización de macizos, lo que se ha conseguido con gran habilidad. El alambicado interior recuerda algo a la casa de Soane en Londres.

Un racionalismo estricto configura también el proyecto de Viviendas sociales en Gavá (Barcelona, 2017). La división del cuerpo edificado en dos crujías, grande y exterior y pequeña e interior, dando a un patio continuo, ¿es también anti-funcionalismo? Aunque en este caso no todos los recintos son iguales, pues están las dos crujías para diferenciarlos, pero si son iguales los que alberga la crujía ancha.

Resulta interesante esta "indiferencia funcional" (que hace recordar las ideas de Aldo Rossi). Y también las palabras de Francisco Javier Sáenz de Oiza, que decía a veces a sus alumnos –no siempre– que "una vivienda es un pasillo con varias habitaciones".

Así, pues, racionalismo o neo-organicismo/neo-expresionismo. Estos últimos emparentados con sus tradiciones, o bien nuevos y personales. El racionalismo también ligado a su tradición o distinto de ella y emparentado tan solo por su geometría. Y también como universal frente a los entornos históricos.

Pero entonces, ¿la influencia del movimiento moderno no ha desaparecido, por más que los practicantes de la forma compleja quieran alejarse de su influencia? Lo consiguen muchos, pero ¿no quedan unidos a él por medio de la *libertad formal*, que no es otra cosa que una consigna moderna?

No hay ya *estilos* o tendencias colectivas, más allá, al menos, del cultivo de la forma compleja. Pero cuando ésta se utiliza todos los proyectistas la desarrollan mediante modos personales y distintos. Y cuando no los podemos definir como neo-expresionistas o neo-organicistas, ¿inician nuevas maneras más allá de las tradiciones modernas? Pienso que en realidad no, pues trabajan en una *libertad formal* que proviene del movimiento moderno al enfrentarse al eclecticismo decimonónico. La mayoría son eclécticos, desde luego, y como hemos ido viendo, pero esto no significa que se agrupen como tales, practicando la misma o parecida *manera*.

Pues incluso los que practican el racionalismo se diferencian bastante entre sí. Y ya vimos como varios de ellos han interpretado el racionalismo como un nuevo clasicismo; como el modo de presentarse ante lo histórico mediante un "*universal*".

Pienso, en conclusión, que –en España al menos– se tardará bastante tiempo en configurar una arquitectura verdaderamente distinta del movimiento moderno. Ya que tan sólo el cansancio estilístico es la razón más intensa para lograrlo. Esto es, no ocurren cosas semejantes a las que ocurrían al principio del siglo XX. Y, además, es preciso para ello inventar una nueva arquitectura. Pues ¿es la de la *complejidad formal* esta nueva tendencia? Quizá.

In these first decades of the 21st century, has there been continuity in Spanish architecture with the ideas and tools of the 20th century, what we call the Modern Movement? Answering this question is the complicated goal of this text.

It is widely known that the Modern Movement was not unitary. We could say it began with Expressionism in the 1920s, and that it continued with Scharoun until well after World War II, into the 1960s. It achieved a certain identity of its own with rationalism, later called the International Style, with Le Corbusier and Mies van der Rohe as the most important proponents. This was all accompanied by organic architecture, born with Frank Lloyd Wright and practiced by Alvar Aalto and then Jörn Utzon, Eero Saarinen, and others. Some architects combined these tendencies or practiced them alternatively, but there is no doubt they were all part of modernity. They were characteristic of the 20th century at least until Louis Kahn, Robert Venturi and Aldo Rossi changed things to some extent. Then came postmodernism, largely a consequence of the preceding movements, which broke with the modern continuity. Later, however, when that trend failed, modernity reemerged. Or, at least, a neo-modernity.

To offer a satisfactory answer to our question, we will need to examine the cases of specific architects. First off, we must note that any semblance of a collective tendency or style has disappeared in the 21st century. And all, or almost all, architects have become eclectic. In other words, they define an approach according to the case at hand: in response to the site, the programme, the character, etc. Thus implementing various tendencies. And we can assert that almost all of them have reacted to life in the 21st century. Almost all, although not all.

We can say, however, that rationalism – that is, the most important tradition in modernity – has not disappeared. Even among those who practice “complex form” – the most common reaction in the 21st century – the practice of rationalism, so fundamental to modernity, still sometimes arises. We might even say that rationalism has replaced classicism by sometimes taking over the role it used to play.

We will begin our observations of the persistence of rationalism, in various forms, with the work of Rafael Moneo (1937), probably the most qualified architect in Spain, with a very long career, and now of an advanced age. But also because, in the 21st century – between 2001 and 2023 – much of his work, the majority, has been rationalist. The most important and attractive of all – in the author’s opinion – are the Laboratories for Columbia University (2005-2010, with Belén Moneo and Jeff Brock; see Fig.1), with unique, singular and attractive – but ultimately extremely rationalist – profiles.

The Rabbij Maarsenplein Housing Complex (The Hague, 1994-2004, with Alberto Nicolau), is modern in a very strict rationalist tradition, in a Neo-International Style, we might say. The large Souks in Beirut are also very attractive, divided into two large parts in plan, at an angle to one another. Along similar lines is the Iesu Church (San Sebastián, 2001-2011), in which rationalism was put in the service of religious emotion. Finally, I would cite the small, attractive Chace Center at the Rhode Island School of Design (Providence, 2000-2008).

There are quite a few exceptions, but we can consider that there are at least 18 projects from this period (2001-2023). For example, the Residential Building on Carrer Tres Creus (Sabadell, 2000-2005, with Martínez

Lapeña and Torres) is organic: the block aligns, on one side, with the urban layout and, on the other, towards the inside of the plot, it has a free form, with an irrational perimeter. That is, with a resource characteristic of Alvar Aalto.

The Museum of the University of Navarra (Pamplona, 2008-2014)<sup>1</sup> is also organic, in this case with a certain similarity to Aalto's designs, although also with many personal ideas or resources, with features that are similar to the Museum of the Miró Foundation in Palma de Mallorca, for example. The design for the competition for the Córdoba Convention Centre (2001) was organic: it evoked the Mosque of Córdoba through a system of courtyards (the introduction of tradition into modernity almost always takes organic forms), but also through a roof for the auditoriums that recalls the resources of late organic architecture, like Utzon's design for the Sydney Opera House.<sup>2</sup> Another very qualified and attractive organic design was the Aremberg Campus Library at the Catholic University of Leuven, Belgium (1997-2002).<sup>3</sup> The remains of a convent were complemented with a very refined organic language (or an expressionist language, if you prefer).

In other words, Moneo's work, always rationalist or organic, has not strayed from the traditions of the Modern Movement in the 21st century, even accentuating its rationalism, which was not the case of his prior work. This may be a consequence of age, but it is nonetheless a fact. And perhaps Moneo is trying

to tell us that we should not stray from the modern tradition. Perhaps.

Although the project is an exception, the persistence of rationalism can also be seen in the Library at the Rovira i Virgili University (Tarragona, 1999-2003)<sup>4</sup> by José Antonio Martínez Lapeña (1941) and Elías Torres (1944), a quality which is probably due to its inclusion within a larger complex.

But *formal complexity* (to a large extent, a hallmark of 21st-century Spanish architecture) is a characteristic of this team, especially in the competition project for the offices of the FCC company in Madrid, for example, which shows an extraordinary formal sophistication, tied to permissiveness – largely inspired by the words and works of Robert Venturi – or to a formal freedom in general, coming from the Modern Movement.

Another interesting high-degree formal complexity on the part of this team is the Hiberus Hotel in Zaragoza (2006-2008; see Fig. 2), where the use of Aalto's toolkit can be seen in the straight lines followed in the design – which means the rooms can all be lined up – and the complex form appears on the other side, forming the unique common areas and the garden.

The Centre Cultural del Carme (Badalona, 2008-2012), also by Lapeña and Torres, is characterized by formal complexity in plan and volume, and we can see its ties to modernism if we think of

it as "neo-expressionism". In any case, it is brilliant and highly refined. But in other projects by these authors, we cannot assert that complex form is tied to expressionism/organicism, but rather to the cultivation of that idea in a personal way.

Strict rationalism, exercised in an absolutely personal way and without exception, has been characteristic of the work of Alberto Campo Baeza (1946). In his designs, we find the invention of types, such as in the Guerrero House (Vejer de la Frontera, Cádiz, 2004-2005),<sup>5</sup> which offers a very attractive layout for an isolated single-family home in the countryside. A rigorous geometry situates it within rationalism, although the type – or the layout, if you prefer – is typical of the designer and not of the rationalist tradition.

The type that Philip Johnson introduced to improve on Ludwig Mies van der Rohe's Farnsworth House was perfected by Campo in the 20th century, and he continued with it into the 21st century, in various cases. These include the Olnick Spanu House (New York, 2003-2008) and the Rufo House (Martesión, Toledo, 2008-2009). In both cases, the idea is to situate the strictly domestic programme within a closed base, with occasional openings in continuous walls, and to set the living room above it, entirely glazed, in the manner of Mies. Campo has taken this interesting idea to a point of great excellence and significant diversity.

There is a clear and valuable example of what we might define as an "impassioned

1 For this building, see Rafael Moneo, *Selected Works*. No. 249-250 of the *AV Monographs*.

2 See *AV Monographs*. Op. cit.

3 See Rafael Moneo, *Portfolio Internacional*. 1985-2012. CSCAE and La fábrica. Madrid, 2013.

4 For the work by this team, see José Antonio Martínez Lapeña / Elías Torres. Ricardo S. Lampreave, 2014.

5 See *Campo Baeza: Complete Works*. Ed. Oscar Riera Ojeda. 2012.

rationalism" in his work on Andalusia's Museum of Memory (Granada, 2006-2009). And we find rationalism combined with a certain formal complexity in the Offices of the Junta de Castilla y León in Zamora (2006-2012; see Fig. 3), a remarkable and original building that offers radical rationalist architecture, glazed and in the manner of Mies, but enclosed by a large wall of stone block. And, thus, suited to standing in proximity to the Zamora Cathedral. An intelligent and fertile complexity.

We could talk of "oblique rationalism" in the case of the work of Antonio Cruz (1948) and Antonio Ortiz (1947) for the Offices of the Junta of Andalusia (Seville, Calle Picasso, 2005-2015),<sup>6</sup> where a series of rationalist blocks intersect diagonally and are given acute and obtuse angles at the extremes. They form a rationalist and expressionist building – in other words, a very unusual eclecticism.

In other cases, such as the Central Building of the Health Campus (Granada, 2006-2015), we might refer to "neo-expressionism" with a "second-degree" complex form.<sup>7</sup> In other words, the design is complex in plan, intensely so, but there is also a certain complexity in section, albeit less intense.

The team of Iñaki Ábalos (1956) and Juan Herreros (1958) practiced rationalism in their project for the Woerman Tower and Square (Las Palmas de Gran Canaria, 2001-2013), a building also characterized by a

heterodox feature: the tilted volume at the top of the tower, as though it were a tall person with a bowed head. In other words, introducing an illusion of *prosopopoeia* or *personification*: looking at the building like a person.<sup>8</sup> We can also see how the floors of the tower, with their rounded corners, refer to the Banco de Bilbao tower, in Madrid, by Francisco Javier Sáenz de Oiza.

On another occasion, in the design for the Tower in Porte de la Chapelle (Paris, 2007), they used an exalted neo-organicism, curiously similar to the Torres Blancas building, also by Sáenz de Oiza. But what is interesting to highlight here is the eclectic condition of this team, a characteristic that, as we have seen, extends to everyone, or almost everyone.

The team of Fuensanta Nieto (1957) and Enrique Sobejano (1957) has almost always worked using what we refer to as complex form.<sup>9</sup> This was the case in the design for the competition for the Centre for Contemporary Creation in Córdoba (2005), with a second-degree complexity (in other words, affecting the plan and one of the sections).

More interesting – in the author's opinion – is the Aragon Convention Centre (2005-2008), where a completely orthogonal, rationalist organization in plan is affected by sections that are characterized by the presence of inclined skylights and vertical glass. Sometimes running side to side, at other times discontinuous, and facing

6 See Cruz y Ortiz, *12 edificios/ 12 textos*. ICO Exhibition Catalogue. Madrid, 2016.

7 The degrees of complexity can be differentiated depending on how complex the design is in plan, one of the sections and its perpendicular.

8 See Capitel, Antón, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Tánais ediciones, Seville and Madrid, 2004.

9 For these projects, see the AV monographs *España 2008* (129-130), *España 2009* (135-136) and *España 2010* (141-142).



both ways, they form a complex volume and complex spaces. And very successful ones.

Another case of complex form (also of the second degree; complexity in plan and in section) is the Barceló Temporary Market in Madrid (2010).

But we were talking about rationalism, which is what led us to this team. And to highlighting the design for the Medina-Zahara Museum (1999-2008, see fig. 4), the winning proposal in a competition, which does not employ complex form but a strict rationalism. But, also, the plan is a large rectangle that is organized around courtyards – a resource typical of the ancient tradition, which when combined with rationalism turns the building into a curiously eclectic product.

What interests us most, however, is the appearance of rationalism here as a "universal". That is, as a system – a style, if you prefer – capable of interacting with history: in other words, with a ruin as significant as Medina-Zahara. Which explains both the very low height, to avoid standing out amid such a valuable ruin, as well as the system of courtyards and the rationalism. Because rationalism – as we stated earlier – has replaced classicism as a universal with the ability to resist and coexist with history. Remember how the historical classicists – in the Renaissance, for example, or the neoclassicists even more – used classicism whenever it was necessary to introduce new architecture into a historical building, or a historical city. That is the case of the Mosque of Córdoba,

completed by Hernán Ruiz with a Renaissance building to form a cathedral. Or the case of Ventura Rodríguez, who built a neoclassical façade for the Gothic cathedral in Pamplona.

Thus, the architects, who have worked habitually with complex form, chose rationalism, the old rationalism, in order to intervene in an important historical complex like Medina-Zahara. And it is not a newly minted rationalism, but the rationalism typical of the tradition of the Modern Movement. Sufficient proof is that it is quite similar to the architecture of Alberto Campo. Courtyard architecture with a tradition that comes from Greece and Rome, passing through Islamic architecture, and specifically through Hispanic-Islamic architecture. And rationalism as a universal that replaces classicism. Rationalism as an exception, of course, but as a high-level exception. As a "noble" architecture that can coexist with history. We find this sense of the inherited rationalist tradition in other instances.

The team of Luis Moreno Mansilla (1959) and Emilio Tuñón (1958) has also been eclectic, using complex form – almost always in a personal way, but also sometimes rationalism, albeit less often. The design for the Library in Jerez de la Frontera is complex in the first degree, with complexity in plan and orthogonal sections. The same is true for the fortunate MUSAC (León, 2001-2004), and the Grand Slam project for Madrid (2002) with its concentric circles.

The Museum of Cantabria (2003) shows third-degree complexity – that is, with

an equally complex plan and section. This is also the case of the Migration Museum project in Algeciras (2007).<sup>10</sup> And with other projects, some of which use circular geometries, such as the Lalin Town Hall (Pontevedra 2004-2010), with a complexity that only affects the plan. In the International Convention Centre (Madrid, 2007), the circles were set vertically.

Although in some cases these buildings might be considered as related to expressionism or organicism, in truth, we can say that they use personal methods that we cannot associate with the Modern Movement, at least not entirely. And this was a very conscious choice.

But there is rationalism in this team's work. It appears, for example, in the Cross Construction in Teruel (2001), with an orthogonal geometry, but without drawing on the rationalist tradition. The most important case is that of the Gallery of the Royal Collections (Madrid, 2002-2023; see Fig. 5), their great masterpiece, with the MUSAC. But, again, rationalism is used to connect appropriately with the historical buildings: with the Royal Palace and the Almudena Cathedral.

This rationalism is not part of the modern tradition either, but it does indicate the substitution of classicism: the rows of columns that make up the façade (part of the structure that forms the building) look like classical columns. Both classical (they could be called Doric in that they reference archaic forms, and even because of the small intercolumniation) and modern (like Donald Judd's compositions). Classical and modern – not

<sup>10</sup> For these projects, see: Molins, Patricia. *Mansilla + Tuñón Arquitectos. Del 1992*. Electa ediciones, 2007. AV Monograph no. 144. *Mansilla + Tuñón. 1992-2011. El Croquis*, no. 115/116. 2003.

something in between, but rather both things at once. Note the vertical discontinuity of the colonnades.

This discontinuity of the colonnades lets us relate it to another rationalist building by Rafael Moneo, the Murcia City Council on the Plaza del Cardenal Bel-luga, facing the cathedral (1991-1998). The façade is exquisite, also classical and modern at the same time, and with colonnades that do not maintain a vertical continuity. We might point out a similarity with Terragni both for its exquisiteness and for its ambiguity between rationalism and classicism.

We will continue with Emilio Tuñón (1958), now with his new partner Carlos Martínez de Albornoz (1978).<sup>11</sup> We can say now – perhaps because of the loss of Luis Moreno Mansilla – that the team has begun to exercise rationalist continuity almost without exception. We see this in the Helga de Alvear II Museum (1999-2022), where rationalism appears as a universal, setting up a contrast with the historical elements, a modern "order". There is also a radical and personal rationalism in the Wine Dome (Valbuena de Duero, 2012), a square form with two different structures running in two directions, which references the Mosque of Córdoba, and with a mimetic relationship to the rows of vineyards. The design for the National Museum of Afghanistan (Kabul, 2012) is also rationalist, as is the Gastro Pavilion in Zurich (2014-2016), almost in the manner of Mies. And the New Museum in Cyprus (2019) with its prominent structure and with an orthogonal geometry in plan that does not form a simple polygon.

The single-family homes, like the Stone House in Cáceres (2015-2018), the Brick House in Madrid (2018-2021) and the House in San Lorenzo de El Escorial (2021-2023) have a rigid and very orderly geometry. The first two are square in plan (a square divided into nine smaller squares; a square divided into four squares at the corners and rectangles at the centres of the sides, forming a cross) and the third has an absolutely ordered composition and stone façades. Is this the influence of Kahn? Perhaps.

The White House in Aravaca (2016-2019) seems to be oriented more towards the modern rationalist tradition. And the Library and Classrooms for the Francisco de Vitoria University (Madrid, 2019) is a compact block, a parallelepiped with a top floor volume that is set back, a rhythmic composition with repeated vertical openings but without vertical continuity (a constant for these architects). The Cabin in Laguna Negra (Soria, 2020-2022), square, with a hipped roof, a square middle and a central chimney and corners with special uses, once again recalls Kahn, this time more intensely.

Just one example shows formal complexity, the House of Hungarian Music (Budapest, 2014), with a random form obtained by respecting the existing trees and drawing a circle around them that helps shape the plan, which is made up of circular segments at its edges. Just one example, but eclecticism nonetheless.

Now let's look at the architects or teams who have worked above all with complex forms. Juan Navarro Baldeweg (1939)<sup>12</sup> is among them, with very personal designs. In the

11 For these projects, see the magazine *El Croquis*, no. 223.

12 See Navarro's work in the magazine *El Croquis*, no. 133.

case of the Martos Mill and intervention on the river bank in Córdoba (2001-2005), we find an extremely refined pictorial response, with a pavilion that complicates a rationalist design by introducing a radical diagonal layout. Here, the rationalism is also classicism, although we might say that, in this case, it has become baroque.

In the project for the Palace of Music and Performing Arts in Vitoria (2002), we find a complex form with direct ties to expressionism. And in the Knowledge Institute in Armersfoort (Holland, 2003, see Fig. 6) we see an organic architecture and a spatialism that are voluntarily connected to the work of James Stirling.

There is, therefore, a relationship with the Modern Movement, despite the personal nature and the uniqueness of the work.

The architecture of Josep Llinàs (1945),<sup>13</sup> which was brilliantly rationalist in the 20th century, has become complex in the 21st. The form is not conceptual, but rather a very plastic and *informalist* form – a term that, in some way, brings it closer to the architecture of the Modern Movement (think, for example, of Casa Ugalde or the residences in Barceloneta, by Coderch). And it is also a very personal form.

Both in the Fort Plenc Block (Barcelona, 2001-2003), which combines a senior care home with a market, library, and nursery, and in the Jaume Fuster Library (Barcelona, 2001-2005) and the Institute of Ocular Microsurgery (Barcelona, 2002 and following; see Fig. 6), there is an intense organicism, informalism and spatialism that is also highly refined.

Refinement is a very important characteristic in Llinàs's work – in the rationalist work of the 20th century, and the informal and formally complex designs of the 21st. All his work is characterized by a refinement in plastic terms.

But there is also rationalism in it, in the facilities of the Can Jaumandreu block for the Open University of Catalonia (UOC) (Barcelona, 2003-2005). And this rationalism is understood, again, as a *universal*, as a style that stands in contrast to older elements, in this case also setting up a formal analogy with the architecture of the 19th century. In other words, there is a two-fold precaution in responding to historical elements: universality and analogy.

And also a certain eclecticism.

The work of Carme Pinós (1954)<sup>14</sup> is always complex in form, often with a conceptual aspect in addition to plastic elements.

It is interesting to see, for example, how in two somewhat similar civic centre projects – Sandaru Civic Centre, in San Martí (Barcelona, 2002) and L'Erm Civic Centre, in Manlleu (Barcelona, 2002) – the first has complex forms in plan and a different layout, but with orthogonal simplicity in the sections; in other words, first-degree complexity. The second shows complexity in plan and in section; that is, second-degree complexity.

Also notable among her work is the Cube Office Tower (Guadalajara, Mexico, 2002-2005; see Fig. 8), with a complex form in plan and variations in section. We could say that it is an organic tower with ties

to Wright's architecture, and therefore a certain conceptualism, at least in the relationship between form and structure. The expression of the volumes is sculptural and has some features that also resemble Coderch's architecture.

Projects with a sculptural quality and a third-degree complexity include the Novoli Residential Building (Florence, 2004-2006), the Delegation of the Catalan Government in Tortosa (Tarragona, 2005-2019) and the Escola Massana Art and Design Centre (Barcelona, 2006-2017). They are all very attractive and refined.

Pinós avoids an ordered composition in the openings, seeking out greater plasticity, as can be seen in the building for Vienna University of Economics and Business (WU) (2008-2013), where the use of openings as a compositional unit is shattered and there is a neo-expressionist representation in plan and biological formal analogies. Is this Scharoun's influence? These fragmented compositions, excusing the contradiction, continue in the Housing in Vallecas, Madrid (2009-2013).

The blocks become sculptural figures in the Housing in Saint-Dizier (France, 2016), with an inclined roof that runs longitudinally – in other words, there is such an adept use of conventions that it makes them unconventional.

In the small Río Blanco pavilion (Guadalajara, Mexico, 2011-2013), isolated amid the landscape, the form in plan is complex and in the use of wood and stone we can see an analogy with "popular ar-

<sup>13</sup> See the work by Llinàs in the magazine *El Croquis*, no. 128.

<sup>14</sup> For the work of Carme Pinós, see the book *Carme Pinós. Escenarios para la vida*, exhibition catalog, Fundación ICO, Madrid, 2021.

chitecture", as appealing to "academics" as to defenders of modernity.

There is nothing in Pinós's work that is not a cultivation of complex form. At the same time, it is very personal, plasticist, sometimes conceptual, and always refined. The Modern Movement maintains some relationships with expressionism and organicism.

The team from Girona, RCR Arquitectes (1960/1961/1962),<sup>15</sup> has continued practicing rationalism with great abundance. They did so in single-family homes, although not always – like Horizonte House (2000-2007) and M-Lidia House (2000-2003) – and also with projects like the nursery Els Colors (Manlleu, 2001-2004) and the Indoor Swimming Pool in Manlleu (2002). The Horizon House is a composition in parts, connected by circulations, and the M-Lidia House is completely symmetrical, with a very direct relation to Mies's architecture. Provisions typical of the modern tradition are included in the nursery and the swimming pool. The nursery El Petit Comte (Besalú, Girona, 2005), the Cre-matorium in Hofheide (Belgium, 2006) and the Soulages Museum in Rodez (France, 2008) also follow rationalist layouts and geometries.

The project for the Barcelona-Sants train station, which won first prize in the 2005 competition, does something similar. The complexity of the station programme resulted in a layout enclosed in a rectangle, but which incorporates plentiful and successful spatial proposals.

Also rationalist are the designs for the Hotel in Dubai (2008), the Indoor Swimming Pool in Taradell (2007-2015) and the Malecaze House (Vieille-Toulouse, France, 2009-2016). Rationalist projects are thus in the majority in their work, and we can differentiate the ones that follow the rationalist tradition from others that were carried out with a more personal intent on the part of the authors.

But there is no lack of complex forms, like the House for a Carpenter (Olot, Girona, 2002-2007), with a free sculptural form that could be associated with expressionism. We should also include the School Complex in Font Romeu (France, 2010-2014).

Another complex form, with ties to popular architecture, comes in the interesting House between Two Walls (Banós-Jaca, Huesca, 2002). This relationship also applies to the La Cuisine Art Centre (2009-20014) in the Château de Nègrepelisse (France), but here rationalism was used as a "universal" – that is, to relate adequately to history, as we explained earlier.

But what the author considers most successful, a design with a complex form related to expressionism, is the De Krook Library in Ghent (Belgium, 2010-2017; see Fig. 9), the winning design in a competition, and a very high quality building. Its expression is very distinct and very successful through an oblique, doubly trapezoidal plan, a staggered volume, and cantilevered metal elements. The relationship with historical expressionism is as strong as the personal position on the part of this team of architects.

Federico Soriano (1961) and Dolores Palacios (1960)<sup>16</sup> have worked only with complex form. In the administrative building on the Plaza de Bizkaia (Bilbao, 2002-06; see Fig. 10) they followed a version with close ties to expressionism, specifically the work of Mendelsohn, a very successful version, albeit entirely glazed.

At the San Pelayo School in Ermua (Vizcaya, 2004-2007), they worked in a complex, completely personal way. So entirely personal, and so voluntarily detached from everything, that they consciously practiced ugliness. Another complex form was the design for the Museum of Anthropology of Human Evolution in Torre Pacheco (Murcia, 2006).

This team can be considered one of the most, if not the most, interested in breaking away from the conventions of the Modern Movement.

Alejandro Zaera (1963) and Farshid Moussavi (1965) also worked only with complex form. The small Police Station in La Vila Joiosa (Alacant) was very personal and accomplished, with third-degree complexity.

The Bundle of Towers in New York (2002), a utopian project, showed second-degree complexity. And the BBC White City, Music Centre and Offices (London, 2003) incorporated only first-degree complexity, in the sections. The Business Park in Barcelona's Zona Franca (2002) was designed with entirely Cartesian volumes, although the whole achieves an attractive spatial and volumetric complexity. Perhaps its rationalist quality was

<sup>15</sup> For work by this team, see the *AV monograph* no. 123 and the magazine *El Croquis*, numbers 115-116 and 162.

<sup>16</sup> For the work by this team, see the magazine *El Croquis*, no. 136-137.



what prevailed in the competition. The La Rioja Technology Transfer Centre (2008) again shows second-degree complexity.

Eduardo Arroyo (1964)<sup>17</sup> alternated the practice of complex form with that of rationalism. In the first case, there are two single-family homes. The Casa Levene in El Escorial (Madrid, 2002-2006) is nestled in a pine forest, with the goal of respecting the existing trees, and designed with a very complex form, with third-degree complexity, and very successfully. A first-degree complex form supported the design for the single-family home in Zafrá-Uceda (Aranjuez, 2006).

Also showing third-degree complexity is the competition project for the new Zaragoza Stadium (2002); despite the fact that the programme does not lend itself to complexity, the design uses the stands to achieve it.

The Therapeutic Residences in Valencia (2003) show a second-degree complex form, in addition to an attractive refinement in the architectural language that could be classified as neo-expressionist.

In the case of the competitions for two social housing towers, in Durango (2005) and in Valencia (2006), the architect designed one tower that was square in plan and another rectangular, respectively. The social housing programme imposed a strict rationalism as the most well-suited to the case at hand. Although, in both projects, the external composition compensated for intense restrictions by introducing a *fragmented composition*, excusing the apparent contradiction – that is,

a composition based on openings that do not maintain vertical continuity, as has been seen so many times in the late 20th and early 21st centuries.

José Selgas (1965) and Lucía Cano (1965)<sup>18</sup> have designs that are all formally complex. The circular form is dominant in the Badajoz Convention Centre and Auditorium since it was built above the city's former bullring. The House in La Florida (Madrid, 2002-2006) is complex only in plan.

The Convention Centre in Plasencia (2005-2013), with its great originality, shows a very personal and accomplished neo-expressionism.

Regarding a third-degree complex form, there are the projects for the Garden-Houses in Villedas (Madrid, 2006) and the House on a Faultline in Torrelaguna (Madrid, 2006).

The team of Cristina Díaz Moreno (1971) and Efrén García Grinda (1966) also works only with complex forms. For the European competition they presented the Urban Housing Landscape in Finland (2001-2002), an effort to resolve seven cases of grouped housing using first- and second-degree complexity.

The Micro-skyscraper in Japan (2001), a utopian project, is rationalist in plan, but the forms of the towers are inclined. There are more complex forms, of an intense third degree, in the Sa Vinyeta Hostel project in Ciutadella (Menorca, 2002), the competition for the Berriozar City Council (Navarra, 2002), the compe-

tition project for the Offices in Medina del Campo (2002), and the Library in Palma de Mallorca (2003). All these designs are highly complex, which probably influenced why they were never built.

And yet, this team won the competition for a very ambitious project, the expansion of the Giner de los Rios Foundation (Madrid, 2004; see. Fig. 11), which was built. The project respects the existing house and intervenes in the courtyard without occupying it entirely, employing a highly qualified neo-expressionist architecture.

This is the youngest team from the Madrid area, and among the youngest overall included in this text.

The youngest of all the teams is the Catalan HARQUITECTES<sup>19</sup> – formed by David Lorente (1972), Josep Ricart (1973), Xaver Ros (1972) and Roger Tudor (1973) – and, paradoxically, they are the one team that always works with rationalist architecture.

The Student Hall of Residence in San Cugat del Vallès (Barcelona, 2009-2010) shows a very strict rationalism, composed of two rows of two-storey buildings facing each other and with a courtyard between them. In its rigorous rationalism, it is reminiscent of the works of Giorgio Grassi.

The single-family home in San Cugat del Vallès (2011-2013) is composed of three different, separate rectangular volumes and the spaces between them. The appearance of the three volumes,

17 For the work of this author, see the magazine *El Croquis*, no. 136-137.

18 For the work by this team, see the magazine *El Croquis*, numbers 136-137 and 171.

19 For the work of this team, see the magazine *El Croquis*, no. 203.

made of brick, is of a very rigorous rationalism, reminiscent of the German rationalism of the interwar period; or, closer to home, and in Madrid, the works of Sánchez Arcas in times of the Second Republic, such as the Hospital Clínico, or the Central Heating Station, both in the University City.

The Research Centre at the Autonomous University of Barcelona (see Fig. 12) is a very different story. With nearly square floor plans, interior patios and glass roofs and façades, it offers a technological rationalism that is very different from previous projects, not without "spatialism" or a concern for the external composition: large rectangular openings punctuate the glazed façades picturesquely with large horizontal slats tilting outwards. A great building.

The single-family home in Palau Solità i Plegamans (2013-2014) is a linear building with two bays divided into eight equal spaces. In other words, all the living spaces have the same dimensions (living room, bedrooms, kitchen, porch, etc. and they are all connected without a corridor). Is this strict rationalism an anti-functionalism? We are too accustomed to seeing housing as an arrangement of spaces of very different sizes.

We could talk about *traditionalism* in the House in Ullastret (Girona, 2014-2017), which forms the walls around the edges of the plot using the built volumes, generating an immense interior patio-garden inside.

The House on carrer Major de Sarrià (Barcelona, 2017) takes advantage of a protected façade between party walls. The interior is complex, since the usable surface area is very irregular and

a large part of the effort of the design resides in generating spaces with a rational geometry within that form, and through the use of solid volumes, which is achieved with great skill. The intricate interior is somewhat reminiscent of Soane's house in London.

A strict rationalism also characterizes the social housing project in Gavà (Barcelona, 2017). Is this division of the built volume into two bays – large and exterior and small and interior, facing a continuous courtyard – also an anti-functionalism? Although all the spaces are not identical in this case, since the two bays serve to differentiate them, all the spaces within in the wider bay are the same size.

This "functional indifference" (which brings to mind the ideas of Aldo Rossi) is interesting. It also recalls the words of Francisco Javier Sáenz de Oiza, who sometimes – not always – told his students that "a home is a corridor with various rooms".

In other words, rationalism or neo-organicism/neo-expressionism. The latter either relate to traditions or are new and personal. Rationalism is also tied to its tradition or distinct from it and related only by its geometry. And also as a universal to contrast with historical surroundings.

But then, has the influence of the modern movement actually disappeared, despite how much the practitioners of complex form hope to distance themselves from its influence? Many achieve this distance, but aren't they still connected to it through *formal freedom*, which is a modern motto?

There are no longer collective *styles* or tendencies, beyond, at least, the cultiva-

tion of complex form. But when complex form is used, all designers deploy it in different and personal ways. And when we cannot define them as neo-expressionist or neo-organicist, do they really constitute new methods beyond the modern traditions? I don't believe so, in fact, since they work based on a *formal freedom* that is derived from the Modern Movement as it stood in contrast to 19th-century eclecticism. The majority of these methods are eclectic, of course, as we have seen, but that does not mean that they can be grouped as such, practicing in an identical or similar way.

Even those who practice rationalism differ extensively from one another. And we have seen how some have interpreted rationalism as a new classicism, as a way of reacting to historical elements through a "universal".

In conclusion, I think it will take a long time – at least in Spain – to form an architecture that is truly distinct from the Modern Movement. Since stylistic fatigue alone is the most intense reason for achieving it. In other words, we are not seeing things similar to what occurred at the beginning of the 20th century. And, moreover, for that to be possible it would be necessary to invent a new architecture. So is *formal complexity* this new tendency? Perhaps.

## Bibliografía

- AA. VV. (2016). Cruz y Ortiz. 12 edificios, 12 textos. Fundación ICO.
- AA. VV. (2014). *José Antonio Martínez Lapeña / Elías Torres*. Ricardo Sánchez Lampreave
- Capitel, A. (2004). *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais ediciones
- Fernández-Galiano, L. (Ed) (2007). *España, AV monografías* (123-124).
- Fernández-Galiano, L. (Ed) (2008). *España, AV monografías* (129-130).
- Fernández-Galiano, L. (Ed) (2009). *España, AV monografías* (135-136).
- Fernández-Galiano, L. (Ed) (2010). *España, AV monografías* (141-142).
- Fernández-Galiano, L. (Ed) (2010). *Mansilla + Tuñón 1992-2011, AV monografías* (144).
- Fernández-Galiano, L. (Ed.). (2021). *Carme Pinós. Escenarios para la vida*. Fundación ICO.
- Fernández-Galiano, L. (Ed) (2022). *Laboratorios para la Universidad de Columbia. Rafael Moneo*.
- *Selected Works, AV monografías* (249-250), 232-239
- Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2003). *Mansilla + Tuñón Arquitectos. El Croquis* (115-116 II).
- Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2005). *Josep Llinás 2000 2005. El Croquis* (128).
- Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2006). *Juan Navarro Baldeweg 1996 2006. El Croquis* (133).
- Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2007). *Sistemas de trabajo (III). El Croquis* (136-137).
- Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2012). *RCR Arquitectes 2007 2012. El Croquis* (162).
- Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2014). *Selgas Cano 2003 2013. El Croquis* (171).
- Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2020). *Harquitectes 2010 2020. El Croquis* (203).
- Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2024). *Tuñón y Alborno 2013 2023. El Croquis* (233).
- Molins, P. (2007) *Mansilla + Tuñón Arquitectos dal 1992*, Electa ediciones
- Moneo, R. (Ed.).(2013). *Rafael Moneo. Portfolio Internacional*. 1985-2012. La Fábrica Editoria
- Riera-Ojeda, O. (2015). *Campo Baeza. Complete Works*, Thames and Hudson

# Procedencia de las imágenes

- Figura 4: Fernández-Galiano, L. (Ed) (2008). *España, AV monografías* (129-130).
- Figura 6: Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2006). *Juan Navarro Baldeweg 1996 2006. El Croquis* (133).
- Figura 7: Fernández-Galiano, L. (Ed) (2010). *España, AV monografías* (141-142).
- Figura 8: Fernandez-Galiano, L. (Ed.). (2021). *Carme Pinós. Escenarios para la vida*. Fundación ICO.
- Figura 10, 11: Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2007). *Sistemas de trabajo (III). El Croquis* (136-137).
- Figura 12: Márquez, F. y Levene, R. (Ed.). (2020). *Harquitectes 2010 2020. El Croquis* (203).

## Fundación Docomomo Ibérico

- <https://docomomoiberico.com/edificios/banco-de-bilbao/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/torres-blancas/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/hospital-de-la-ciudad-universitaria/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/central-termica-de-la-ciudad-universitaria/>





**Por un patrimonio moderno vivo.  
La intervención en el Colegio Saladino  
Cortizo como experiencia**

***For a living modern heritage. The  
intervention in the Saladino Cortizo  
School as an experience***

Luz Paz Agras  
Universidade da Coruña, España

“Asumir que, hoy en día, la intervención sobre el patrimonio en general y, en particular, el moderno, conforma uno de los grandes capítulos de la arquitectura contemporánea supone un cambio de paradigma en la propia formación de las/os arquitectas/os y en el valor del conocimiento en el proceso creativo, tanto a nivel profesional como de transmisión a la sociedad. [...] Una docencia específica sobre intervención en el patrimonio moderno precisa de un enfoque transversal que debe apoyarse en sus vertientes técnicas [...]”.

## Resumen

En el año 2011, se finalizaron las obras de rehabilitación del Colegio Saladino Cortizo, en Vigo, una de las piezas más significativas de la modernidad arquitectónica gallega. A raíz de esta experiencia, se plantea la consideración de una serie de aspectos relativos a este patrimonio y a su preservación, a partir de una reflexión sobre las paradojas que lo singularizan. Entre ellas, la dificultad de identificar, en estas propuestas, valores tradicionalmente intrínsecos a la definición patrimonial, como el valor de antigüedad, o de reconocer la voluntad de no permanencia con la que nace esta arquitectura. Se establece, de inicio, una distancia respecto a otros edificios del movimiento moderno que son obras de referencia y, como tales, se han monumentalizado y museificado. Se aborda aquí otro patrimonio, amplio y diverso, ordinario, que requiere de la definición de unos criterios de intervención que, aun siendo específicos en cada caso, comparten una serie de claves. En primer lugar, el papel definidor de la técnica plantea una continua fricción entre la necesidad de actualizar los edificios a los estándares actuales de sostenibilidad y la preservación de su materialidad. En segundo lugar, la determinación funcionalista de las propuestas originales choca con la necesidad de una mayor flexibilización de los espacios y de los usos que estos acogen, a lo que se suma la ampliación de los programas originales. Por otra parte, también son importantes otro tipo de valores diferentes de los vinculados a la funcionalidad como las dinámicas de los usuarios y habitantes, que suponen un testimonio de la vida de esos edificios, en tanto que valor patrimonial inmaterial. Finalmente, se reivindica la urgencia de una formación específica, tanto desde la investigación académica y profesional, como de la divulgación social, que incorpore la ciudadanía al proceso de protección y recuperación de estos valores comunitarios. Toda esta complejidad confluye en el proyecto arquitectónico, como instrumento de acción sobre el que recae la responsabilidad de poner en valor este patrimonio a partir de estrategias que aúnen conocimiento y creatividad.

---

Palabras clave: Patrimonio Moderno, Arquitectura Contemporánea, proyecto arquitectónico, rehabilitación arquitectónica.

## Abstract

*In 2011, the rehabilitation works of the Saladino Cortizo School in Vigo, one of the most significant pieces of Galician architectural modernity, were completed. As a result of this experience, considering a series of aspects related to this heritage and its preservation is proposed based on reflecting on the paradoxes that make it unique. Among them is the difficulty of identifying, in these proposals, values traditionally intrinsic to the heritage definition, such as the value of antiquity, or of recognizing the will of non-permanence with which this architecture is born. From the outset, a distance is established considering other buildings of the modern movement that are works of reference and, as such, have been monumentalized and musealified. This deals with another heritage, broad and diverse, ordinary, which requires the definition of intervention criteria that, although specific in each case, share a series of keys. First, the defining role of technology poses a continuous friction between the need to update buildings to current sustainability standards and the preservation of their materiality. Secondly, the functionalist determination of the original proposals clashes with the need for greater flexibility in the spaces and the uses they accommodate, adding to the expansion of the original programs. On the other hand, values other than those linked to functionality are also important, such as the dynamics of users and inhabitants, which testify to the life of these buildings, as an intangible heritage value. Finally, the urgency of specific training is claimed, both from academic and professional research, as well as social dissemination, which incorporates citizens into the process of protection and recovery of these community values. All this complexity converges in the architectural project, as an instrument of action on which falls the responsibility of enhancing this heritage through strategies that combine knowledge and creativity.*

---

**Keywords:** Modern Heritage, Contemporary Architecture, architectural project, architectural rehabilitation.





Figura 1 Vista aérea del Colegio Saladino Cortizo. Años 70.

## Introducción: una reflexión a partir de la práctica

Este artículo recoge una serie de aspectos referentes a la intervención sobre la arquitectura del movimiento moderno, a partir de la experiencia de la rehabilitación del Colegio de Educación Especial Saladino Cortizo, en Cabral (Vigo), obra del arquitecto Desiderio Pernas.<sup>1</sup>

El colegio se construye en los montes comunales del núcleo rural de Cabral, en el área metropolitana de Vigo, entre 1965 y 1970. Es una de las obras en las que el arquitecto vigués demuestra sus vínculos conceptuales y formales con la modernidad internacional que, durante los primeros años de su vida profesional, desarrolla en Galicia. Estas obras constituyen, hoy, parte del importante legado moderno gallego.

Entre los años 2007 y 2011, se aborda una intervención en el edificio. En esos momentos, las referencias sobre actuaciones llevadas a cabo sobre el patrimonio moderno eran escasas y, en su mayoría, referidas a obras singulares

en las que la justificada musealización del edificio abocaba a recuperaciones filológicas. Hemos asistido, sin embargo, en los últimos años, a una preocupación creciente por el patrimonio en general, y por el moderno en particular, que aporta una perspectiva más lúcida sobre la temática.

La rehabilitación del Colegio Saladino Cortizo ha perseguido mantener su función original como colegio de educación especial —conservando su funcionamiento durante la ejecución de las obras—. Se ejecutó por fases, consolidando el edificio y flexibilizando algunos espacios para su adaptación a requerimientos de uso actuales. El edificio estaba en muy mal estado, con algunas zonas en ruina clausuradas y resultó imposible recuperar y consolidar elementos fundamentales como las carpinterías.

La intervención se basó en criterios conservadores de consolidación de lo existente, hasta donde su estado lo permitió. Los planteamientos que guiaron la actuación se apoyaron en una investigación previa sobre el edificio, en la que se documentó el proyecto original con fuentes de

<sup>1</sup> Proyecto de rehabilitación del Colegio Saladino Cortizo, Vigo, 2007-2011. Arquitectos: Javier Vizcaino y Luz Paz Agravas. Cliente: Consellería de Educación, Xunta de Galicia.

archivo, se estudiaron las ideas propositivas del arquitecto, el contexto de actuación —tanto a nivel territorial como histórico— y las referencias a ejemplos paradigmáticos de la modernidad internacional en el propio edificio, además de realizarse un levantamiento gráfico exhaustivo del estado del colegio en ese momento. Se hizo, además un esfuerzo por entender las dinámicas de uso de los usuarios, se recogieron sus demandas, etc. A partir de esa base, se estableció un diálogo entre lo existente, los valores patrimoniales y la incorporación de nuevas cualidades espaciales que garantizaran una segunda vida del edificio, en condiciones acordes a los estándares contemporáneos. La intervención se describe, en detalle, en la ponencia del congreso VIII Congreso Docomomo Ibérico, celebrado en Málaga en 2013, sobre *La arquitectura del movimiento moderno y la educación* (Paz Agras, 2013).

En este artículo, se exploran una serie de aspectos que emergen de esta experiencia iniciática, mediados por la perspectiva del paso del tiempo y un nuevo contexto en el que estas prácticas se han multiplicado. El objetivo no es el de trazar una rigurosa metodología de proyecto, sino el de indicar una serie de puntos clave para ser tenidos en consideración en la intervención sobre el patrimonio moderno.

### **Intervenir en lo construido: un problema arquitectónico contemporáneo**

Si, en el momento de la actuación sobre el Colegio Saladino Cortizo, las intervenciones sobre obras del movimiento moderno eran más bien anecdóticas, hoy en día estas han pasado a ocupar un lugar relevante en la práctica de la arquitectura contemporánea. Esto se explica, por una parte, por la reconsideración del concepto de patrimonio, que se ha ampliado exponencialmente y, por otra, por el momento del ciclo de vida en el que se encuentran estos edificios. Pasados ya unos años, necesitan intervenciones, ya sea para su preservación o para sucesivas adaptaciones a nuevas vidas.

Con respecto a la evolución del término patrimonio, si se hace una comparación desde la primera selección de elementos con valor patrimonial en la Francia de la primera mitad del siglo XIX hasta las existentes a partir de la segunda mitad del siglo XX, se evidencia cómo los valores a considerar se van

entendiendo como una suma, con el consiguiente aumento de los elementos a incluir en esta categoría. Aun así, hasta estos últimos años, han sido los restos arqueológicos y las piezas pertenecientes a la "arquitectura culta" (Choay, 1992, p. 8) las protagonistas de las listas de patrimonio. A lo largo del siglo XX y el XXI, las sucesivas teorías y cartas del restauro han ido, progresivamente, ampliando estos valores.

Las clasificaciones definidas por instituciones como la UNESCO son un fiel reflejo de estos avances, a través de la incorporación de programas específicos como el denominado Modern Heritage (Loren-Méndez, 2023). En estas categorías, ya no solo figuran arquitecturas referenciales de la modernidad, sino que se han ido incorporando otras actuaciones que podríamos definir como "menores" (Choay, 1992) o "no excepcionales" (Loren-Méndez, 2023) que, sin haber sido piezas clave a nivel internacional, son la expresión de una modernidad local y, en muchos casos, o bien siguen cumpliendo una función relevante o son edificaciones con potencial para acoger otras nuevas. Podemos sumar a estos adjetivos el término *ordinario*, al que hacían referencia Peter y Alison Smithson, aludiendo a su carácter *as found*, y al rastreo de las dinámicas de actividad diaria de sus habitantes, que forman parte intrínseca de estas arquitecturas, frente al "aura" *benjaminiana* de las piezas monumentales.

La creciente puesta en valor de este patrimonio y el interés que, en la actualidad, suscita su rehabilitación ha conducido a que la consideración de estas intervenciones sea similar a las de nueva planta y a que se reconozcan como un problema arquitectónico. El prestigioso Premio Mies Van der Rohe del año 2017 recayó en la renovación del complejo residencial de Flat Kleiburg de Ámsterdam (EUMiesaward, 2017), sin distinguir esta intervención con ninguna etiqueta diferenciadora. Los arquitectos holandeses NL Architects y XVW architectuur rehabilitan un gran bloque residencial construido en el año 1971 por Siegfried Nassuth, ejemplo paradigmático de este patrimonio *ordinario*, después de haber evitado su demolición. En esta misma línea argumental, si observamos el trabajo de estudios referentes de la arquitectura contemporánea, como el de los suizos Herzog & de Meuron, vemos que una parte importante de sus obras son intervenciones sobre lo construido y que algunas de las más reconocidas son actuaciones sobre edificios industriales del siglo XX. Rem Koolhaas radicaliza





Figura 2 y 3. Colegio Saladino Cortizo. Fotografías del estado previo a la intervención: un espacio interior con mobiliario original y secuencia de muros en los patios.

esta posición cuando declara la muerte de la Starchitecture y proclama, ya en 2004, que la "preservación es el retiro salvador de la arquitectura" (Koolhaas, 2014).

Estamos, por tanto, ante un cambio de paradigma en la arquitectura actual, donde la distinción entre intervenciones de nueva planta y de rehabilitación no afecta al nivel de consideración del valor de estas arquitecturas a nivel proyectual, aunque la intervención sobre lo construido requiera planteamientos específicos. En este sentido, existe una amplia literatura sobre las teorías del restauro que evidencian como el concepto de patrimonio y también las estrategias de actuación sobre este han ido evolucionando a lo largo del tiempo y en diversos contextos.

Ignasi de Solà-Morales apunala esta idea de entender la "intervención" como un "problema arquitectónico" situándolo como proceso creativo que requiere respuestas concretas: "entender que el edificio tiene capacidad para expresarse y que los problemas de intervención en la arquitectura histórica no son problemas abstractos ni problemas que puedan ser formulados de una vez por todas, sino que se plantean como problemas concretos sobre estructuras concretas. Quizás por ello, dejar hablar al edificio es aún hoy

la primera actitud responsable y lúcida ante un problema de restauración" (Solà-Morales, 1982).

### Las paradojas del patrimonio moderno

La naturaleza de la arquitectura moderna entra en fricción con aspectos básicos del propio concepto de patrimonio. Una de las particularidades más singulares a la hora de plantearse el destino de una pieza moderna es la contradicción que supone forzar la preservación de unas arquitecturas que, originalmente, nacieron sin voluntad de permanencia.

En el año 2007, la Fundación Docomomo Ibérico propuso dedicar uno de sus congresos a la reflexión específica sobre el estado actual del legado moderno y la imperiosa necesidad tomar decisiones sobre su futuro. Bajo el lema: *¿Renovarse o Morir?*, su llamada a comunicaciones recogió la paradoja a la que nos enfrentamos ante cualquier obra moderna que, con más o menos intensidad, lleva implícita en su origen la no permanencia (Fundación Docomomo Ibérico, 2008).

Algunos autores hicieron explícito este planteamiento de obsolescencia programada en sus arquitecturas al afirmar



Figura 4. Colegio Saladino Cortizo. Vista interior del salón de actos finalizada la rehabilitación.

que estas respondían de forma estricta a una funcionalidad específica y que perderían su razón de ser en cuanto esta dejase de prestarse. Cedric Price recoge esta máxima moderna en sus propuestas, radicalizada en el ambiente artístico del Pop Británico de las décadas de 1950 y 1960. En ese sentido, es conocida su oposición a frenar el desmantelamiento del Inter-Action Centre en el norte de Londres, construido con fecha de caducidad, cuando, ya reivindicado su valor patrimonial por grupos sociales, el edificio llegó al final del proceso estimado de vida útil (Murphy, 2018).

Otra de las paradojas de este patrimonio moderno es su reconocimiento como tal en base a valores intrínsecos al propio concepto, como es el valor de "antigüedad", definido por Adolf Riegl como el que "se descubre a primera vista por su apariencia no moderna" (Riegl, 1999), entrando en una contradicción de base. No solo estamos ante una arquitectura que era altamente innovadora en su momento, sino que, hoy en día, a nivel social, se sigue percibiendo como una estética moderna y novedosa. No podemos evitar cierta sorpresa por el hecho de que, en breve, estaremos celebrando el centenario de edificios como la Bauhaus, la Villa Savoye o el Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, por citar ejemplos paradigmáticos que siguen en el imaginario colectivo como obras que no responden a la *vetusted* propia

de la arquitectura histórica y a la que, Solà-Morales, como valor subjetivo le atribuye "una satisfacción puramente psicológica producida por lo antiguo como manifestación del transcurrir del tiempo histórico" (Solà-Morales, 1982).

Acentúa la pérdida de este valor de antigüedad la dificultad de mantener y preservar la pátina del tiempo en las construcciones modernas. Planteamientos de puesta en valor de la ruina y la pátina del tiempo de la no-intervención de John Ruskin o William Morris o propuestas de recuperación arqueológica tienen cabida en elementos muy singulares, por ejemplo, en la intervención llevada a cabo sobre la Maison de Verre, de Pierre Chareau y Bernard Bijvoet (Rivera, 2012), en la que se mantuvieron elementos como el suelo de caucho desgastado o se reconstruyeron gran parte de los dispositivos mecánicos originales. En todo caso, se trata de una intervención sobre una pieza singular, bien conservada y a la que se destina un alto presupuesto para su recuperación, aspectos que no son habituales en las intervenciones sobre piezas *ordinarias*. En el Colegio Saladino Cortizo, en el momento de la rehabilitación, las huellas del uso (Figuras 2 y 3) estaban mayoritariamente contaminadas por patologías que hubo que reparar, quedando reducidas casi exclusivamente a la presencia de mobiliario original, con la consiguiente minoración de este valor de antigüedad.





Figura 5. Crown Hall de Mies van der Rohe. Interior. Fotografía de Desiderio Pernas, 1956

### Alianza con la técnica

En un intento de definir "lo moderno arquitectónico", Celestino García Braña, admitiendo el riesgo y dificultad de tratar de sistematizar de forma breve este tema, apunta a la "primacía de la ideología del progreso", siendo uno de sus aspectos definidores, junto a la asunción de las "nuevas funcionalidades", el papel de la técnica: "[...] se recurría, diríamos con devoción, a los materiales surgidos de la producción industrial con un casi radical abandono de los tradicionales: los aceros laminados, el hormigón y el vidrio con las nuevas materialidades objeto del fervor de los arquitectos hasta el punto que, por el mero hecho de ser utilizadas, adquirieron carácter simbólico y referencial" (García Braña, 2023). Integrar en estos edificios estándares de calidad constructiva y sistemas de instalaciones contemporáneos para garantizar condiciones mínimas de ahorro energético con niveles de confort actuales, manteniendo a su vez estos valores originales de proyecto, es uno de los grandes retos de la intervención en este Patrimonio.

Estas características innovadoras conllevan un grado de experimentación que repercute en la calidad de las construcciones. Los planteamientos de aligeramiento de la construcción, explícitos en algunas arquitecturas como las del grupo ABC y, en particular, enunciados con radicalidad

por Hans Schmidt en su Contraproyecto para un depósito en Basilea, sufren procesos de envejecimiento más intensos que la arquitectura masiva (Araujo, 2010).

Estos problemas comunes a gran parte de las obras del movimiento moderno se acentúan en las intervenciones *ordinarias* por tratarse, habitualmente, de obras con presupuestos menores y muy dependientes del contexto en el que se hayan construido, según los grados de industrialización o especialización técnica del lugar. Resulta muy clarificador, en este sentido, el proceso de aprendizaje de prefabricación in situ que un joven Basilio Bas promueve para la construcción del Poblado de Fontao, en Vila de Cruces (Pontevedra), ante la imposibilidad de contar con materiales de esas características y en cantidad suficiente en una Galicia poco industrializada en la década de 1950 (Paz Agravas, González Meijide, 2023), lo que refleja un contexto muy distinto a otros países europeos.

A estos hándicaps técnicos se suma una habitual falta de mantenimiento. De esto se queja, precisamente, Alejandro de la Sota cuando aborda, junto a Pep Llinás, la rehabilitación de su propio Gobierno Civil de Tarragona (Sota, 1982). También las demandas cambiantes que el uso de estos espacios ha requerido a lo largo de los años han interferido, en muchos casos, en los sistemas estructurales



Figura 6. Colegio Munkegaard. Arne Jacobsen. Fotografía de las obras de rehabilitación. Zona de acceso y ampliación, 2006.

originales, cambiado elementos constructivos, realizando ampliaciones, etc.

Los requerimientos técnicos actuales no siempre se pueden satisfacer sin afectar a los valores patrimoniales del edificio. Conviene, en todo caso, hacer un análisis global de las propuestas, atendiendo a consideraciones de orientación, iluminación y ventilación naturales, etc., antes de plantear soluciones estereotipadas con el objetivo de ajustar la intensidad de la intervención. En el análisis llevado a cabo por Pedro Antonio Díaz Guirado y Ángel Allepuz Pedreño sobre el comportamiento térmico de un proyecto de edificio escolar de Aizpurúa y Aguinaga para Cartagena (Díaz Girado, Allepuz Pedreño, 2013), según parámetros de exigencia de ahorro energético del Código Técnico, se demuestra que el proyecto se aproxima a los requisitos energéticos exigibles hoy en día por su disposición volumétrica y orientación solar. Frente a la pobreza técnica de materiales y falta de aislamientos e instalaciones, las estrategias de diseño modernas pueden compensar demandas de ahorro energético y confort térmico.

Los cinco mil metros cuadrados del Colegio Saladino Cortizo fueron construidos originalmente a partir de un único detalle, un corte en la fachada con el que se definieron solera, muros, huecos de carpinterías, cubierta y acabados. Otros planos

técnicos del proyecto original se centraban en las estructuras de los volúmenes singulares y en la definición del cerramiento de la parcela. La construcción fue muy básica y repetitiva y se ejecutó con un presupuesto bajo: solera de hormigón, muros de doble hoja de ladrillo con cámara, pintados de blanco a ambos lados, cubierta plana y carpinterías de aluminio con vidrio simple. Algunos acabados se modificaron con respecto al documento de proyecto, como el terrazo en el suelo que sustituyó a un pavimento continuo de goma.

En el proyecto de rehabilitación se hizo un análisis de las necesidades de ahorro energético que había que suplir, obteniendo resultados que permitieron restringir la implementación de aislamiento térmico a la cubierta y el cambio de acristalamientos simples por térmicos. Estas acciones, la primera sin apenas incidencia en las características originales de la pieza, supusieron una mejora tan substancial del conjunto que no fue necesario plantearse aislar muros o soleras. La sustitución de carpinterías, sin embargo, sí conllevó la adopción de criterios atendiendo al proyecto original, lo construido originalmente y las condiciones actuales, optándose por seleccionar perfiles entre las existentes en mercado, tal como se hizo en la construcción original, buscando perfiles comerciales que se acercasen lo máximo posible a los iniciales y asumiendo las variaciones en sección o en la materialidad de los vidrios.





Figura 7. Colegio Saladino Cortizo. Fotografía de las obras de rehabilitación. Zona de talleres, 2010.

El estado de los cerramientos sur de los volúmenes del pabellón de deportes y del salón de actos no permitía recuperar ninguna pieza. Para resolver estos muros de vidrio, Desiderio Pernas había tomado como referencia el Crown Hall de Mies van der Rohe, traducido a una estructura de hormigón. Para la rehabilitación, se investigaron también las estrategias utilizadas en la recuperación del Crown Hall, en particular, para la toma de determinaciones sobre la incorporación de protección solar.

La rehabilitación del Crown Hall, finalizada en el año 2005 por los arquitectos Ronald Krueck y Mark P. Sexton (Sexton, 2017), fue fruto de un largo proceso de investigación y desarrollo de la propuesta. La actuación se explica, fundamentalmente, a través de la recuperación de los elementos que conforman el edificio desde una perspectiva técnica. En la actualidad, el Crown Hall mantiene su función como espacios docentes del IIT College of Architecture.

Uno de los aspectos más laboriosos de la intervención en el Crown Hall fue la investigación sobre las diversas composiciones de vidrio a colocar que vendrían a sustituir los originales, garantizando un mejor comportamiento térmico y, a la vez, manteniendo un grado de transparencia y reflexión similar a los originales. Esto fue posible gracias a la inversión en investigación con la que esta rehabilitación fue dotada

y al valor referencial de la obra, pero esto no es lo habitual en la mayor parte de estas intervenciones. En el edificio de Vigo, se recurrió a soluciones de catálogo, tanto en el edificio original como en su rehabilitación.

### Uso y re-uso

Una de las características con la que se identifica la arquitectura moderna es el determinismo funcionalista. Podríamos hacer un recorrido por muchas de las propuestas definidoras de la modernidad a través de la relación forma-función y sus distintos matices. El papel preponderante de la función sitúa la decisión de mantener el uso o buscar uno equivalente en primer término como estrategia facilitadora en la preservación del edificio.

Los edificios docentes del movimiento moderno responden a programas de pedagogía que están en consonancia con las características generales de esta arquitectura, ya que han asumido con entusiasmo sus premisas principales, tanto a nivel técnico como funcional y social. La conformación específica de sus espacios anima a mantener su actividad o una equivalente. En algunos edificios referenciales se ha optado por disminuir la intensidad de uso para minorar su desgaste y las adaptaciones de una función especialmente



Figura 8. Colegio Saladino Cortizo rehabilitado. Alzado oeste con los módulos de talleres.

exigente. Por ejemplo, la rehabilitación de la Escuela de Suresnes, en el Bosque de Boulogne, en París, construida originalmente por Eugène Beaudouin y Marcel Lods en 1935, es un ejemplo pionero de “escuela al aire libre” en la que se recupera, a través de una intervención muy conservadora, las aulas-pabellón originales para un uso docente limitado, que permite dar una segunda vida al edificio y, a la vez, mantener su arquitectura original con pequeñas intervenciones (Musée d'Histoire Urbaine et Sociale de Suresnes). Algo similar ocurre con edificios como la Bauhaus en Dessau, de Walter Gropius, o la ADGB Escuela Sindical de Bernau de Hannes Meyer y Hans Wittwer.

El proyecto de rehabilitación de la Escuela Munkegaard de Arne Jacobsen se estudió como referencia para la intervención en el Colegio Saladino Cortizo, del mismo modo que el proyecto original lo había sido en su momento. Un edificio que, construido entre 1951 y 1958 en Copenhague y ampliamente publicado, se convirtió en la definición de la tipología de escuela al aire libre que serviría de inspiración para muchos edificios escolares a nivel internacional. Uno de ellos fue, precisamente, el Colegio Saladino Cortizo, que basa su estructura principal en corredores en peine que dan acceso a aulas con patio, siguiendo la obra de Jacobsen.

En esos momentos, la Escuela Munkegaard también se encontraba inmersa en un proceso de rehabilitación integral, dirigido por la arquitecta danesa Dorte Mandrup. Esta intervención persigue la permanencia del uso original, adaptando el edificio a requerimientos de los nuevos métodos de enseñanza. Así describe el equipo de proyecto

la intervención: “La Escuela Munkegaard fue restaurada con sus detalles originales y modernizada para acoger cursos interdisciplinarios y métodos de enseñanza diferenciadores. La ampliación fue diseñada para acoger interacción y diversidad, y permitir a los estudiantes aprender a unos de otros – formal e informalmente– creando espacios de aprendizaje adaptables y flexibles”.<sup>2</sup> (Mandrup, 2024).

En este caso, se lleva a cabo una actuación con criterios conservadores en el edificio original, mientras que, en el patio de acceso, se entierra una nueva estructura de hormigón y vidrio, que toma referencias geométricas de la estructura original en superficie pero que impone sus propias reglas formales y materiales en los patios enterrados. Esta aproximación más intervencionista al patrimonio se argumenta apoyándose en el cuidado en la relación entre lo existente y lo nuevo, la consideración de la toma de decisiones en diálogo con las/os usuarias/os y el deseo de que el edificio siga sirviendo a su función original.

En el Saladino Cortizo se consolidaron los módulos originales de aula y patio, pero se necesitaban espacios de mayor flexibilidad que la que permitía la rigidez de esa estructura. Se estudiaron diversas opciones de unión de piezas, que pudieran ir ejecutándose progresivamente según las necesidades y se llevó a cabo una actuación de mayor calado en la zona de talleres, en la que las adaptaciones a las que había sido sometida obligaban a una reconstrucción. Esa oportunidad dio pie a no tener que ampliar el edificio e incorporar en esta zona soluciones constructivas y espaciales acordes con los requerimientos de estos talleres.

2 “The Munkegaard School was restored to its original details and modernized to accommodate interdisciplinary courses and differentiated teaching methods. The extension was designed to embrace interaction and diversity, and to allow students to learn from one another - formally and informally - by creating adaptable and flexible learning spaces”.





Figura 9. Colegio Saladino Cortizo rehabilitado. Vista interior de dos módulos unidos para taller de carpintería.

Permitió, además, recuperar la modulación original, como elemento definitorio de su arquitectura.

Mantener vivo el edificio a través de su actividad, garantizando que sus espacios sirvieran de plataforma para la actividad de los usuarios fue consolidándose durante el proceso de proyecto como la principal premisa de trabajo para garantizar una segunda vida a este patrimonio. La actualización del programa, por tanto, explica gran parte de la intervención llevada a cabo. Este se fue modulando a partir de criterios funcionalistas a los que se sumaron las dinámicas existentes que dan vida a los espacios del colegio, entendiendo esta arquitectura como una plataforma flexible para la apropiación por parte de sus habitantes.

La obra de la arquitecta Lina Bo Bardi es precursora en este sentido, al aportar una capa de complejidad e interés en la preservación del uso, más allá de la funcionalidad, identificando la actividad y el ambiente existentes, en el lugar e incorporándolos como un valor patrimonial que mantener e incentivar. Cuando visita por segunda vez la fábrica de barriles abandonada en Sao Paulo para convertir esos espacios en dotaciones socioculturales del SESC Pompeia, Bo Bardi se refiere a esta idea: "La segunda vez que estuve allí, un sábado, el ambiente era distinto: ya no era aquella elegante y solitaria estructura hennebiqueana, sino un público alegre de niños, madres, padres y ancianos que pasaba de un pabellón a otro. Había niños que corrían,

jóvenes que jugaban fútbol bajo la lluvia que caía de los techos fisurados, que reían cuando pateaban el balón entre los charcos. Las madres preparaban asados y sándwiches en la entrada de la calle Clélia, donde un pequeño teatro guiñol daba funciones rodeado de niños. Todo esto debe seguir así -pensé- con toda esta alegría" (Bo Bardi, 1999).

### Saber para actuar

Asumir que, hoy en día, la intervención sobre el patrimonio en general y, en particular, el moderno, conforma uno de los grandes capítulos de la arquitectura contemporánea supone un cambio de paradigma en la propia formación de las/os arquitectas/os y en el valor del conocimiento en el proceso creativo, tanto a nivel profesional como de transmisión a la sociedad.

En primer lugar, se constata la necesidad de tener un conocimiento específico en este campo. Franz Graf, del Laboratory of Techniques and Preservation of Modern Architecture de la Escuela Politécnica de Lausana (Graf, 2016), cuantifica en más de un 70% la carga profesional que suponen las intervenciones en arquitecturas de la segunda mitad del siglo XX en el conjunto de la práctica profesional en Suiza. Esto pone de manifiesto la disfunción que se genera en la enseñanza, donde apenas se aborda la intervención sobre lo construido en los temarios académicos. Lo mismo

ocurre en las escuelas de arquitectura españolas, salvo en los másteres de especialización. Si esta consideración se traslada a la especificidad de la intervención en arquitecturas del movimiento moderno, la formación se reduce a una presencia anecdótica.

Una docencia específica sobre intervención en el patrimonio moderno precisa de un enfoque transversal que debe apoyarse en sus vertientes técnicas, especialmente mediante la actualización de herramientas de trabajo como el BIM aplicado a estas intervenciones, pero también en una base de conocimiento histórico y teórico que sirva de base para el proceso creativo del proyecto arquitectónico.

Este vacío en el conocimiento relativo a la intervención patrimonial juega en detrimento de la rehabilitación, pero también de la identificación de sus valores. La comprensión de la propuesta original a partir del cuerpo teórico de sus autores convierte sus ideas en otro elemento patrimonial a preservar, que ha de servir de guía a la hora de tomar decisiones de calado en la intervención a realizar. Fernando Agrasar evidencia el valor de la teoría como herramienta de proyecto cuando pone en cuestión la recuperación de la Casa Müller de Adolf Loos comparándola a un "cuerpo congelado" en el que incluso se reproduce el mobiliario original, contraviniendo radicalmente las teorías arquitectónicas del arquitecto vienés sobre la arquitectura que sirve a un propósito (Agrasar, 2023).

La necesidad de especialización recae en los arquitectos que trabajan sobre estas piezas, pero también en las administraciones responsables de informar proyectos o promover y gestionar actuaciones que sirven de referencia.

La investigación como fuente de conocimiento actúa, en este caso, como parte del proceso de proyecto. La preservación de los archivos de arquitectas/os por parte de instituciones públicas y privadas es una medida urgente a promover, como también lo es la investigación en este campo, tanto en lo relativo a la documentación de los proyectos como a las estrategias de intervención.

A su vez, un mejor conocimiento del patrimonio moderno por parte de la sociedad es garantía de que esta se erija en su guardiana. Divulgar sus valores con publicaciones, visitas guiadas, etc., e incorporar la participación ciudadana

a los procesos de rehabilitación son herramientas que contribuyen a ello. Celestino García Braña cita a Jukka Jokilehto situando a la sociedad en primer lugar en la propia definición del término: "Los valores no están embebidos en los objetos patrimoniales, sino asociados a estos por medio de las comunidades o de los individuos que reconocen su valor" (García Braña, 2023).

La rehabilitación del Saladino Cortizo se llevó a cabo en un momento en el que el edificio no contaba con ningún tipo de protección patrimonial. En esos momentos, apenas se había publicado nada sobre el edificio, salvo una reseña recogida en la guía de arquitectura de Vigo de Fernando Agrasar (Agrasar, 2003) y la inclusión del edificio en una exposición monográfica sobre la obra del arquitecto, así como en el catálogo de esta (Cendón, Touceda, Vázquez, 2005), que actuó de detonante para la donación del archivo de Desiderio Pernas al Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Para cubrir esa falta de documentación, la primera parte del proyecto de rehabilitación del Saladino Cortizo recogió el trabajo de investigación llevado a cabo sobre el edificio y la sistematización de sus valores patrimoniales.

En la actualidad, el interés por la obra de Desiderio Pernas y, en particular, por el colegio Saladino Cortizo ha ido en aumento. Así lo atestigua la publicación de varios artículos y ponencias en congresos sobre este edificio, y su propuesta como caso de estudio en, al menos, dos tesis doctorales (Río, A., 2013), (Varela, J.L., 2019). Hoy forma parte del Registro de equipamientos del Docomomo Ibérico, que documenta también la intervención, y del catálogo del planeamiento municipal de Vigo.

## Conclusiones

La arquitectura de la modernidad se ha ido incorporando progresivamente al patrimonio, demandando una atención particular, tanto en lo relativo a su consideración como a los criterios de intervención para su preservación.

A lo largo del artículo se han ido desgranando algunos aspectos que se consideran clave para la puesta en valor de este legado, reflexiones que parten de la experiencia del proceso de rehabilitación llevado a cabo en el Colegio de Educación Especial Saladino Cortizo, obra de Desiderio





Figura 10. Collage de fragmentos alusivos a la actividad del alumnado y profesorado en los espacios del Colegio Saladino Cortizo.

Pernas, entre los años 2007 y 2011, que se han ido madurando a la luz de la investigación sobre otras actuaciones.

El caso de estudio nos remite a un patrimonio moderno que denominamos *ordinario* frente a piezas con un valor referencial a nivel internacional que se tratan como monumentos, en el sentido más tradicional del término. Esto no implica una minoración en su valor sino la evidencia de que los criterios de puesta en valor e intervención no pueden ser los mismos y la musealización de estas piezas no se presenta como una opción viable ni sostenible. Se abren, sin embargo, otras líneas de actuación que han de verse como oportunidades para mantener este patrimonio vivo.

En primer lugar, la alianza con la técnica implica un acercamiento a estas propuestas desde la consciencia de su protagonismo en las piezas originales. Hándicaps como la baja calidad de los materiales originales, la improvisación derivada del uso de técnicas de construcción experimentales y la falta de mantenimiento dificultan la recuperación del patrimonio moderno. Sin embargo, otras cualidades intrínsecas a este patrimonio como el diseño de volúmenes bien orientados, iluminados y ventilados desde las propias estrategias del proyecto reducen las actuaciones necesarias a la hora de adecuar los espacios a los estándares actuales, lo que permite la preservación de aspectos esenciales de la materialidad original.

Por otra parte, la preservación del uso existente o la adaptación a uno equivalente garantiza una menor transformación en las obras de rehabilitación de estas arquitecturas funcionalistas. Aún así, un patrimonio vivo y cambiante necesita implementar espacios más flexibles que permitan su adaptabilidad a un uso actual, lo que conlleva, necesariamente, una reconsideración del programa y una mirada sensible hacia la actividad existente como un valor inmaterial a preservar.

Finalmente, completa esta serie de claves la necesidad urgente de una formación específica y la incentivación de la investigación en el ámbito profesional y académico como base para el conocimiento y la determinación de criterios de actuación, así como el acercamiento de estos valores a la sociedad para su comprensión y apropiación, junto a su necesaria complicidad en la toma de decisiones sobre este legado comunitario.

Toda esta complejidad confluye en el proyecto arquitectónico como instrumento de intervención, que asume la responsabilidad de preservar los valores patrimoniales y, a la vez, proporcionar estrategias que traduzcan arquitecturas de la modernidad a criterios de vida contemporánea.

## Introduction: a reflection based on practice

This article includes a series of aspects related to the intervention in the architecture of the modern movement, based on the experience of the rehabilitation of the Saladino Cortizo Special Education School in Cabral (Vigo), the work of the architect Desiderio Pernas.<sup>1</sup>

The school was built in the communal mountains of the rural nucleus of Cabral, in the metropolitan area of Vigo, between 1965 and 1970. It is one of the works in which the architect from Vigo demonstrates his conceptual and formal links with international modernity that, during the first years of his professional life, he developed in Galicia. These works are today, part of the important Galician modern legacy.

Between 2007 and 2011, an intervention in the building was undertaken. At that time, references to actions carried out on modern heritage were scarce, and for the most part, they referred to unique works in which the justified musealisation of the building led to philological recoveries. However, in recent years we have witnessed a growing concern for heritage in general, and for modern heritage in particular, which provides a more lucid perspective on the subject.

The rehabilitation of the Saladino Cortizo School has sought to maintain its original function as a special education school, preserving its operation during the execution of the works. It was executed in phases, consolidating the building

and making some spaces more flexible, adapting it to current use requirements. The building was in very poor condition, with some closed areas that were in ruins. It was impossible to recover and consolidate fundamental elements such as the carpentry.

The intervention was based on conservative criteria of consolidation of what existed, as far as its condition allowed. The approaches that guided the action were based on previous research on the building, in which the original project was documented with archival sources, the architect's propositional ideas were studied, the context of action, both at a territorial and historical level, and references to paradigmatic examples of international modernity in the building itself. Additionally, an exhaustive graphic survey of the state of the school at that time was carried out. In addition, an effort was made to understand the dynamics of the use of users, their demands were collected, etc. From this base, a dialogue was established between the existing heritage values and the incorporation of new spatial qualities that would guarantee a second life of the building, in conditions by contemporary standards. The intervention is described, in detail, in the presentation of the VIII Iberian Docomomo Congress, held in Malaga in 2013, on The architecture of the modern movement and education (Paz Agras, 2013).

In this article, we explore a series of aspects that emerge from this initiatory experience, mediated by the perspective of the passage of time, a new context in

---

<sup>1</sup> Rehabilitation project of the Saladino Cortizo School, Vigo, 2007-2011. Architects: Javier Vizcaino and Luz Paz Agras. Client: Ministry of Education, Xunta de Galicia.

which these practices have multiplied. The objective is not to draw up a rigorous project methodology, but to indicate a series of key points to be taken into consideration in the intervention on modern heritage.

### Intervening in what is built: a contemporary architectural problem

If, at the time of the action on the Saladino Cortizo School, the interventions in works of the modern movement were rather anecdotal, today they occupy an important place in contemporary architecture. This is explained, on the one hand, by the reconsideration of the concept of heritage, which has expanded exponentially, and, on the other hand, by the place of the life cycle in which these buildings are. After a few years, they need interventions for their preservation or successive adaptations to new lives.

About the evolution of the term heritage, if a comparison is made from the first selection of elements with heritage value in France in the first half of the nineteenth century to those existing from the second half of the twentieth century, it is evident how the values to be considered are understood as a sum, with the consequent increase in the elements to be included in this category. Even so, until recent years, archaeological remains and pieces belonging to "cultured architecture" (Choay, 1992, p. 8) have been the protagonists of the heritage lists. Throughout the twentieth and twenty-first centuries, successive theories and letters of restoration have progressively expanded these values.

The classifications defined by institutions such as UNESCO are a true reflection of these advances incorporating specific programs such as the so-called Modern Heritage (Loren-Méndez, 2023). These categories no longer only include referential architectures of modernity but other incorporated actions that we could define as "minor" (Choay, 1992) or "non-exceptional" (Loren-Méndez, 2023) which, without having been key pieces at the international level, are the expression of local modernity and, in many cases, either continue to fulfill a relevant function or are buildings with the potential to host new ones. We can add to these adjectives the term *ordinary*, to which Peter and Alison Smithson referred, alluding to its *as-found* character and the tracing of the dynamics of daily activity of its inhabitants, which are an intrinsic part of these architectures, as opposed to the Benjaminian "aura" of monumental pieces.

The growing value of this heritage and the interest that its rehabilitation currently arouses has led to the consideration of these interventions being similar to those of new construction and to their recognition as an architectural problem. The prestigious Mies Van der Rohe Prize of 2017 went to the renovation of the Flat Kleiburg residential complex in Amsterdam (EUMiesaward, 2017), without distinguishing this intervention with any differentiating label. Dutch architects NL Architects and XVW architectuur rehabilitated a large residential block built in 1971 by Siegfried Nassuth, a paradigmatic example of this ordinary heritage, after avoiding demolition. In this same line of argument, if we

look at the work of leading studios in contemporary architecture, such as those of the Swiss Herzog & de Meuron, we see that an important part of their works is interventions on the built and that some of the most recognized are actions on industrial buildings of the twentieth century. Rem Koolhaas radicalizes this position when he declares the death of Starchitecture and proclaims, as early as 2004, that "preservation is the saving retreat of architecture" (Koolhaas, 2014).

Therefore, we are facing a paradigm shift in current architecture, where the distinction between new and rehabilitation interventions does not affect the level of consideration of the value of these architectures at the project level, although the intervention on the built requires specific approaches.

In this sense, there is extensive literature on restoration theories that shows how the concept of heritage and the strategies for action have evolved over time and in various contexts.

Ignasi de Solà-Morales underpins this idea of understanding "intervention" as an "architectural problem" by situating it as a creative process that requires concrete answers: "to understand that the building has can express itself and that the problems of intervention in historic architecture are not abstract problems or problems that can be formulated once and for all, but are posed as concrete problems on concrete structures. Perhaps for this reason, letting the building speak is still today the first responsible and lucid attitude in the face of a restoration problem" (Solà-Morales, 1982).

## The paradoxes of modern heritage

The nature of modern architecture conflicts with basic aspects of the concept of heritage itself. One of the most unique particularities when considering the fate of a modern piece is the contradiction of forcing the preservation of architectures that was originally designed without the will of permanence.

In 2007, the Iberian Docomomo Foundation proposed dedicating one of its congresses to specific reflection on the current state of the modern legacy and the urgent need to make decisions about its future. Under the slogan: Renew or Die?, his call for communications reflected the paradox that we face in the face of any modern work that, with more or less intensity, has implicit in its origin the non-permanence (Fundación Docomomo Ibérico, 2008).

Some authors made this approach of planned obsolescence in their architectures explicit by stating that they responded strictly to specific functionality and would lose their *raison d'être* as soon as it ceased to be provided. Cedric Price picks up this modern maxim in his proposals, radicalized in the artistic environment of British Pop in the 1950s and 1960s. In this sense, his opposition to stopping the dismantling of the Inter-Action Centre in North London, built with an expiry date, is well known when having already claimed its heritage value by social groups, the building reached the end of the estimated useful life process (Murphy, 2018).

Another paradox of this modern heritage is its recognition as such based on values intrinsic to the concept itself, such as the value of "antiquity," defined by Adolf

Riegl as the one that "is discovered at first glance by its non-modern appearance" (Riegl, 1999), entering into a basic contradiction. Not only are we facing an architecture that was highly innovative at the time, but today, on a social level, it is still perceived as a modern and novel aesthetic. We cannot avoid an undeniable surprise at the fact that, shortly, we will be celebrating the centenary of buildings such as the Bauhaus, the Villa Savoye, or the German Pavilion at the 1929 Barcelona International Exposition, to cite paradigmatic examples that remain in the collective imagination as works that do not respond to the old nature of historical architecture and to which, Solà-Morales, as a subjective value, attributes to it "a purely psychological satisfaction produced by the old as a manifestation of the passage of historical time" (Solà-Morales, 1982).

The loss of this value of antiquity is stressed by the difficulty of maintaining and preserving the patina of time in modern constructions. Approaches to enhance the ruin and patina of time from the non-intervention of John Ruskin or William Morris or proposals for archaeological recovery have a place in very unique elements, for example, in the intervention carried out on the Maison de Verre by Pierre Chareau and Bernard Bijvoet (Rivera, 2012), in which elements such as the worn rubber floor were maintained or a major part of the original mechanical devices was rebuilt. In any case, it is an intervention on a singular piece, well preserved and to which a high budget is allocated for its recovery, aspects that are not usual in interventions on *ordinary* pieces. While rehabilitating the Saladino Cortijo School, the traces of use were mostly contaminated by pathologies that had to be repaired, being



reduced almost exclusively to the presence of original furniture with the following reduction of this age value.

### Alliance with technique

In an attempt to define architectural modernity, Celestino García Braña, admitting the risk and difficulty of trying to systematize this issue briefly, points to the primacy of "progress ideology," as one of its defining aspects, together with the assumption of the "new functionalities", being the role of technique: "we would say with devotion resorted to the materials that emerged from industrial production with an almost radical abandonment of the traditional ones: rolled steel, concrete and glass with the new materials that were the object of the fervor of architects to the point that, by the mere fact of being used, they acquired a symbolic and referential character" (García Braña, 2023). Integrating construction quality standards and contemporary installation systems into these buildings to guarantee minimum conditions of energy savings with current levels of comfort, while maintaining these original project values, is one of the great challenges of the intervention in this heritage.

These innovative characteristics entail a degree of experimentation that has an impact on the quality of the constructions. The approaches to lightening construction, explicit in some architectures like the ones of the ABC group and, in particular, enunciated radically by Hans Schmidt in his Counter-Project for a Deposit in Basel, undergo more intense aging processes than mass ar-

chitecture (Araujo, 2010).

These problems are common to a large part of the works of the modern movement and are accentuated in ordinary interventions because they are usually working with smaller budgets and very dependent on the context in which they were built, depending on the degrees of industrialization or technical specialization of the place. In this sense, the process of learning prefabrication in situ that a young Basilio Bas promoted for the construction of the Fontao Village, in Vila de Cruces (Pontevedra), is very clarifying, given the impossibility of having materials of these characteristics and in sufficient quantity in a Galicia that was not very industrialized in the 1950s (Paz Agras, González Mejjide, 2023), which reflects a very different context from other European countries.

In addition to these technical handicaps, there is a common lack of maintenance. This is precisely what Alejandro de la Sota complains about when he addresses, together with Pep Llinás, the rehabilitation of his Civil Government of Tarragona (Sota, 1982). The changing demands that the use of these spaces has required over the years have also interfered, in many cases, with the original structural systems, changing construction elements, making extensions, etc.

Today's technical requirements cannot always be met without affecting the heritage values of the building. In any case, it is advisable to carry out a global analysis of the proposals, factoring considerations of orientation, natural lighting, ventilation, etc., before proposing stereotyped solutions to adjust the intensity of the intervention. In the analysis carried out by Pedro Antonio Díaz

Guirado and Ángel Allepuz Pedreño on the thermal behavior of a school building project by Aizpurúa and Aguinaga for Cartagena (Díaz Girado, Allepuz Pedreño, 2013), according to the energy saving parameters of the Technical Code, it is shown that the project is close to the energy requirements required today due to its volumetric layout and solar orientation. Faced with the technical poverty of materials and lack of insulation and installations, modern design strategies can compensate for demands for energy savings and thermal comfort.

The five thousand square meters of the Saladino Cortizo School were originally built from a single detail; a cut in the façade with which the floor, walls, carpentry holes, roof, and finishes were defined.

Other technical plans of the original project focused on the structures of the unique volumes and the definition of the plot's enclosure. The construction was very basic and repetitive and executed with a low budget: concrete slab, double brick walls with a chamber, painted white on both sides, flat roof, and aluminum carpentry with single glass. Some finishes were modified regarding the project document, such as the terrazzo on the floor that replaced a continuous rubber floor.

In the rehabilitation project, an analysis of the energy-saving needs that had to be met was done. The results obtained allowed the implementation of thermal insulation to the roof and the change of simple glazing for thermal glazing. These actions, the first with hardly any impact on the original characteristics of the piece, meant such a substantial

improvement of the whole that it was not necessary to consider isolating walls or slabs. The replacement of carpentry, however, did entail the adoption of criteria based on the original project, originally built, and the current conditions, opting to select profiles from among those existing on the market, as was done in the original construction, looking for commercial profiles that were as close as possible to the initial ones and assuming the variations in the section or in the materiality.

The state of the southern enclosures of the volumes of the sports pavilion and the assembly hall did not allow any pieces to be recovered. To solve these glass walls, Desiderio Pernas took Mies van der Rohe's Crown Hall as a reference, translating it into a concrete structure. In the rehabilitation process, the strategies used in restoring Crown Hall were also investigated, particularly for determining the incorporation of sun protection.

The rehabilitation of Crown Hall, completed in 2005 by architects Ronald Krueck and Mark P. Sexton (Sexton, 2017), was the result of a long process of research and development of the proposal. The action is explained, fundamentally through the recovery of the elements that make up the building from a technical perspective. Today, the Crown Hall maintains its function as a teaching space for the IIT College of Architecture.

One of the most laborious aspects of the intervention in the Crown Hall was the research on the various compositions of glass to be placed that would replace the originals, guaranteeing better thermal behavior and, at the same time, maintaining a degree of transparency and re-

flection similar to the originals. This was possible thanks to the investment in research with which this rehabilitation was endowed and the referential value of the work, but this is not usual in most of these interventions. In the building in Vigo, catalog solutions were used, both in the original building and in its rehabilitation.

### Use and re-use

One of the characteristics with which modern architecture is identified is functionalist determinism. We could explore many of the defining proposals of modernity through the form-function relationship and its different nuances. The function's preponderant role places the decision to maintain the use or seek an equivalent one in the first place as a facilitating strategy to preserve the building.

The teaching buildings of the modern movement respond to programs or pedagogy that are in line with the general characteristics of this architecture since they have enthusiastically assumed its main premises, both at a technical, functional, and social level. The specific conformation of its spaces encourages it to maintain its activity or an equivalent one. In some reference buildings, reducing the intensity of use to minimize wear and tear and the adaptations of a particularly demanding function was decided. For example, the rehabilitation of the School of Suresnes in the Bois de Boulogne, in Paris, built by Eugène Beaudouin and Marcel Lods in 1935, is a pioneering example of an "open-air school" in which the original classroom pavilions are recovered, through a very conservative intervention, for limited teaching use, which allows the building to be given

a second life and, at the same time, maintaining its original architecture with small interventions (Musée d'Histoire Urbaine et Sociale de Suresnes). Something similar happens with buildings such as the Bauhaus in Dessau by Walter Gropius or the ADGB Trade Union School of Bernau by Hannes Meyer and Hans Wittwer.

The rehabilitation project of Arne Jacobsen's Munkegaard School was studied as a reference for the intervention at the Saladino Cortizo School, just like the original project had been at the time. A building built between 1951 and 1958 in Copenhagen and widely published, became the definition of the outdoor school typology that would serve as inspiration for many school buildings internationally. One of them was the Saladino Cortizo School, which bases its main structure on comb corridors that give access to classrooms with courtyards, following Jacobsen's work.

At that time, the Munkegaard School was also immersed in a comprehensive rehabilitation process directed by the Danish architect Dorte Mandrup. This intervention pursues the permanence of the original use, adapting the building to the requirements of the new teaching methods. The project team describes the intervention: "The Munkegaard School was restored to its original details and modernized to accommodate interdisciplinary courses and differentiated teaching methods. The expansion was designed to embrace interaction and diversity and allow students to learn from each other – formally and infor-

mally – creating adaptable and flexible learning spaces." (Mandrup, 2024).

In this case, an action is carried out with conservative criteria in the original building, while, in the access courtyard, a new concrete and glass structure is buried, which takes geometric references from the original structure on the surface but imposes its own formal and material rules on the buried courtyards. This more interventionist approach to heritage is argued by relying on care in the relationship between the existing and the new, the consideration of decision-making in dialogue with the users, and the desire for the building to continue to serve its original function.

In the Saladino Cortizo, the original classroom and courtyard modules were integrated, but more flexible spaces were needed than the rigidity of that structure could allow. Various options to join the pieces were studied, which could be progressively implemented according to the needs. More far-reaching action was carried out in the workshop area, where the adaptations it had been subjected to forced a reconstruction. This opportunity meant that we did not have to expand the building and incorporate construction and spatial solutions in this area to the requirements of these workshops. It also made it possible to recover the original modulation as a defining element of its architecture.

Keeping the building alive through its activity and ensuring that its spaces served as a platform for the user's activ-

ities were consolidated during the project process as the main working premise to guarantee a second life for this heritage. The updating of the program, therefore, explains a large part of the intervention carried out. This was modulated based on functionalist criteria to which the existing dynamics that give life to the spaces of the school were added, understanding this architecture as a flexible platform for its appropriation by the inhabitants.

The work of the architect Lina Bo Bardi is a precursor in this sense. It provides a layer of complexity and interest in preserving use beyond functionality, identifying the existing activity and environment in the place, and incorporating them as a heritage value to be maintained and encouraged. When he visits the abandoned barrel factory in Sao Paulo for the second time to convert these spaces into socio-cultural facilities for SESC Pompeia, Bo Bardi refers to this idea: "The second time I was there, on a Saturday, the atmosphere was different: it was no longer that elegant and solitary Hennebiquean structure, but a joyful audience of children, mothers, fathers and elderly people who went from one pavilion to another. Children were running, young people were playing soccer in the rain falling from the cracked roofs, and they laughed as they kicked the ball through the puddles. Mothers prepared barbecues and sandwiches at the entrance to Calle Clélia, where a small puppet theater gave performances surrounded by children. All this must continue, I thought, with all this joy" (Bo Bardi, 1999).

2 "The Munkegaard School was restored to its original details and modernized to accommodate interdisciplinary courses and differentiated teaching methods. The extension was designed to embrace interaction and diversity, and to allow students to learn from one another - formally and informally - by creating adaptable and flexible learning spaces."

## Knowing to act

To assume that, today, intervention on heritage in general and, in particular, modern heritage, is one of the great chapters of contemporary architecture represents a paradigm shift in the training of architects themselves and the value of knowledge in the creative process, both professionally and in transmission to society.

Firstly, there is a need for specific knowledge in this field. Franz Graf, from the Laboratory of Techniques and Preservation of Modern Architecture at the Ecole Polytechnics de Lausanne (Graf, 2016), quantifies the professional burden that interventions in architecture in the second half of the twentieth century entail in the overall professional practice in Switzerland at more than 70%. This highlights the dysfunction generated in teaching, where the intervention on what is built into the academic syllabus is hardly addressed. The same is true in Spanish architecture schools, except for specialization master's degrees. If this consideration is transferred to the specificity of intervention in architectures of the modern movement, reducing training to an anecdotal presence.

Specific teaching on intervention in modern heritage requires a transversal approach that must be supported in its technical aspects, especially through the updating of work tools such as BIM applied to these interventions, but also in a historical and theoretical knowledge base that serves as a basis for the creative process of the architectural project.

This gap in knowledge regarding heritage intervention is detrimental to rehabilitation and to the identification of its

values. The understanding of the original proposal based on the theoretical body of its authors turns its ideas into another heritage element to be preserved, which must serve as a guide when making important decisions in the intervention to be executed. Fernando Agrasar highlights the value of theory as a project tool when he questions the recovery of Adolf Loos's Müller House by comparing it to a "frozen body" in which even the original furniture is reproduced, radically contravening the architectural theories of the Viennese architect on architecture that serves a purpose (Agrasar, 2023).

The need for specialization lies upon the architects who work on these pieces, but also with the administrations responsible for informing projects or promoting and managing actions that serve as a reference.

Research as a source of knowledge acts, in this case, as part of the project process. The preservation of architects' archives by public and private institutions is an urgent measure to be promoted, as is research in this field, both in terms of project documentation and intervention strategies.

In turn, a better knowledge of modern heritage by society guarantees that it will become its guardian. Disseminating its values with publications, guided tours, etc., and incorporating citizen participation into rehabilitation processes are tools that contribute to this. Celestino García Braña quotes Jukka Jokilehto by placing society in first place in the very definition of the term: "Values are not embedded in heritage objects, but associated with them through communities or individuals who recognize their value" (García Braña, 2023).



The rehabilitation of the Saladino Cortizo was carried out at a time when the building did not have any type of heritage protection. At that time, hardly anything had been published about the building, except for a review in the Vigo architecture guide by Fernando Agrasar (Agrasar, 2003) and the inclusion of the building in a monographic exhibition on the architect's work, as well as in its catalog (Cendón, Touceda, Vázquez, 2005), which acted as a trigger for the donation of the Desiderio Pernas archive to the Official College of Architects of Galicia. To cover this lack of documentation, the first part of the Saladino Cortizo rehabilitation project included research work performed on the building and the systematization of its heritage values.

Currently, interest in the work of Desiderio Pernas and, in particular, in the Saladino Cortizo school has been increasing. This is attested to by the publication of several articles and presentations at conferences on this building and its proposal as a case study in at least two doctoral theses (Río, A., 2013), (Varela, J.L., 2019). Today, it is part of the Register of Facilities of the Iberian Docomomo, which also documents the intervention and the catalog of municipal planning of Vigo.

## Conclusions

The architecture of modernity has been progressively incorporated into heritage, demanding particular attention, both in terms of its consideration and the criteria of intervention for its preservation.

Throughout the article, some aspects that are considered key to the enhance-

ment of this legacy have been revealed, reflections that are based on the experience of the rehabilitation process performed on the Saladino Cortizo Special Education School, the work of Desiderio Pernas, between 2007 and 2011, which have been maturing in the light of research on other actions.

The case study refers us to a modern heritage that we call ordinary as opposed to pieces with an international referential value treated as monuments, in the most traditional sense of the term. This does not imply a reduction in their value but rather the evidence that the criteria for enhancement and intervention cannot be the same and the musealization of these pieces does not qualify as a viable or sustainable option. However, other lines of action are opening up that must be considered as opportunities to keep this heritage alive.

In the first place, the alliance with technique implies an approach to these proposals from the awareness of their prominence in the original pieces. Handicaps such as the low quality of the original materials, the improvisation derived from the use of experimental construction techniques, and the lack of maintenance make it difficult to recover the modern heritage. However, other qualities intrinsic to this heritage, such as the design of well-oriented, illuminated, and ventilated volumes from the project's strategies, reduce the actions necessary when it comes to adapting the spaces to current standards, which allows the preservation of essential aspects of the original materiality.

On the other hand, preserving the existing use or adapting it to an equivalent one guarantees a lesser transformation

in the rehabilitation works of these functionalist architectures. Even so, a living and changing heritage needs to implement more flexible spaces that allow its adaptability to current use, which necessarily entails a reconsideration of the program and a sensitive look at the existing activity as an intangible value to be preserved.

Finally, this series of keys is completed by the urgent need for specific training and the encouragement of research in the professional and academic field as a basis for knowledge and the determination of criteria for action, as well as the approach of these values to society for their understanding and appropriation, together with their necessary complicity in decision-making on this community legacy.

All this complexity converges in the architectural project as an instrument of intervention, which assumes the responsibility of preserving heritage values and, at the same time, provides strategies that translate modern architecture into contemporary living criteria.

# Bibliografía

- Agrasar Quiroga, F. (2003). *Guía de Arquitectura de Vigo 1930-2000*. Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- Agrasar Quiroga, F. (2023). Intervenir en la heterodoxia: la teoría como soporte proyectual en Fundación Docomomo Ibérico (Ed.). *Actuaciones en el Patrimonio Arquitectónico del Mo.Mo.* (pp. 331-346). Fundación Docomomo Ibérico.
- Araujo, R. (2010). La rehabilitación de la arquitectura moderna. *Tectónica*, 33, pp 4-21.
- Bo Bardi, L. (1999). El proyecto arquitectónico en Rubino, S., Grinover, M. (Ed.) (2014) *Lina Bo Bardi por escrito. Textos escogidos 1943-1991* (pp. 191-198). Alias
- Cendón, P., Touceda, A., Vázquez, J. (2005). *Desiderio Pernas do detalle á cidade: 60/70*. Caixanova.
- Choay, F. (1992). *Alegoría del patrimonio*. Editorial Gustavo Gili, SL.
- Díaz Guirado, P. A., Allepuz Pedreño, A. (2013). El "Proyecto de Instituto de Segunda Enseñanza para Cartagena" de Aizpurúa y Aguinaga, bajo una óptica energética contemporánea en Fundación Docomomo Ibérico (Ed.). *La arquitectura del Movimiento Moderno y la educación* (pp. 187-195). Fundación Docomomo Ibérico, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- EUmiesaward. (8 de mayo de 2024). *Edition 2017*. EUmiesaward. Recuperado el 8 de mayo de 2024 de <https://miesarch.com/edition/2017>
- García Braña, C. (2023). Balance provisional y futuro entreabierto en Fundación Docomomo Ibérico (Ed.). *Actuaciones en el Patrimonio Arquitectónico del Mo.Mo.* (pp. 39-58). Fundación Docomomo Ibérico.
- Graf, F. (2016). Teaching Preservation: The Experience of the Laboratory of Techniques and Preservation of Modern Architecture, École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), en Tostões, A, Ferreira, Z. (Ed.) *Adaptative reuse. The Modern Mouvent towards the future*. (pp. 833-839). Docomomo International, Caloute Gulbenkian Foundation,
- Koolhaas, R. (2014). *Preservation is overtaking us*. Jordan Carver GSAPP Books.
- *L'École de plein air*, Musée d'Histoire Urbaine et Sociale de Suresnes. Recuperado el 8 de mayo de 2024 de <https://mus.suresnes.fr/centre-de-documentation/lecole-de-plein-air/>
- Loren-Méndez, M. (2023). Metodologías de caracterización patrimonial. Nuevos procesos para nuevos patrimonios en Loren-Méndez, M. (Ed.), *Arquitectura, Ciudad y Patrimonio. Historia, Teoría e Intervención Contemporáneas* (pp. 375-390). Abada Editores.
- *Munkegaard School, Denmark*. Dorte Mandrup: Home. Recuperado el 8 de mayo de 2024 de <https://dortemandrup.dk/work/munkegaard-school-denmark>
- Murphy, D. (5 de mayo de 2018). *Cedric Price (1934-2003)*. The Architectural Review. Recuperado el 8 de mayo de 2024 de <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/cedric-price-1934-2003>
- Paz Agras, L. (2013). Rehabilitación del Colegio Saladino Cortizo, recuperación de un ideal en Fundación Docomomo Ibérico (Ed.). *La arquitectura del Movimiento Moderno y la*

*educación* (pp. 175-180). Fundación Docomomo Ibérico, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

- Paz Agras, L., González Meijide, M.J. (2023). La rehabilitación del poblado de Fontao a través de la experiencia de sus habitantes en Fundación Docomomo Ibérico (Ed.). *Actuaciones en el Patrimonio Arquitectónico del Mo.Mo.* (pp. 771-788). Fundación Docomomo Ibérico.
- Riegl, A. (1999). *El culto moderno a los monumentos*. La Balsa de la Medusa.
- Río Vázquez, A. (2013). *La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega*. [Tesis de Doctorado, Universidade da Coruña]. Repositorio Institucional - Universidade da Coruña
- Rivera, D. (2012). *Dios está en los detalles. La restauración de la arquitectura del Movimiento Moderno*. General de Ediciones de Arquitectura.
- Sexton, M. (2017). Restoration of Crown Hall. *DOCOMOMO Journal*, (56), 65-71
- Solà-Morales, I. (1982). Teorías de la Intervención Arquitectónica. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 155, 30-37.
- Sota, A. de (1987). Gobierno Civil. Tarragona. *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.*, 266, 88-106.
- Varela Alén, J.L. (2019). *Desiderio Pernas: la fidelidad del tipo*. [Tesis de Doctorado, Universidade da Coruña]. Repositorio Institucional - Universidade da Coruña
- VV.AA. (2008). ¿Renovarse o morir? Experiencias, apuesta y paradojas de la intervención en la arquitectura del movimiento moderno. Fundación Docomomo Ibérico.

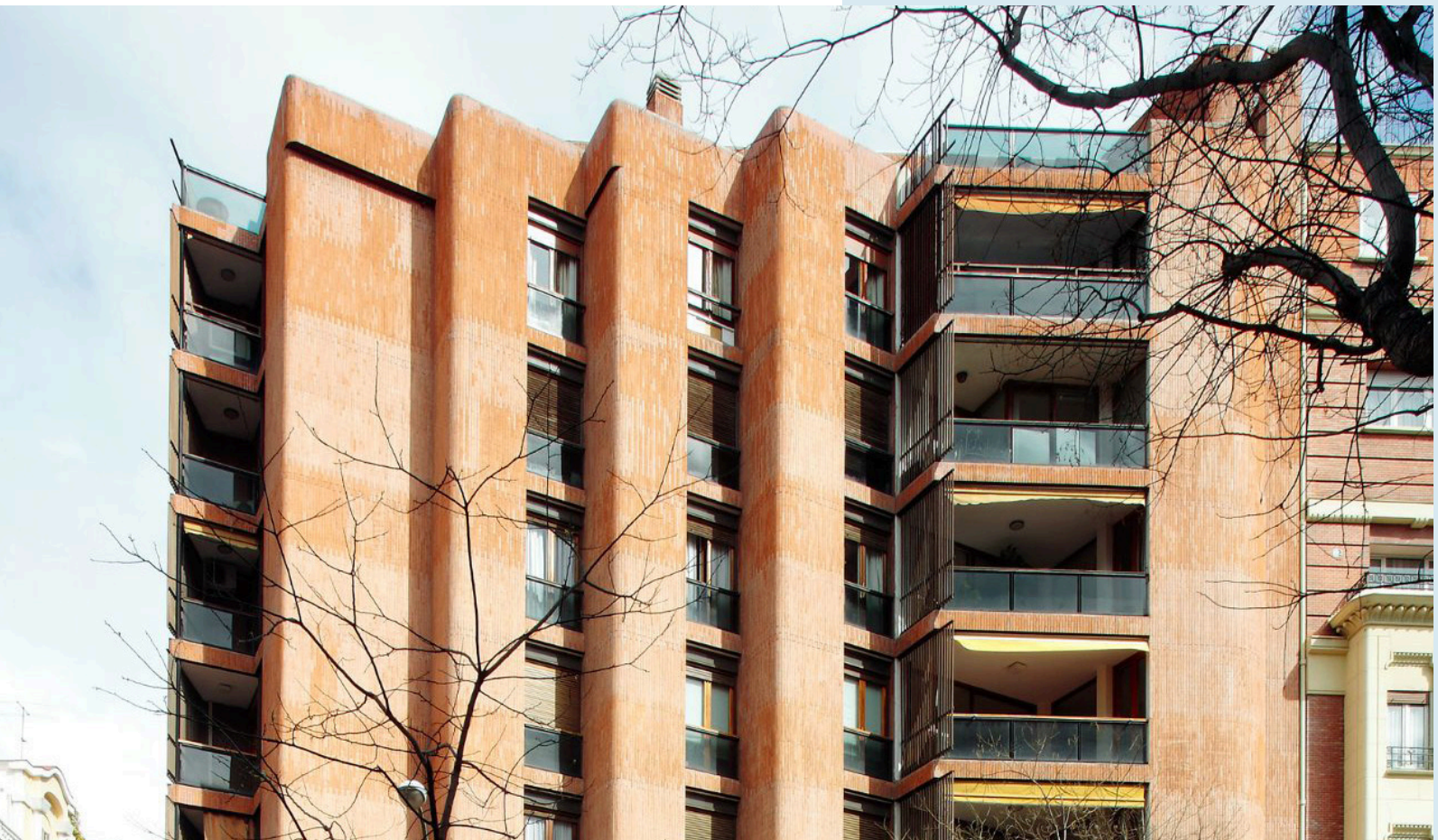
# Procedencia de las imágenes

- Figura 1: Cendón, P., Touceda, A., Vázquez, J. (2005). *Desiderio Pernas do detalle á cidade: 60/70*. Caixanova
- Figuras 2 y 3: Material de exposición: Cendón, P., Touceda, A., Vázquez, J. (2005). *Desiderio Pernas do detalle á cidade: 60/70*. Caixanova
- Figura 4, 6, 8, 9 y collage 10: Luz Paz Agras
- Figura 5: Archivo Desiderio Pernas. Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia
- Figura 7: Vizcaino Monti, Javier

## Fundación Docomomo Ibérico

- <https://docomomoiberico.com/edificios/colegio-de-educacion-especial-saladino-cortizo/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/equipamientos-del-poblado-minero-de-fontao/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/poblado-para-minas-del-estano-de-silleda/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/gobierno-civil/>





#### INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO

### **Restauración y rehabilitación I+D+i de la envolvente del Edificio Girasol**

### ***R&D&I Restoration and refurbishment of the Girasol building envelope***

Sara Galante De Cal  
Atelier Galante

Javier Galante Terror  
Atelier Galante

“Más allá de controlar la situación para que la afección de la piel cerámica tan característica del edificio no ocasionase daños materiales, la propuesta para su solución, ya de partida compleja por su extensión, posición y características físicas, debía ir más allá de la solución constructiva original si no se quería volver a tener la misma problemática a medio o largo plazo [...] para llegar a una solución de restauración que fuese más allá de la mera reposición”.



Figura 1: Planta tipo del Edificio Girasol de Coderch, 1964.

### Prólogo: el proyecto de viviendas "Edificio Girasol"

Este proyecto concebido por el arquitecto José Antonio Coderch, se ubica en el barrio de Salamanca en Madrid, entre las calles Lagasca y José Ortega y Gasset, y se lleva a cabo entre los años 1964-1966. Se trata de un edificio de viviendas que se sitúa en la vanguardia arquitectónica de la época por derecho propio y lo configura como un referente de la arquitectura moderna residencial madrileña.

La promotora FINCOSA será quien haga el encargo a Coderch en 1964 y de la construcción se ocupará el mecenas, y conocido coleccionista de arte, Juan Entrecañales para quien, casi simultáneamente, Coderch diseñará su casa en la Moraleja. Sobre el proyecto para el Edificio Girasol, el propio Coderch apunta que "La solución pasa porque las viviendas sean todas exteriores, sin patios interiores para tomar luz, sino que la luz se tomaría directamente desde la calle, mediante una solución de escalonamiento por terrazas en fachada"<sup>1</sup>

El edificio articula unas viviendas que priorizan esa relación con el exterior, con la ciudad y la luz. Acudiendo a la certera y polisémica expresión acuñada por José Manuel López

Peláez sobre este edificio, que caracteriza magistralmente tanto el espacio interior como su relación con el entorno urbano, concluye que "la fachada es una cremallera que cose el edificio al espacio urbano". En ese sentido, el espacio de estar fluye pasante con la mirada diagonalizada y los patios interiores se mueven hasta romper y abrir la fachada innovando una tipología residencial para la profunda crujía del distrito de Salamanca en Madrid. En cuanto a los espacios comunes que unen a estas viviendas, Coderch eleva un jardín de acceso sobre el plano urbano encontrando un acceso privado a cada una de las 33 viviendas, el núcleo vertical de comunicaciones se fragmenta y es diluido en cinco ascensores que atienden una vivienda y ofrecen habitarlas como unifamiliares. Estas y otras muchas innovadoras propuestas, son las que hacen del Girasol un edificio emblemático y un hito en la arquitectura residencial madrileña.

### I. Estado del edificio: análisis previo y situación

Más de cincuenta años después de su construcción, el edificio no había sido objeto de ninguna rehabilitación o

<sup>1</sup> Capitel, A. (1995). *Arquitectura española 1939-1992, Arquitectura española del siglo XX. Suma Artis* (vol. 40, pp. 426-429) Espasa Calpe.



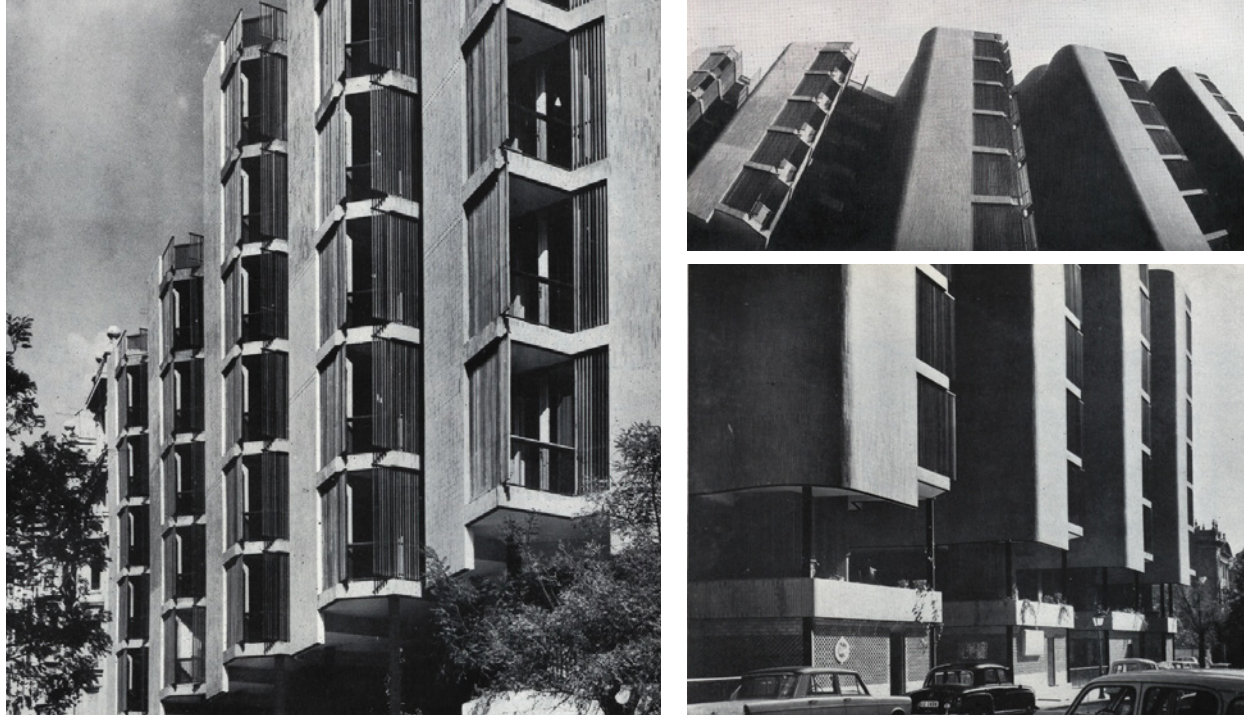


Figura 2: Fotografías de la época.

mantenimiento específico hasta que, por primera vez en el año 2007, se acomete una intervención programada con el objetivo de sustituir las lamas de madera del edificio en avanzado estado de deterioro. Quedando esta como una intervención puntual y aislada hasta el año 2012, cuando la Comunidad de propietarios solicita al estudio de arquitectura Atelier Galante un informe que detalle el estado del edificio, complementándolo con un exhaustivo levantamiento en su "situación actual". Esto permitió comprobar el alcance de las 'intervenciones' privadas ya realizadas, la mayoría sin autorización ni control y, en mayor medida las no realizadas que sí debían haberse llevado a cabo, programando las necesarias acciones correctoras.

Finalmente, a principios del 2013 y gracias al compromiso e implicación de la entonces presidenta de la comunidad de propietarios, todo lo que se analiza desde el estudio se traduce en un ambicioso plan de renovación y mantenimiento que se propone materializar en un programa de actuaciones mediante la suficiente dotación económica que, en última instancia y, si finalmente no se acababa teniendo acceso a ningún tipo de ayuda o subvención, debería ser soportada íntegramente por los propietarios. Se inicia la primera fase de rehabilitación de mantenimiento del edificio con los trabajos de renovación de la instalación de saneamiento y fontanería, primeros en la programación por su emergencia, trabajos que se complementan con el cambio del sistema de calderas que pasa de gasóleo a gas.

Mientras se sucedían los trabajos interiores, un desprendimiento y caída de plaquetas de la fachada a la calle a principios del 2014 deviene en la intervención del cuerpo de bomberos, culminando en una Orden de Ejecución en la que el Ayuntamiento requiere la adopción de las necesarias medidas de seguridad "para evitar daños personales o materiales". Este suceso obliga a modificar la programación, viéndose abocados los propietarios, verdaderos colosos en esta lucha, a simultanear tres elevadas inversiones. Ya en el informe redactado en 2012 se señalaba que, uno de los edificios de arquitectura contemporánea residencial más emblemáticos de Madrid venía afectado, desde hacía tiempo, por la caída de plaquetas, mostrándose especialmente sensibles a esta patología las zonas de peto (coronación del edificio) y frentes de forjado de terrazas. En el resto del aplacado los desprendimientos se localizaban, preferentemente, cerca de las juntas constructivas o movimiento previstas para el material cerámico que, en muchos casos, habían desaparecido. También mostraban un alto grado de afección casetones y chimeneas de cubierta.

Con la premura que la situación exige, se adoptan medidas precautorias procediéndose a "soltar" todas aquellas plaquetas cerámicas que en aquel momento se encontraban ya en riesgo de desprendimiento y se da comienzo al proyecto de ejecución que deberá ser supervisado y aprobado por la CPPHAN (Comisión para la Protección del Patrimonio Histórico, Artístico y Natural). El edificio está catalogado con nivel 1, grado máximo de protección, por lo que cualquier actuación debía respetar su estado original.



Figura 3: Fotografías tomadas previo al inicio de las obras.

## II. Causas de la patología de fachada

Más allá de controlar la situación para que la afección de la piel cerámica tan característica del edificio no ocasionase daños materiales, la propuesta para su solución, ya de partida compleja por su extensión, posición y características físicas, debía ir más allá de la solución constructiva original si no se quería volver a tener la misma problemática a medio o largo plazo. Por ello, se analizan con detalle las causas del desprendimiento de las plaquetas cerámicas de fachada, de tal forma que estas nos diesen los parámetros conflictivos a superar para llegar a una solución de restauración que fuese más allá de la mera reposición.

Las causas de la patología más relevantes que encontramos fueron las siguientes:

- Falta de goterón en el remate de peto con la albardilla, lo cual favorecía que el agua retrocediese hasta la junta con el aplacado y penetrase superiormente.
- El aplacado se fija sobre la base únicamente mediante un mortero de cemento adherente.
- Las plaquetas se rejuntan mediante tendel vertical continuo.

El aplacado cerámico colocado en vertical intercambia posiciones de tendeles y llagas, lo que da lugar a que el

agua de lluvia someta los tendeles -verticales- continuos a un alto grado de estrés. El agua adquiere una gran velocidad, arrastrando y lavando en su camino árido y mortero. Una vez el tendel se encuentra suficientemente degradado, el agua comienza a filtrarse por detrás del aplacado, en el material de agarre, extendiéndose en su interior por capilaridad y presión de agua. En este punto ya únicamente resta que las condiciones climatológicas, con bruscos cambios de temperatura y humedad, socaven la adherencia del mortero hasta que las plaquetas, de una en una o por grupos, se desprenden y caen.

Además de esto, pudimos comprobar propiedades organolépticas diferentes entre algunas zonas del aplacado, fruto de anteriores reparaciones, en las que se habían empleado plaquetas de distintas procedencias que afectaban significativamente a la -mala- imagen general del inmueble.

## III. Proyecto de la rehabilitación: proceso I+D+i

### Condiciones previas

Antes de iniciar el proceso proyectual propusimos unas condiciones previas a la Comunidad de Propietarios que fueron aceptadas y que son las que a continuación siguen:



DETALLE 01 E:1/5

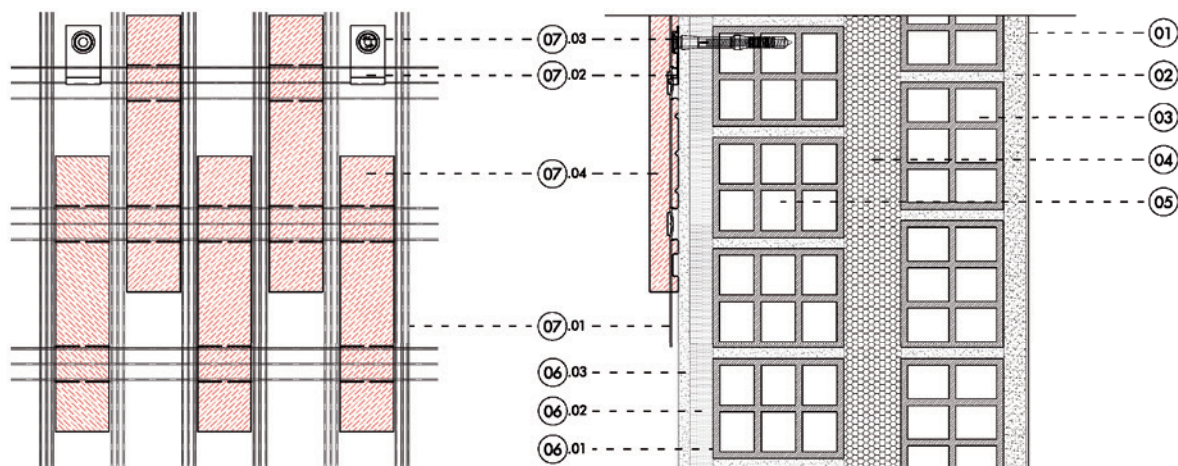


Figura 4: Plano detalle del tejido cerámico en alzado y sección.

- d. El aseguramiento de plaquetas cerámicas sobre la fachada debería incorporar un doble sistema que imposibilitaría su desprendimiento, garantizando su estabilidad a corto, medio y largo plazo. Incorporar un doble sistema de anclaje mecánico, además de químico, que impida la posibilidad de desprendimiento.
- e. La única forma de evitar defectos de homogeneidad en el resultado debía entenderse desde una actuación integral para recuperar la imagen del aplacado original, ofreciendo una mayor durabilidad.
- f. La actuación integral debería extenderse al conjunto de la envolvente en aras de incorporar soluciones que propiciasen una sustancial mejora en las condiciones de eficiencia energética.

El sistema que agrupara el total de actuaciones descritas anteriormente debería ser más que la suma de las partes, garantizando que la envolvente, más concretamente el aplacado cerámico de fachada, recuperaría la imagen que ofrecía el edificio Girasol en el año 1967, ofreciendo una mayor durabilidad. El objetivo de Atelier Galante no era sólo restaurar la imagen anterior de la fachada, sino implementar su eficiencia energética y garantizar la durabilidad y seguridad de su singular revestimiento.

### Desarrollo de proyecto

A mediados de 2014, cuando se inicia el proyecto, ninguna solución comercial responde a la primera de las condiciones que ya estaban contempladas en el proyecto básico para

el aplacado. Por ello, el sistema de doble seguridad que asegurase la permanencia de las plaquetas cerámicas en la fachada debía ser desarrollado de manera ex novo. A finales de ese mismo año contactamos con Flexbrick, empresa radicada en Barcelona que, si bien en aquel momento no fabricaba exactamente lo que necesitábamos, sí disponía de un "tejido cerámico" que nos permitió ilusionarnos atisbando una posible solución. El contacto inicial fue con el entonces director de la oficina técnica Jaume Colom, al que más adelante se sumarían Vicenç Sarrablo, director general y Lluís Pinardell, director general de Piera Ecocerámica, empresa que se ocuparía de fabricar las plaquetas.

Tras el proceso intensivo de I+D+i en el que nos embarcamos, se llegó a una solución que respondía a los requerimientos satisfactoriamente. Se trata de un sistema de tejido cerámico armado, integrado por una malla trenzada de alambres de acero inoxidable que sujeta o trava las plaquetas por detrás. Las plaquetas son de arcilla extrusionada y cocida a alta temperatura que incorporan dos hendiduras traseras para el enganche con la malla metálica, que son rematadas en cola de milano, y sellador de junta de movimiento. La forma de sujeción de este sistema contra la fachada resolvería el anclaje mecánico mediante la fijación con tornillos de cabeza avellanada en puntos previstos entre los cables de la propia malla.

El aplacado cerámico se presenta en grandes paños continuos, con control dimensional por junta constructiva horizontal cosida situada por debajo del nivel de forjado, cubriendo una superficie total de 2.317,38 m<sup>2</sup>, de los que 590m<sup>2</sup> corresponden a cantos de forjado y 1.730m<sup>2</sup> de paños

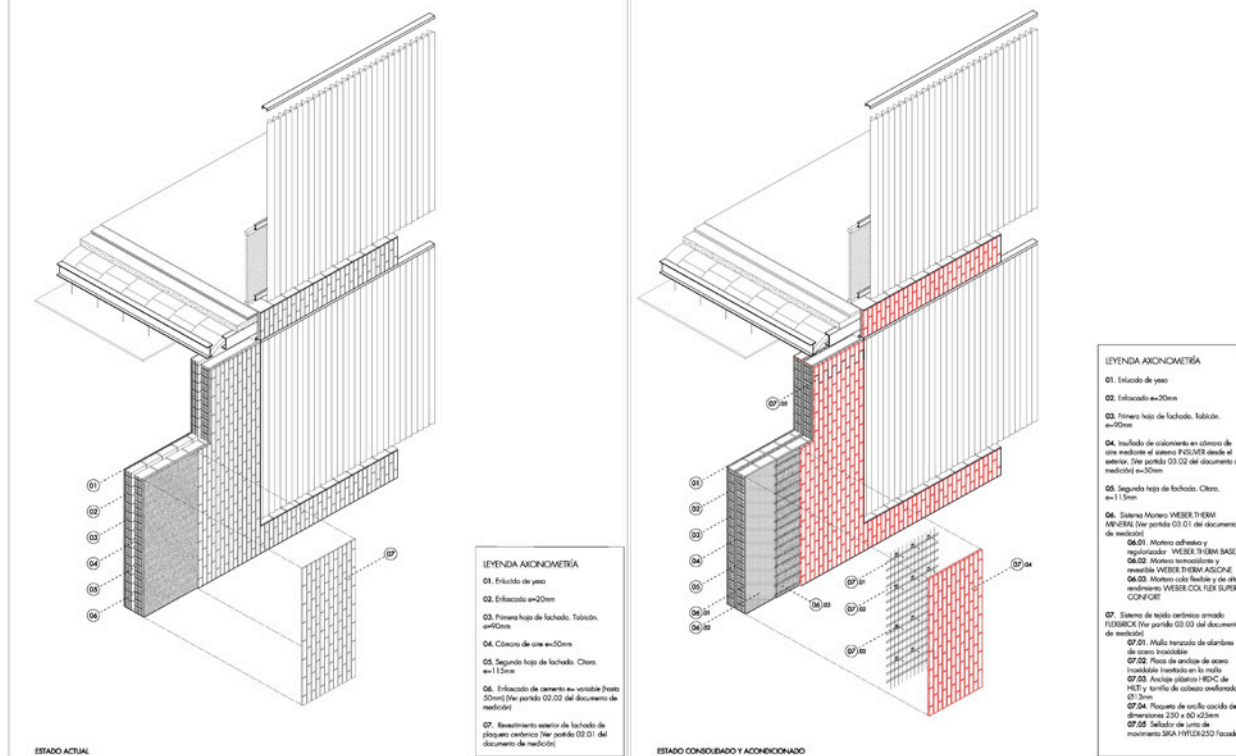


Figura 5: Axonometría detalle del estado original y del estado propuesto en proyecto.

ciegos. El sistema desarrollado junto con Flexbrick daba solución a los paños ciegos, que son la mayor parte de la superficie, pero en el caso de los frentes de forjado se buscó una solución singular según los requerimientos. Se trata del cierre mediante aplacado del frente de falso techo y canto de forjado en entrepaño de terrazas, en los que la plaqueta cerámica se soporta sobre sistema integrado por paneles aislantes de Wedi sobre los que van las plaquetas, todo ello fijado a subestructura metálica mediante tornillos de acero inoxidable, previamente reforzada, acondicionada y protegida mediante imprimación anticorrosiva.

De cara a la doble seguridad, faltaba entonces compaginar esta solución con el mortero que resolviese el anclaje químico. Por ello, y en paralelo con la seguridad a nivel 'químico' del aplacado, se fue investigando la manera de mejorar la propia envolvente sin afectar en ningún caso la estética ni espesor de esta. Los parámetros que se incorporaron como actuaciones complementarias fueron dos. El primero, se trataba de insuflar la cámara de aire que quedaba entre la primera hoja de la fachada desde el interior, el tabicón, y la segunda, la citara. Se disponía aproximadamente de 5 centímetros de cámara. Se eligió finalmente el sistema Insuver de nódulos de lana mineral, de la casa Isover Saint-Gobain, por sus condiciones de aislamiento y forma de aplicación. Dado que se trata de un edificio residencial habitado, y que se iba a levantar el revestimiento cerámico de la fachada para su restauración,

se abría la ventana de poder insuflar desde el exterior para no afectar a las viviendas y sus residentes. El segundo, eran las propiedades del nuevo mortero aplicar como base y agarre complementario. Se eligió el sistema de WeberTherm Mineral, integrado por: una primera capa de mortero termo-acústico y una segunda capa de mortero cola flexible, de alto rendimiento.

El entusiasmo y dedicación con el que todos nos incorporamos a la fase de I+D+i nos llevó hasta la obtención de los primeros prototipos que llegaron al edificio Girasol a principios del 2015.

## Ensayos

Completada la fase de definición de producto se abría la fase de pruebas in situ. No solo se trataba de ensayar y comprobar el nuevo producto, sino de ensayar y comprobar el funcionamiento de todo el sistema de rehabilitación de la envolvente que, a esas alturas, ya se encontraba completamente definido.

Esta fase se llevó a cabo en uno de los torreones de los núcleos de comunicación vertical, que quedaban dentro de la cubierta y no eran visibles desde la calle. En esta ubicación se pudo ensayar todo el proceso sin riesgo de afectar a la fachada visible del edificio. Gracias a esto, se ajustó sobre todo

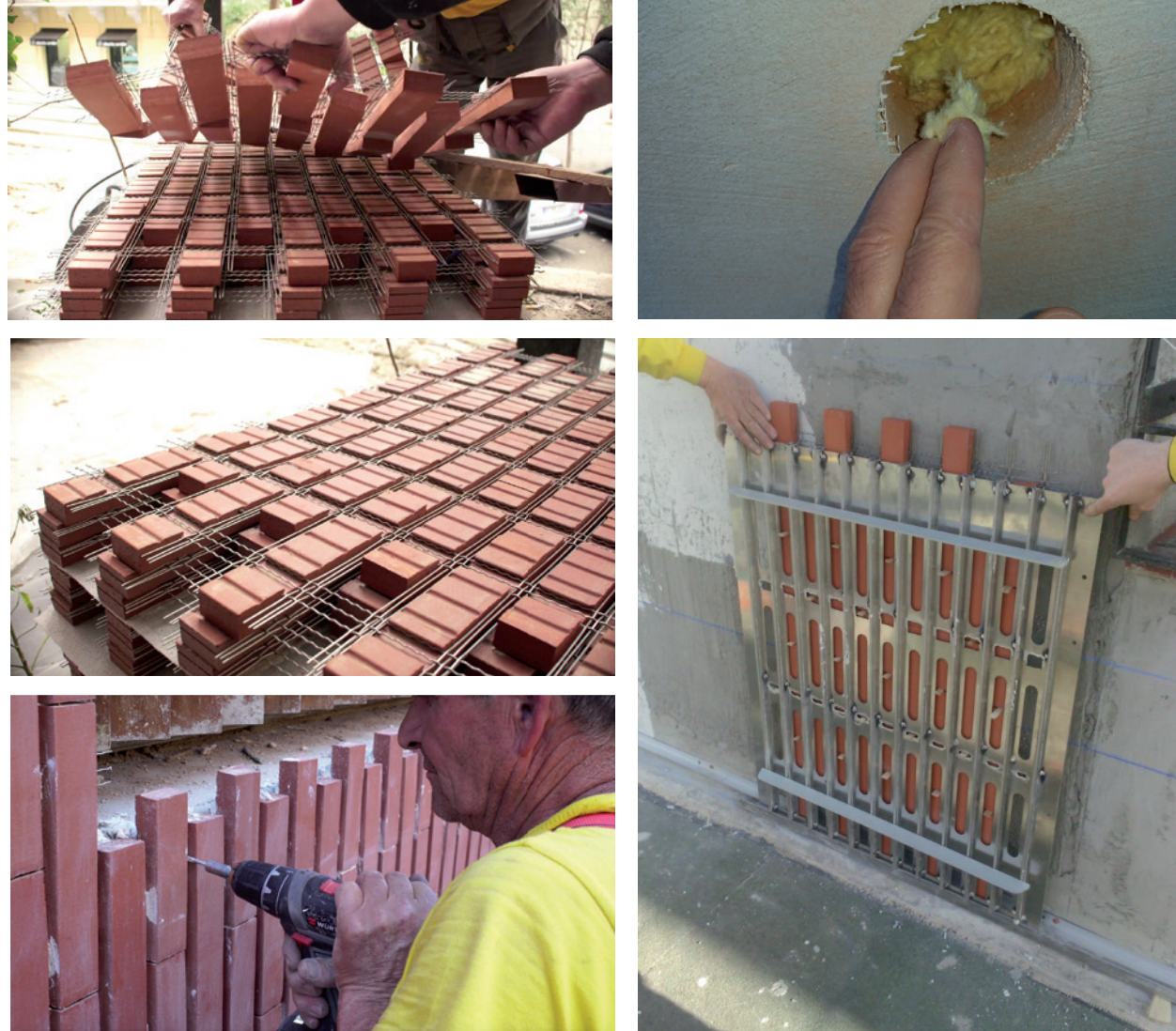


Figura 6: Fotografías de la fase de ensayo.

el tamaño y peso de los módulos de entramado cerámico para que fuesen manejables por los operarios que iban a colocarlos. Además, esto implicó ya al equipo y constructora que iban a llevar a cabo la puesta en obra. En este momento, todas las partes del proceso pudieron interactuar: nosotros como estudio de arquitectura, Flexbrick como fabricante del entramado cerámico, así como las otras empresas que iban a instalar sus materiales en la envolvente, y el equipo de puesta en obra con Blas Mendoza a la cabeza como jefe de obra. De ahí que este, como ejecutor físico, pudo aportar mejoras imprescindibles en los procesos previstos de colocación y, a su vez, recibir la formación necesaria para poder llevar a cabo las distintas acciones previstas en la fachada.

### **Parametrización y preindustrialización**

Una vez superada la fase de ensayo, y en paralelo a esta, se desarrolló la modulación de las piezas de entramado

cerámico para restaurar la fachada. Esto suponía un primer proceso de levantamiento del despiece original, que se hizo minuciosamente para que estuvieran previstas exactamente las mismas piezas y separaciones entre ellas, así como las juntas de dilatación horizontales existentes.

El segundo proceso, tras el análisis y levantamiento pormenorizado del revestimiento de la fachada, fue el de la parametrización o modulación de las piezas preindustrializadas a ser colocadas por los operarios. Esto se realizó ya en estrecha colaboración con Flexbrick. Por ello, a partir de la digitalización de todas las piezas cerámicas que conforman la fachada y del proceso I+D+i que culminó con la fase de ensayo, se procede con un análisis para la modulación por agrupaciones de plaquetas, según posición en la fachada, desarrollo curvo o plano, etc. Estos módulos tendrán también las condiciones que se adelantaban en el ensayo, de peso y dimensiones, que permitan su manejo y que optimicen tiempos de colocación.



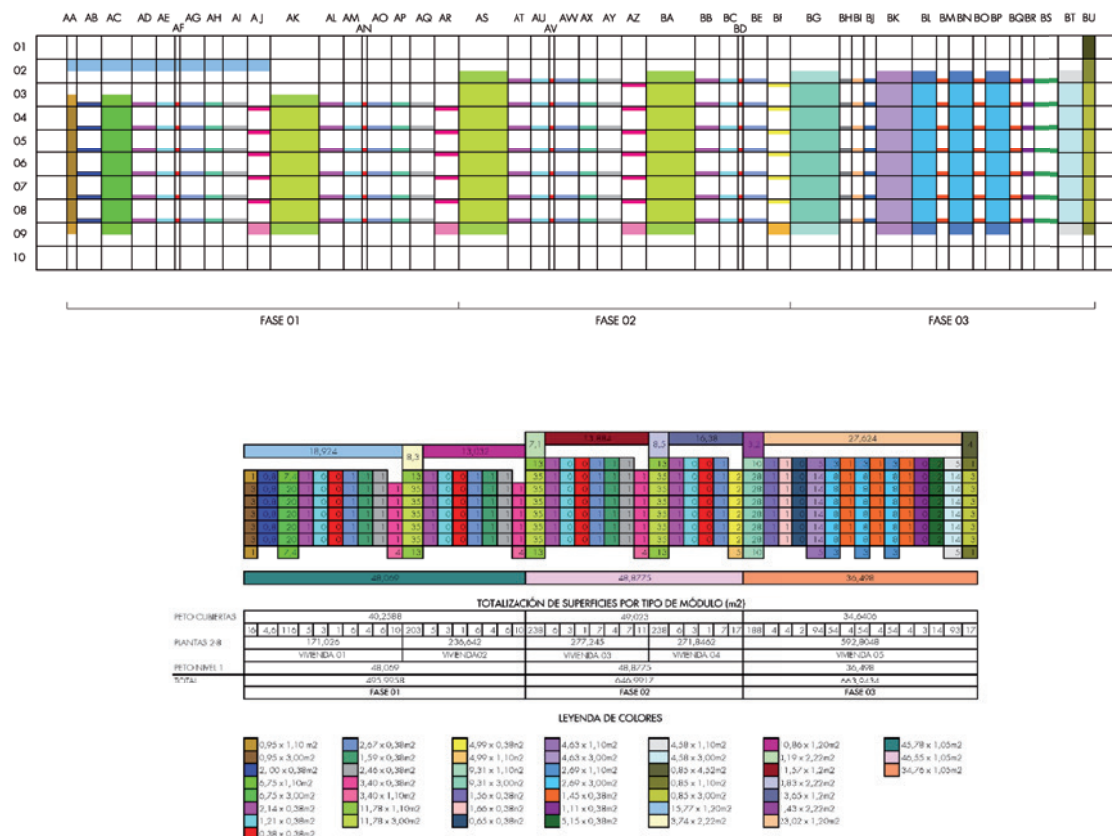


Figura 7: Diagramas de proyecto del levantamiento del aplacado de fachada.

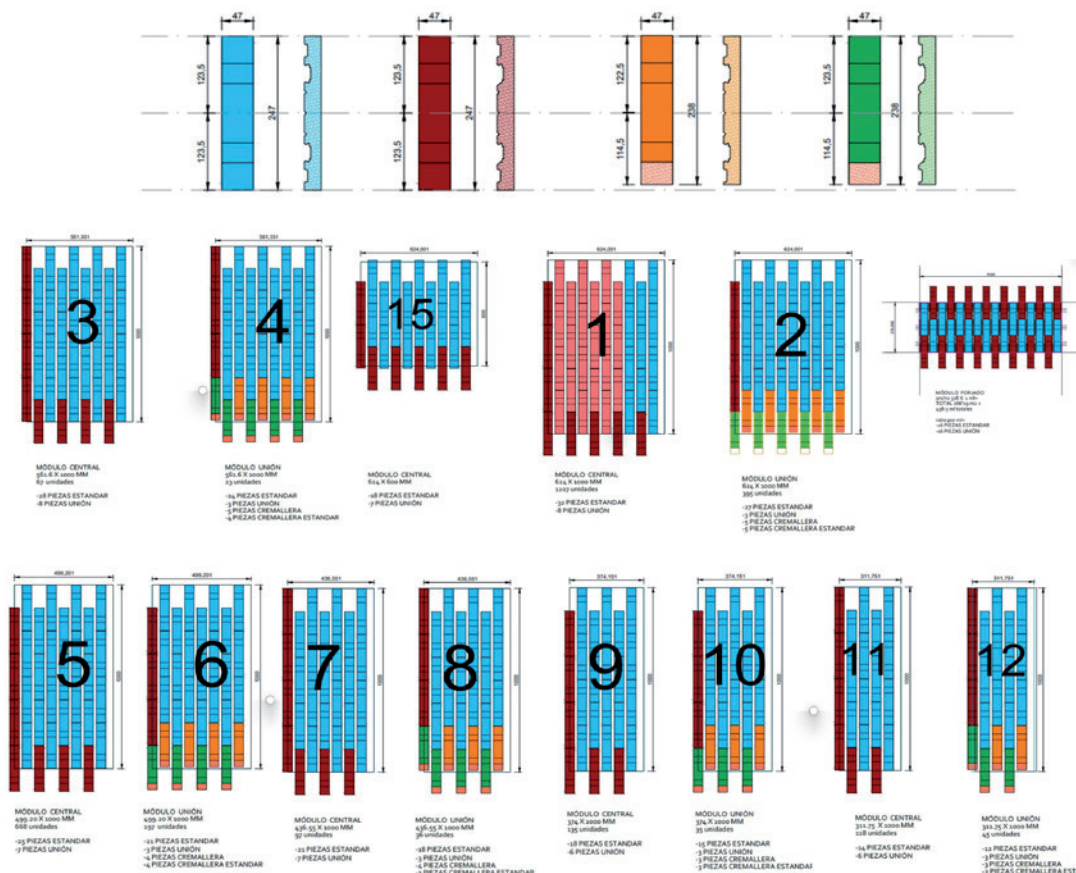


Figura 8: Planos de fabricación de algunos módulos y plaquetas de Flexbrick.





Figura 9: Fotografías del proceso de obra.

#### IV. Puesta en obra: la rehabilitación como realidad construida

Una vez superadas todas las etapas de proyecto, incluida la del ensayo y la parametrización, comienza la fase final de puesta en obra.

Para la ejecución del proyecto, no solo existen las fases de 'adición' (insuflado de cámara, aplicación de mortero, colocación de módulos de aplacado y rejuntado) si no que estas están precedidas por las de 'sustracción', implicando la demolición y desmontaje de las plaquetas, así como de la base de agarre. Todos estos trabajos suponen tiempos y una gran generación de residuos que deben ser estudiados de cara a la planificación de obra en acuerdo con los propios vecinos de las viviendas del edificio y del ayuntamiento por la afección a la vía pública.

Tras varias alternativas estudiadas, principalmente la de acometer toda la fachada de forma simultánea u optar por un faseado, se decanta por la segunda. En este sentido, las obras se alargarán más en el tiempo, pero el impacto a lo largo de este sería menor, a nivel calle y de vecindario. También son delicados los medios auxiliares para facilitar el montaje de cada fase que abarca un 'diente de sierra'. Se realiza, tras ser estudiado, mediante plataforma elevadora de tales dimensiones que permiten ir desplazándola según se avanza a lo largo de la fachada y es capaz de acoger al número necesario de operarios que van a ir montando los paneles preindustrializados cerámicos. Además de un andamio a nivel de calle como protección.

Es relevante apuntar que, una vez finalizada la intervención del edificio, fuimos conscientes de que la incorporación de un sistema altamente tecnológico, innovador y preindustrializado,

no excluía el proceso artesanal de un laborioso trabajo de puesta en marcha. Por ello, y por todas las cuestiones anteriormente expuestas, los trabajos para la restauración y rehabilitación de la envolvente del Edificio Girasol se llevaron prácticamente 4 años.

#### Conclusiones

Tras la aplicación del sistema de restauración y rehabilitación de la envolvente del Edificio Girasol, actualmente se está estudiando su aplicación en otras fachadas singulares con características análogas. Todo el proceso de investigación, desarrollo e innovación que se llevó a cabo para la consecución de este trabajo, con los obstáculos e incertidumbres del camino, nos ha llevado a la reflexión acerca del estado de la cuestión en este ámbito de la rehabilitación de los edificios que nos ha dejado la arquitectura moderna en España. La importancia de que este patrimonio cultural arquitectónico esté protegido de forma integral es un primer paso necesario para que no puedan desaparecer obras imprescindibles como sucedió con el triste caso de La Pagoda de Fisac en 1999 y tantos otros. Parece que la conciencia sobre el patrimonio que nos ha dejado el siglo XX ha crecido en los últimos años y su protección se ha ampliado, aunque siguen sucediendo casos flagrantes como la Casa Guzmán de Alejandro de la Sota demolida en 2017.

Pero si la protección es el primer paso por dar, lo siguiente forma parte ya de nuestro propio oficio, tal y como lo definía Coderch, basado en la "dedicación, buena voluntad y honradez". En este sentido, el relevante panorama de construcciones de la arquitectura moderna con requerimientos de adecuación bajo los medios actuales hace necesaria una reflexión profunda



Figura 10: Fotografías finales tras la rehabilitación.

y disruptiva que vaya más allá de soluciones estándar que no se adecúan a la singularidad del edificio a rehabilitar. Es decir, que atravesar los edificios modernos con los nuevos enfoques de sostenibilidad o economía circular no suponga un peligro para su imagen, lo simbólico de su construcción material en la memoria colectiva o su huella histórica. Considerarlo más bien como una oportunidad de resaltar los valores que configuran la tradición de esa vanguardia arquitectónica que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX en nuestro país y resignificar las propias palabras de Coderch cuando expresaba que "algo de tradición viva está todavía a nuestro alcance"<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Coderch, J. A. (1961). No son genios lo que necesitamos ahora. *Domus*, (384).

## Prologue: The Girasol Building Residential Project

This building, designed by the architect José Antonio Coderch, is located in the Salamanca district of Madrid, between calle Lagasca and calle José Ortega y Gasset, and was developed between 1964 and 1966. It is a residential building that proved cutting-edge architecture for its time, and it was a benchmark for modern residential architecture in Madrid.

The developer, FINCOSA, commissioned the design to Coderch in 1964, while the construction was handled by the well-known collector and patron of the arts, Juan Entrecañales; almost simultaneously, Coderch was designing a house for Entrecañales in La Moraleja. Regarding the design for the Girasol Building, Coderch himself pointed out that, "The design ensures all the units open toward the exterior, with no interior courtyards as light sources; instead, the light comes directly from the street, using a staggered solution of terraces on the façade."<sup>1</sup>

The building articulates a series of dwellings that prioritize this relationship with the outside, with the city and the light. Referring to the precise, polysemic expression coined by José Manuel López Peláez in reference to the building, which masterfully characterizes both the interior space and its relationship to the urban environment, he concluded that "the façade is a zipper that sews the building into the urban space." In this sense, the living space runs diagonally from one façade to the other, and the rear courtyards pull back from the

line of the façade, which they break up and open. It is an innovation with respect to the typical residential typology of the Salamanca district with its deep structural bays. As for the common spaces that connect the dwellings, Coderch introduces a private entrance garden, elevated above the street level, which provides access to the 33 units. The vertical communications core is fragmented and divided into five elevators that can each serve a single unit, which means they can be inhabited by a single family. These and many other innovative proposals are what make the Girasol an emblematic building and a landmark in Madrid's residential architecture.

## I. State of the Building: Prior Analysis and Condition

More than 50 years after its construction, the building had not been renovated or maintained until, in 2007, an intervention was undertaken with the aim of replacing the building's wooden slats, which were severely deteriorated. This remained an individual, isolated intervention until 2012, when the homeowners' association requested a report from the architectural studio Atelier Galante detailing the state of the building, complementing it with an exhaustive survey of its current situation. This helped verify the scope of the private interventions that had already been carried out, most of which had not been subject to authorisation or control, and more importantly, the ones that had not been carried but should have been, planning the necessary remedial actions.

Finally, in early 2013 and thanks to the commitment and involvement of the president of the homeowners' association at the time, the studio's analysis was translated into an ambitious renovation and maintenance plan, which was divided into a series of phases according to the allocation of funds which, if no aid or subsidy could be obtained, would be fully financed by the owners. The first phase of the building's rehabilitation began with the renovation of the plumbing and sewage systems, the first to be scheduled due to its urgency, work that was rounded out by changing the boiler system from diesel to natural gas.

While the work on the interior was taking place, in early 2014 tiles from the façade began falling onto the street. The fire brigade intervened, culminating in an Execution Order in which the City Council required the adoption of the necessary security measures "to prevent personal or material damage". This event forced a change in the programming of the construction, and the owners, true titans in this effort, joined together to make three large investments at the same time. The report written in 2012 indicated that one of the most emblematic examples of contemporary residential architecture in Madrid had been affected for some time by falling tiles – particularly in the areas of the parapet (the building's crown) and the edges of the terrace structures. In the other areas of the building, the sites where the cladding had detached were located mainly near the movement joints designed for the ceramic material, which, in many cases, had disappeared. The coffers and roof chimneys had also suffered serious damage.

<sup>1</sup> Capitel, A. (1995). *Arquitectura española 1939-1992. Arquitectura española del siglo XX. Suma Artis* (vol. 40, pp. 426-429), Espasa Calpe.

With the urgency required by the situation, precautionary measures were adopted, with the "release" of any tiles that were still at risk of falling off, and the construction design was begun, subject to the supervision and approval of the CPPHAN (Commission for the Protection of Historical, Artistic and Natural Heritage). The building is classified as a Level 1, the highest level of protection, so any work must respect its original state.

## II. Causes of Pathologies on the Façade

Beyond controlling the situation to prevent the condition of the tile cladding, so characteristic of the building, from causing material damage, the proposal for its rehabilitation – already complex due to its surface area, position and physical characteristics – needed to improve on the original construction solution if we hoped to prevent the same problem from occurring again in the medium or long term. Thus, the causes of the detachment of the ceramic tiles were analysed in detail, to give us the parameters we needed to address to reach a solution for the restoration that would extend beyond just reinstalling them.

The most relevant causes of the pathology that we found were the following:

- a. There was no gutter in the coping at the edge of the parapet, leading the water to flow backwards into the joint with the cladding where it seeped in from above.
- b. The cladding was attached using only an adhesive cement mortar.
- c. The tiles were joined using a continuous vertical layer of mortar.

The position of the bed joints and head joints in the ceramic cladding, installed vertically, were interchanged, which caused rainwater to subject the continuous head joints to a high degree of stress. The water ended up moving very quickly, dragging and washing away grout and mortar in its path. Once the head joint was degraded, the water could begin to penetrate behind the cladding and into the adhesive, seeping into it by capillarity and due to the pressure of the water. At this point, the weather conditions, with sudden changes in temperature and humidity, continued to undermine the adhesion of the mortar, leading the tiles to come loose and fall off, either one by one or in groups.

Additionally, we were able to verify different properties in certain areas of the cladding, the result of previous repairs, in which tiles of different origins had been used, which had a significant effect on the poor general image of the property.

## III. Rehabilitation: R&D&I Process

### *Prior Conditions*

Before beginning the design process, we presented a series of preconditions to the Homeowners' association, which they accepted:

- a. Securing the ceramic tiles on the façade by incorporating a two-fold system that would prevent them from detaching, ensuring their stability in the short, medium and long term. Incorporating a double mechanical anchoring system, in addition to a chemical system, to prevent the possibility of detachment.



- b. The only way to avoid defects in the final overall result was to conceive it as a comprehensive intervention to recover the image of the original cladding, while offering better durability.
- c. This comprehensive intervention had to encompass the entire envelope in order to incorporate solutions that would provide also a substantial improvement in terms of energy efficiency.

The system combining all the actions described above also needed to be more than just the sum of its parts. Specifically, the ceramic cladding on the façade needed to restore the image offered by the Girasol building in 1967, while also providing greater durability. Atelier Galante's goal was not just to restore the façade to its former appearance, but also to make it energy efficient and to guarantee the durability and safety of its unique cladding.

### **Project Development**

In mid-2014, when the project began, there was no commercial solution available for the cladding that met the first of the conditions stipulated in the schematic design. The two-fold security system to ensure the ceramic tiles would remain attached to the façade had to be developed ex novo. At the end of that same year we contacted Flexbrick, a company based in Barcelona. Although they did not manufacture exactly what we needed at the time, they had a "ceramic fabric" that gave us an inkling of a possible solution. The initial contact was with the director of the technical office, Jaume Colom, who was later joined by Vicenç Sarrablo, general

manager, and Lluís Pinardell, general manager of Piera Ecocerámica, the company that would be responsible for manufacturing the tiles.

Following an intensive R&D&I process, a solution was found that met the requirements adequately. It was a reinforced ceramic fabric system, made from a braided stainless steel mesh that subjects or fastens the tiles from behind. The tiles are made from extruded clay, fired at a high temperature, and they include two slots on the back to attach them to the metal mesh; they are finished with a dovetail and expansion joint sealant. This system for attaching the material to the façade would resolve the mechanical anchoring using countersunk screws at predetermined points between the cables of the mesh.

The ceramic cladding takes the form of large continuous panels, where the size is determined by the horizontal joint, located beneath the level of the floor structure, covering a total surface area of 2,317.38 m<sup>2</sup>, of which 590 m<sup>2</sup> corresponds to slab edges and 1,730 m<sup>2</sup> to blank stretches. The system developed together with Flexbrick provided a solution for the blank stretches, which make up the majority of the façade surface, but in the case of the slab edges, a unique solution had to be developed in keeping with the specific requirements. Here, the closure uses tiles on the facing edges of the drop ceiling and the slab edges of the terrace sections, where the ceramic tile are supported by Wedi insulating panels, onto which the tiles are installed. This is all attached using stainless steel screws to the metal substructure, which has been reinforced, conditioned and protected with an anti-rust primer.

In order to achieve double security, this solution needed to be combined with mortar that would take care of the chemical anchoring. To that end, and in parallel to resolving the "chemical" security of the cladding, we researched ways of improving the envelope itself without affecting its aesthetic quality or thickness in any way. Two parameters were incorporated as complementary actions. The first was to inject insulation into the cavity between the first interior layer of the façade and the outer layer. This cavity had a width of approximately 5 cm. The Isover glass mineral wool system, made by Isover Saint-Gobain, was finally chosen for its insulation properties and method of application. Since this is an inhabited residential building, and the ceramic cladding on the façade needed to be removed for restoration, a window was opened to inject the insulation from the outside to avoid affecting the residents' living spaces. The second complementary parameter involved the properties of the new mortar to be used as a base for added adhesion. We opted for the WeberTherm Mineral system, consisting of a first layer of thermo-acoustic mortar and a second layer of high-performance, flexible adhesive mortar.

The enthusiasm and dedication with which all parties engaged in the R&D&I phase resulted in the first prototypes, which arrived at the Girasol building in early 2015.

### **Testing**

Once the product definition was completed, the on-site testing phase began. The aim was not only to test and analyse the new product, but also to test and analyse how the entire system for reno-

vating the building envelope functioned, since, by that point, it had been defined in its entirety.

This testing phase was carried out in one of the vertical communication cores, which were protected from the elements and were not visible from the street. In this location, the entire process could be tested without risk of affecting the building's visible façade. The size and weight of the ceramic mesh modules were adjusted so that they could be easily handled by the workers who would be installing them. Plus, this phase already involved the team and the construction company that would be executing the construction. At this point, all the parties involved in the process were able to interact: our architectural studio; Flexbrick as the manufacturer of the ceramic mesh, along with the other companies whose materials would be used in the envelope; and the construction team led by Blas Mendoza as the site manager. As the person responsible for the physical execution of the project, he was able to make essential improvements to the planned installation processes and, at the same time, receive the necessary training to be able to carry out the different interventions planned for the façade.

#### ***Parameter testing and pre-industrialization***

Once the testing phase was finished, and in parallel, the ceramic mesh pieces were modulated for use in restoring the façade. This involved an initial process of removing the original elements, carried out meticulously so that exactly the same sections and separations between them could be maintained, including the existing horizontal expansion joints.

Following the detailed analysis and survey of the façade cladding, the second step was parameter testing, or the modulation of the pre-industrialized pieces to be installed by the workers. This was carried out in close cooperation with Flexbrick. Relying on the digitalization of all the ceramic pieces to be used for the façade and the R&D&I process that culminated in the testing phase, we completed an analysis for their modulation according to groups of tiles, position on the façade, whether the surfaces were curved or flat, etc. The modules would also have the conditions in terms of weight and dimensions, as anticipated in the test, to allow for comfortable handling and optimal installation times.

#### **IV. Installation: Rehabilitation as a Built Reality**

Once all the design stages were completed, including testing and parameter testing, the final implementation phase began.

The execution of the project was not only comprised of "addition" phases – injecting insulation into the cavity, adding mortar, installing the cladding modules and applying the sealant; they were also preceded by "subtraction" phases, involving the removal and dismantling of the existing tiles, as well as the bonding surface. These efforts took time and generated a large amount of waste, which needed to be studied in order to plan the work in accordance with the building's residents and the City Council due to the impact on city streets.

After studying different alternatives, namely whether to work on the entire façade simultaneously or take a phased approach, we chose the second option. In

this sense, the work took longer, but the impact over time was lessened, both on the street and for the residents. Another difficulty arose from the auxiliary resources necessary for the installation of each phase, limited to a single sawtooth section. After studying the options, we decided to use an aerial platform that could be moved as the works advanced along the façade and that would accommodate the necessary number of workers who would be assembling the pre-industrialized ceramic panels. In addition to a scaffold at the street level for protection.

It is important to note that, once the intervention in the building was complete, we realized that the use of a highly technological, innovative and pre-industrialized system did not preclude the artisanal aspects of a laborious implementation process. In consequence, and for all the reasons laid out above, the work to restore and rehabilitate the envelope of the Girasol Building took almost four years.

## Conclusions

Following the implementation of the restoration and rehabilitation system for the envelope of the Girasol Building, we are currently studying its applications for other unique façades with similar characteristics. The entire research, development and innovation process that was carried out during the course of this project, with all the obstacles and uncertainties along the way, led us to a reflection on the state of the art in

this area of rehabilitating the buildings that modern architecture has left us in Spain. The importance of protecting this architectural cultural heritage in a comprehensive manner is a necessary first step to ensure that essential works are not lost, as in the sad case of the Fisac Pagoda in 1999 and so many others. It seems that the awareness of the architectural heritage left to us by the 20th century has grown in recent years, and its protection has been expanded, although flagrant cases continue to occur, such as the demolition of Alejandro de la Sota's Guzmán House in 2017.

But if protection is the first step, the next step depends on our work as architects, as Coderch defined it, founded on "dedication, good will and honesty". In that sense, the relevant panorama of modern architectural constructions that will need to be updated using our current means demands a deep and disruptive reflection, moving past standard solutions that are not suited to the unique character of the buildings to be rehabilitated. In other words, applying new sustainability or circular economy approaches to modern buildings should not represent a danger to their appearance, the symbolic significance of their material construction in the collective memory, or their place in history. Instead, it should be considered an opportunity to highlight the values that form the tradition of the architectural avant-garde that developed during the second half of the 20th century in our country, giving a new meaning to Coderch's words when he asserted that "something of a living tradition is still within our reach".<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Coderch, J. A. (1961). No son genios lo que necesitamos ahora. *Domus*, (384).

## Bibliografía

- Capitel, A. (1995). Arquitectura española 1939-1992, *Arquitectura española del siglo XX. Suma Artis* (vol. 40, pp. 426-429) Espasa Calpe.
- Coderch, J. A. (1961). No son genios lo que necesitamos ahora. *Domus* (384),

## Procedencia de las imágenes

- Figura 0. José Hevia/Fundación Docomomo Ibérico
- Figuras 01-2: Planos e imágenes de archivo de originales de la época.
- Figura 03-07, 09: Fotografías y planos realizadas/ os por Atelier Galante.
- Figura 08: Planos de fabricación de Flexbrick.
- Figura 10: Fotografías finales de Carlos de Miguel.

### Fundación Docomomo Ibérico

- <https://docomomoiberico.com/edificios/edificio-girasol/>





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

David García-Manzanares Vázquez de Agredos

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

## Resumen

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

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

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

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

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

---

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

## Abstract

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

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

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

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

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

---

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



Figura 1. Hotel Claridge desde la N-III.

## Introducción

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

A partir de esa medición inicial, nos lanzamos a medir cuanto encontrábamos, ufanos de nuestras mediciones inverosímiles. En el éxtasis, fingimos poder medir la inteligencia, como si el mero intento de tal imposibilidad no denotase su ausencia. Y, en arquitectura, también nos abandonamos al deslumbramiento febril por medirlo todo. Así, medimos cualquier característica física, y establecemos inventarios con los resultados de esas mediciones: 827 m<sup>2</sup> de membrana impermeabilizante de lámina de PVC de 1'2 mm de espesor; 525 m<sup>2</sup> de cubierta plana no transitable, no ventilada, con grava, tipo invertida; 635 m<sup>3</sup> de hormigón HA-25/B/20/IIa fabricado en central y vertido con cubilote, para formación de losa maciza, etc.

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

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





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

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

### A través del espejo...

"Sobre una parcela privativa de 49.403m<sup>2</sup> más otras rústicas colindantes a orillas del pantano de Alarcón y a mitad de camino entre Madrid y Valencia, Auto-Res SA, compañía concesionaria oficial del transporte de viajeros por carretera entre las dos ciudades promovió un hotel y restaurante de carretera y turismo aprovechando la proximidad del Embalse de Alarcón al punto medio de los recorridos entre ambas ciudades." (Herce)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Figura 3. Volúmenes brutalistas del Hotel Claridge.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Figura 4. Monumentalidad rocosa del Claridge (Fotografía: David G<sup>a</sup>-Manzanares).

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

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

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

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

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

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

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



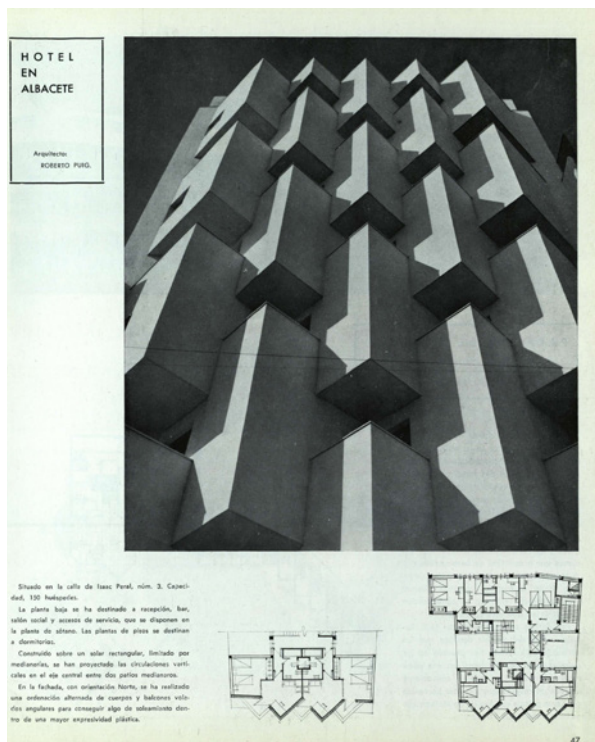


Figura 5. La plasticidad del Hotel Albar, como paralelismo a Monte Esquinza 41. Revista *Arquitectura* 131, COAM.

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

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

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

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

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

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

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

En total, 5.024 m<sup>2</sup> de hormigón y 28 millones de pesetas según el proyecto visado, y conforme a esa obsesión por cuantificarlo y medirlo todo, para conformar un hotel con tanto carácter como los cinematográficos Hotel Overlook o el Motel Bates. De hecho, el encanto brutalista del Claridge ha sido utilizado en el cine por Fernando León de Aranoa, para su película "Un día perfecto" (2015); de este modo, por el Claridge han paseado Tim Robbins, Olga Kurylenko o Benicio del Toro.

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





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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

### ...a través del tiempo

"ALICIA: ¿Cuánto dura la eternidad?

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## Conclusiones

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

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





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

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

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

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

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

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

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

## Introduction

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

Based on these initial measurements, we set out to measure everything we came across, proud of our implausible measurements. Enraptured, we claimed to be able to measure intelligence, as though the mere attempt at such an impossibility weren't an indication of its absence. And in architecture, too, we throw ourselves into the frenzied bedazzlement of measuring everything. So, we measure any physical characteristic and make inventories of the results of those measurements: 827 m<sup>2</sup> of 1.2 mm PVC waterproofing membrane; 525 m<sup>2</sup> of non-trafficable, non-ventilated, gravelled, inverted flat roof; 635 m<sup>3</sup> of HA-25/B/20/IIa concrete

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

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

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

### Through the looking glass...

"On a privately owned plot of 49,403 m<sup>2</sup> plus other adjoining agricultural plots on the shores of the Alarcón Reservoir and halfway between Madrid and Valencia, Auto-Res SA, the official provider of passenger transport on the road between the two cities, developed a roadside tourist hotel and restaurant, taking advantage of the proximity of the Alarcón Reservoir to the midpoint of the route between the two cities." (Herce)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Vicente Mompó defined Roberto Puig in the following terms:

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

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

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

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

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

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

new perspectives on the most varied environments.

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

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

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

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

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

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

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

In total, 5,024 m<sup>2</sup> of concrete and 28 million pesetas according to the design submitted for permits, and in keeping with the obsession for quantifying and measuring everything to create a hotel with as much character as the cinematic Overlook Hotel or the Bates Motel. In fact, the Brutalist charm of the Claridge was used in film by Fernando León de Aranoa, for *A Perfect Day* (2015); thus, Tim Robbins, Olga Kurylenko and Benicio del Toro have all walked through the Claridge's halls.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### ...over time

“ALICE: How long is forever?

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

## Conclusions

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

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

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

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

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

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

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

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

# Bibliografía

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

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

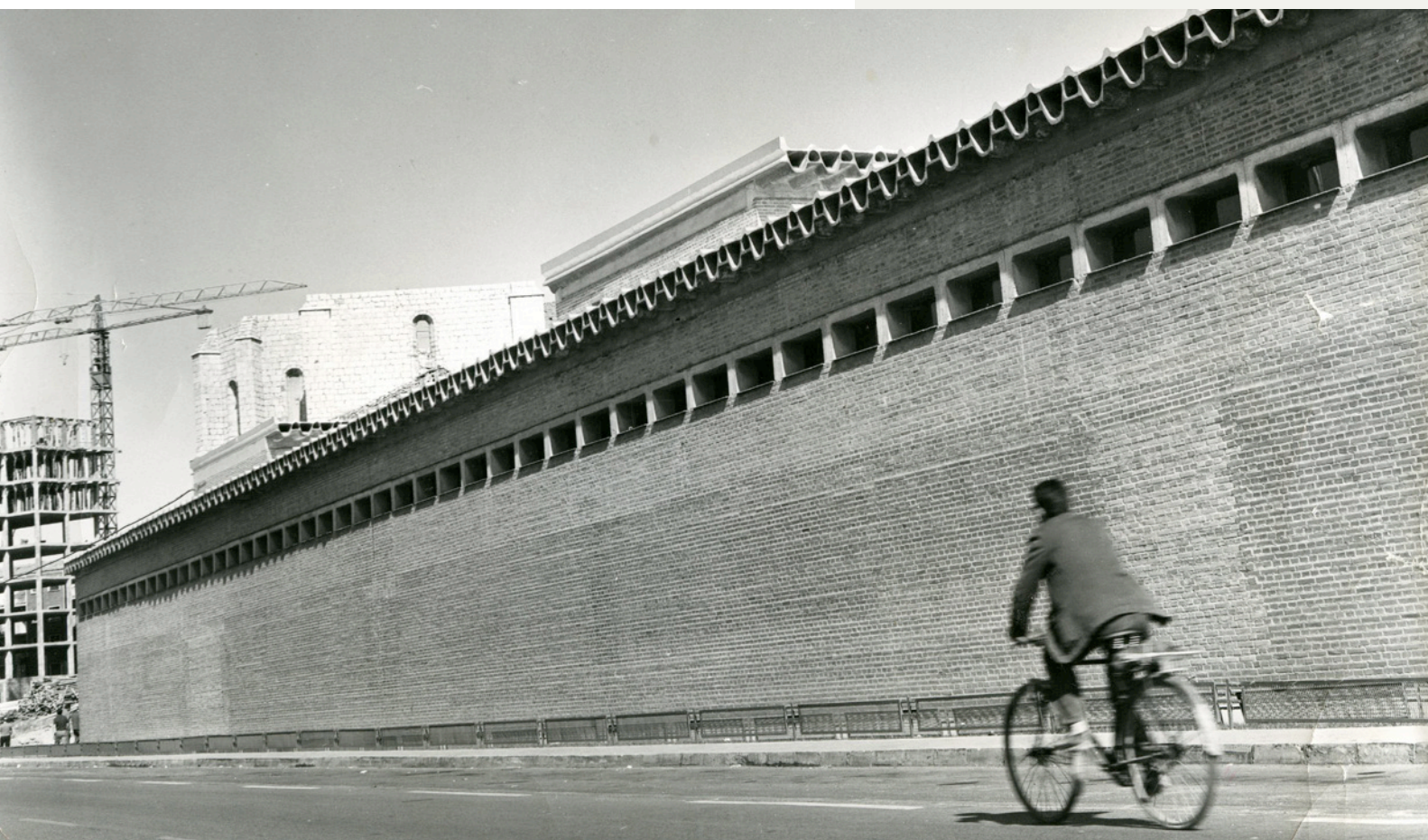
- Smithson, A. y P. (1955). The new brutalism. *Architectural Design*, (enero). 1.
- Smithson, A. y P. (1957). The new brutalism, Alison and Peter Smithson answer de criticisms on the opposite page. *Architectural Design*, (abril). 113.
- Valcarce Labrador, M. T. (1999). Nuevo brutalismo: una aproximación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

## Procedencia de las imágenes

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

### Fundación Docomomo Ibérico

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



**Proyectos educativos de Miguel Fisac**  
***Educational projects by Miguel Fisac***

Diego Peris Sánchez  
Fundación Miguel Fisac

Los proyectos del ámbito de la educación de Fisac responden a los planteamientos generales de su obra: El programa de necesidades define, en los ejemplos analizados, las diferentes respuestas, distinguiendo Institutos Laborales, Centros de formación profesorado e Institutos de enseñanza. En todos ellos, la arquitectura responde a necesidades y funciones básicas: iluminación, acústica, condiciones ambientales de temperatura y calidad del aire y desarrollo de la actividad educativa.

## Resumen

El artículo es un recorrido por la obra de Miguel Fisac en el ámbito educativo en el que realizó 14 proyectos entre los años 1944 y 1962 de diferentes dimensiones y todos ellos dentro del contexto de la ley de 1953. Proyectos tanto por encargo del Ministerio de Educación como de diferentes órdenes religiosas, que son una muestra de la evolución del pensamiento educativo de nuestro país y de la concepción del proyecto por parte de Fisac. De entre ellos hemos seleccionado cinco proyectos singulares: el Instituto Laboral de Daimiel, el Centro de Formación del Profesorado de Madrid, el Instituto de Valdepeñas, el Instituto Núñez de Arce de Valladolid y el Colegio de la Asunción Cuestas Blancas de Madrid. Tres de ellos están ya incluidos en el Registro Docomomo Ibérico. Son un ejemplo del uso de las soluciones constructivas y de la organización funcional de los programas propuestos que hace que tres de ellos sigan con sus usos educativos iniciales. Propuestas que, con las adaptaciones a nuevas normativas y adecuaciones de mantenimiento necesarias, siguen siendo excelente referentes de la arquitectura escolar de esos momentos.

---

Palabras clave: Fisac. Edificios educativos, Institutos laborales, Institutos, Colegios.

## Abstract

*This article is a review of the work of Miguel Fisac in the area of education, for which he developed 14 designs on different scales between the years 1944 and 1962 – all of them within the context of the 1953 law on education. The projects were commissioned both by the Ministry of Education and different religious orders, and they offer an example of the evolution of educational thought in Spain and of Fisac's conception of architectural design. We have selected five unique projects from among them: the Daimiel Vocational School (Instituto Laboral), the Madrid Teacher Training Centre, the secondary school in Valdepeñas, the Núñez de Arce secondary school in Valladolid, and the Asunción Cuestablanca school in Madrid. Three of them are already included in the Iberian Docomomo Registry. They illustrate the use of constructive solutions and the functional organization of the proposed programmes that resulted in three of the buildings still being used for their original educational purposes. With some adaptations to new regulations and necessary maintenance adjustments, they are still excellent examples of school architecture from those times.*

---

**Keywords:** *Fisac, Educational buildings, vocational schools, secondary schools, primary schools.*



## Introducción

Miguel Fisac realizó 14 proyectos educativos entre los años 1944 y 1962 de diferentes características, tanto por encargo del Ministerio de Educación como de diferentes órdenes religiosas. El primero de ellos es el que realiza en Málaga en 1944, que replanteará años después y que constituye una buena muestra de los cambios en la concepción de la arquitectura de Miguel Misac y de los modelos educativos del momento. De esta misma época (1947), es el proyecto de Instituto para Astorga. En 1953, Fisac realizó un proyecto singular para formación del profesorado en Madrid en el que ensaya la solución de edificaciones independientes para cada uso, unidas por galerías.

En el conjunto de Valdepeñas, de 1958, propone soluciones que va a repetir en proyectos posteriores. Edificios lineales con galerías de circulación en uno de sus lados y aulas en otro, moduladas con un ritmo definido por la propia estructura. Estas piezas lineales se unen y relacionan entre sí con los volúmenes centrales del edificio destinados a salón de actos y capilla.

En Valladolid, en el Instituto Núñez de Arce de 1961, vuelve a utilizar parte de este esquema, los pabellones de aulas como elementos lineales con galerías en uno de sus lados y aulas con grandes ventanales en su frente en el otro. La ubicación de piezas perpendiculares a un eje general de circulaciones configura grandes patios interiores. Introduce la estructura de sus vigas pretensadas en cubierta el conocido como modelo Valladolid que vuelan en fachada.

El planteamiento de la ampliación del Instituto Murillo en Sevilla (1961) completa un edificio histórico existente, el Pabellón de Argentina de la Exposición Iberoamericana de 1929. Al año siguiente, en 1962, Fisac realiza en Calahorra un proyecto para los Misioneros del Espíritu Santo que, en una de sus esquinas, presenta una iglesia de planta en abanico, similar a la de su proyecto para el concurso de San Esteban en Cuenca.

En La Coruña, para los jesuitas, proyecta, en 1964, un edificio con sus características vigas estructurales de hormigón. En

Alcobendas, en 1965, realiza un proyecto singular para la congregación de las religiosas de la Asunción. Cuando, poco después, en 1968, realiza el Instituto de Enseñanza Media en Valencia, sigue dando especial protagonismo al hormigón, tanto en la estructura como en los acabados exteriores.

Este conjunto de proyectos que se desarrolla durante 24 años muestra la evolución del pensamiento arquitectónico de Miguel Fisac, especialmente en el uso de materiales que se convierten en los verdaderos protagonistas de los proyectos.

## 1951. El Instituto Laboral de Daimiel

Miguel Fisac inicia su ejercicio profesional con una intensa actividad en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de la mano de José María Albareda, director de la institución y perteneciente al Opus Dei. Interesado por implantar en España las experiencias alemanas en formación profesional, Miguel Fisac solicitó, en 1949, al entonces ministro de Educación, José Ibáñez Martín, la construcción, en Daimiel, de un Instituto Laboral, que habría de ser el primero de una serie de edificios de igual finalidad antes de que concluyeran las obras de éste en 1953, ya había en marcha otros dos, en Hellín y Almendralejo.<sup>1</sup>

En el edificio de Daimiel, Fisac parte de un programa de aulas, talleres, laboratorios, zonas de servicio, salón de actos y una capilla que nunca llegará a construirse. Trabajó con unos cartoncitos que representaban a escala los espacios idóneos para cada actividad, que fue reagrupando y relacionando hasta concebir una planta en V en la que no hay simetrías, para dar lugar a un organismo articulado libremente. Las dos ramas de la V dejan, en su interior, un patio abierto a poniente, tratado como un jardín, con un estanque y una fuente, y lugar de encuentro y reposo.

En la memoria del proyecto Fisac dice: "Este, como todos los edificios, tiene por objeto crear una serie de ambientes o recintos espaciales en donde sea posible realizar unas determinadas funciones humanas. Partiendo de esta base, se ha estudiado independientemente cada una de las

<sup>1</sup> Fisac, M. (1953). Instituto laboral en Daimiel. *Revista Nacional de Arquitectura* (139), 3-14.

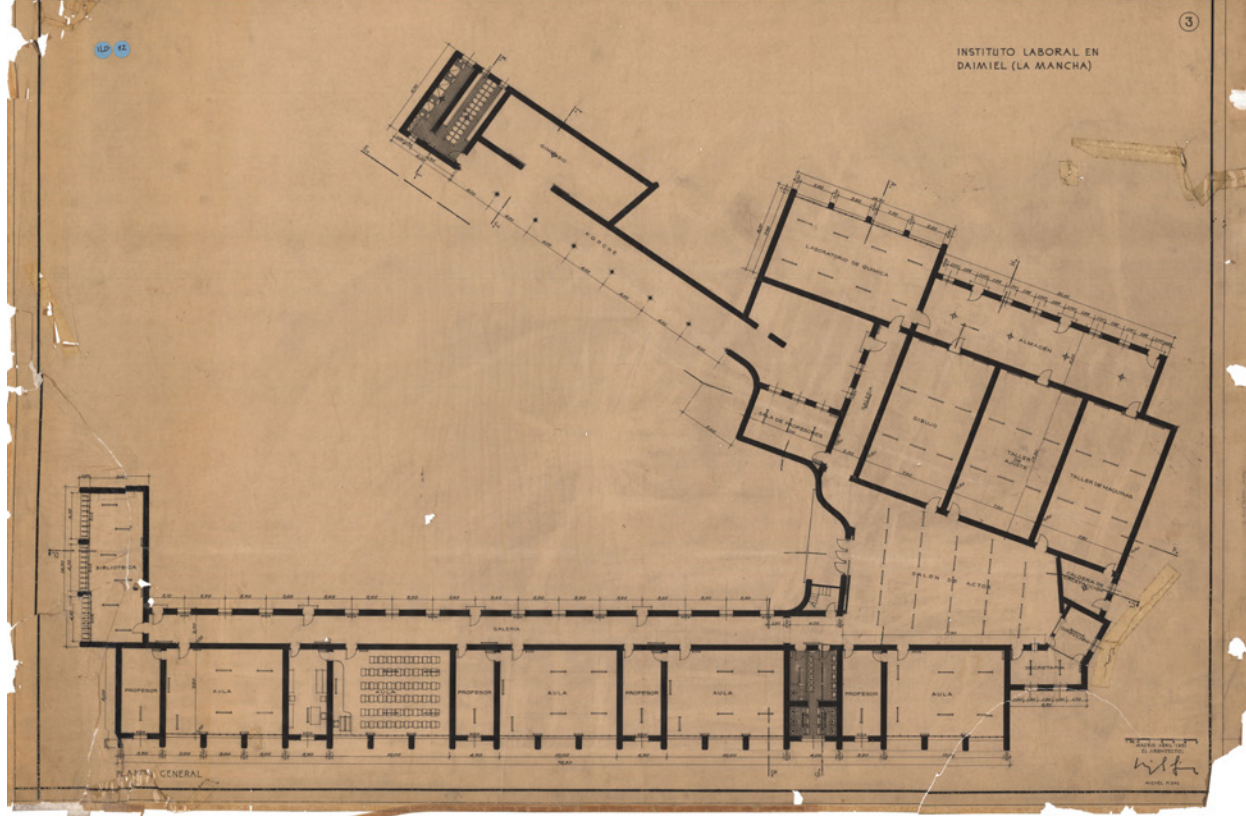


Fig. 1: Planta general. Instituto Laboral Daimiel.

funciones que han de vivirse en este edificio, estudiando la morfología en planta y en alzados: en volumen del recinto; las propiedades óptimas de iluminación natural, teniendo en cuenta las condiciones climáticas locales y también las cualidades que ha de tener la luz artificial".<sup>2</sup> El estudio de cada pieza le lleva a dimensionar y conformar cada uno de los espacios del instituto: aulas, laboratorios, talleres y zonas comunes.

"En el salón de actos se tiene en cuenta, con vistas a una mayor economía del edificio, que pudiera ordinariamente servir de elemento de recepción y de enlace de las diferentes piezas del edificio. Teniendo en mente las necesarias orientaciones de las piezas básicas, aulas y talleres, nos definen en él una determinada situación de las superficies laterales que lo limitan". Desde este análisis funcional, llega a un planteamiento general del edificio y en el "Esquema de programa" sitúa la dirección en el centro y dos ramas: una con cinco aulas y un espacio para el profesor y el material, y otra con el aula de dibujo, el taller de ajuste y los de maquinaria y química con su correspondiente almacén.

Un desarrollo de la memoria en el que se pregunta: "1º ¿Para qué? Estudiando, con la mayor autenticidad posible, los espacios requeridos en el PROGRAMA, y enlazándolos en un claro organigrama. 2º ¿Dónde? Teniendo muy presentes las imposiciones del lugar de emplazamiento y las otras circunstancias locales (un factor despreciado por el Movimiento Moderno). 3º ¿Cómo? Buscando a continuación, como técnico, la solución estructural y los materiales más convenientes. El resultado formal obtenido, y no previsto, me posibilitaba, con pequeñas variaciones, llegar a un no sé qué, como solución del proyecto final, que con pequeños ajustes se acercara a lo que mi sensibilidad estética me inducía a pensar que podría tener cierta belleza".<sup>3</sup>

El conjunto del Instituto Laboral tiene una fachada que mira a la población, con el cuerpo lineal de aulas y el ritmo vertical de las pilastras encaladas, entre las que se sitúan los ventanales protegidos por lamas pintadas de añil, referencia habitual en diferentes lugares de La Mancha. El lenguaje hace patente el carácter del edificio, que tiene aulas convencionales asociadas al uso educativo y talleres con referencias a elementos más industriales, pero que, en

<sup>2</sup> Fisac, M. (1951). *Memoria del proyecto de Instituto Laboral en Daimiel*, AFF 40, pp 1-2.

<sup>3</sup> Fisac, M., Documento preparatorio para la Exposición del Ministerio de Fomento.



Fig. 2: Fachada de la zona de aulas. Fotografías Kindel.

sus acabados y formas, logra una perfecta integración en el entorno natural de la zona.<sup>4</sup>

Fisac comenta el proyecto en el libro *Carta a mis sobrinos*:<sup>5</sup> "Con esos datos, yo ya podía hacer algo de arquitectura, y lo intenté en el Instituto Laboral de Daimiel; el pueblo en que yo había nacido y del que conocía visceralmente sus patrones populares [...]. Así no puede extrañar que al terminar mi proyecto de Daimiel (1949) yo no tuviera noticia de la arquitectura orgánica y sólo escasísima de la americana. Aquello que hice, sin ninguna referencia externa, a mí me pareció que se parecía algo en su disposición a los órganos de algunos animales. Y, sólo para mi uso personal, por la mala eufonía del neologismo, la llamé arquitectura del mondongo; nombre que dan en mi tierra al aparato digestivo de los rumiantes, y ésta era la analogía viviente que encontraba más afín con mi solución arquitectónica".<sup>6</sup>

Se trata de un proyecto que recoge aportaciones singulares en el trabajo de Miguel Fisac, desde la organización en planta del conjunto o las referencias a la arquitectura popular en la formalización exterior, hasta la introducción de nuevos lenguajes en las secciones de diferentes estancias y el diseño de elementos puntuales del edificio.

### 1953. Instituto de Formación del Profesorado en Madrid

El proyecto del Instituto de Formación del Profesorado de Madrid, realizado en 1953, plantea un conjunto complejo de funciones que se resuelven con piezas unidas mediante pasos cubiertos de formas curvadas apoyados sobre ligeros pilares.

Situado en una zona exterior de Madrid, el solar tiene excelentes vistas de la sierra, que Fisac pone en valor en la solución propuesta. "La diversidad de funciones que han de realizar estos edificios exige una cierta elasticidad en la formación de los conjuntos de los mismos. Las masas de edificación van componiendo conjuntos abiertos que van enlazándose unos a otros en forma orgánica. Se ha buscado en los diferentes recintos que componen el edificio las características espaciales más adecuadas a su función, y las orientaciones y soleamientos más apropiados".<sup>7</sup>

Miguel Fisac comentaba el proyecto así: "Como los servicios que iba a albergar este conjunto de edificios era muy variado patronato y órganos rectores, enseñanza y formación de profesores, zona administrativa, almacenamiento, creación

4 Fisac, M., (1955). Instituto Laboral en Daimiel. *Informes de la Construcción*, (76).

5 Miguel hace unas reflexiones sobre la frase de Lo-Tse "Cuatro paredes y una habitación no son arquitectura, sino el espacio que queda dentro" y a lo que llama el espacio ecológico del hombre: su traje y la habitación.

6 Fisac, M., (2005). *Cartas a mis sobrinos*. (pp. 29) Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha.

7 Fisac, M. (1953). *Memoria del proyecto de Institución para la formación del profesorado de enseñanza media y profesional*, AFF 53.





Fig. 3: Pórticos del Centro de Formación del Profesorado.

y catalogación de diferentes servicios de biblioteca, cine pedagógico, cintas magnetofónicas, etc., se pensó en la conveniencia de crear un conjunto de edificaciones enlazadas por patios y jardines en disposición libre y articulada. Urbanísticamente, esta concepción se adaptaba mejor a las circunstancias especiales de la topografía del terreno, ya que en ningún caso creaba una barrera opaca a la maravillosa vista abierta a la Sierra [...]. De otra parte, como ya se ha dicho, se podrían separar y unir, a la vez, con más lógica estructuración, los heterogéneos servicios que componían el programa, y también esta disposición respondía al criterio de composición del proyectista y que podría encontrarse antecedentes en la Alhambra".

En el acceso del edificio se sitúan la portería y vivienda del portero y la sala de visitas. Un cuerpo en forma de T, a la izquierda de la entrada, alberga un aula de dibujo, un aula

para 50 alumnos, cuatro aulas de 25 alumnos, una zona de profesores y una zona administrativa. Un cuerpo que cerraba transversalmente la vista alberga despachos y una sala de juntas. Y, finalmente, dos cuerpos con planta en abanico se destinan a las zonas de laboratorios. La unión entre estas tres piezas independientes se realiza mediante galerías cubiertas con pórticos de hormigón, con una ligera curvatura en su elemento horizontal y pilares esbeltos. Entre las tres piezas, se diseña una zona ajardinada.

"La expresividad estética de este conjunto trata de patentizar la función a que está destinado, buscando la expresividad propia de los materiales en su adecuación a la función. Se procura, dentro de la diversidad de funciones de cada recinto, una cierta estandarización con vistas a la economía." En la jardinería se ha pretendido "no sólo enlazar las diferentes zonas abiertas de este conjunto, sino también el paisaje



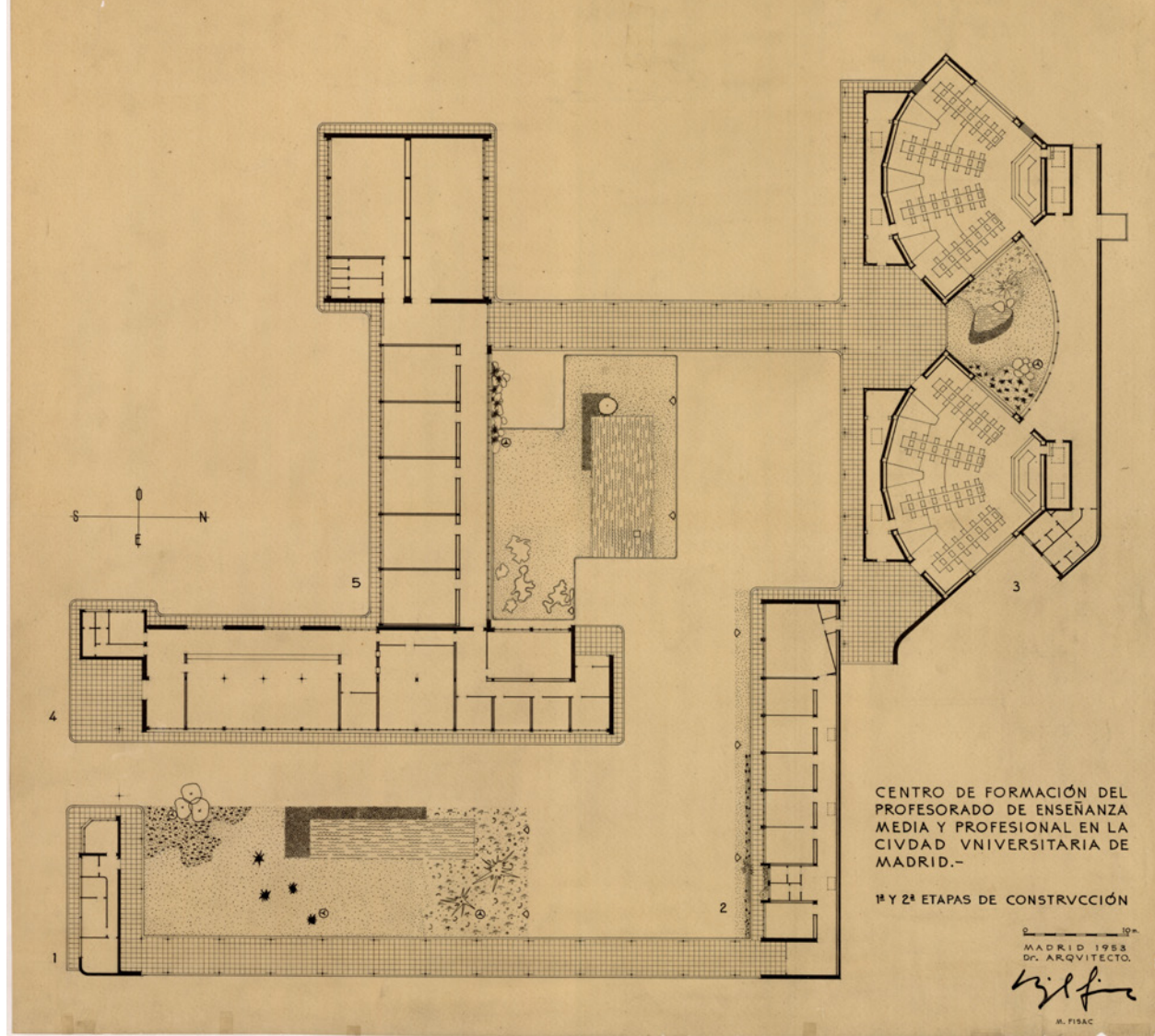


Fig. 4: Planta general.

de monte que tiene situado al Norte por El Pardo, con el geométrico urbano de Madrid".<sup>8</sup>

Los pórticos de hormigón de sección variable y las cubiertas curvas definen un modelo que se repite en diferentes proyectos y que, en este caso, tiene formas singulares. Esta tipología constructiva se ensaya con la propuesta de pabellones independientes, unidos por galerías, y muestra el interés de Fisac por soluciones constructivas nuevas. Una solución que rompe con los esquemas ensayados en los institutos laborales.<sup>9</sup>

El proyecto global comprendía una tercera aula que cerraba otra zona a poniente, pero que no llegó a construirse. En

esa ordenación general de elementos se incluía un alzado en el que, junto a la horizontalidad de los elementos del conjunto, se incluía el acento vertical de la "torre de libros".

"La concepción estética de este grupo de edificios responde al deseo de que cada material exprese su íntima calidad. El ladrillo se trata en muros continuos, rectos, desnudos. El hormigón armado en galerías y pórticos tiene, a más de su forma adecuada a la función que va a realizar, la textura típica de un material que se echa líquido en moldes".<sup>10</sup> Este proyecto está incluido en el Registro Docomomo Ibérico.

<sup>8</sup> Fisac, M. (1958). Conjunto de edificios para formación del profesorado de enseñanza laboral en la Ciudad Universitaria. *Revista Nacional de Arquitectura*, (203), 3-9.

<sup>9</sup> VVAA, (2003). Madrid. Centro de Formación del Profesorado. *AV Monografías* (101), 40-43.

<sup>10</sup> Fisac, M. (1958), p. 5.



Fig. 5: Instituto de Valdepeñas. Vista general.

### 1958. Instituto de segunda enseñanza en Valdepeñas

El proyecto del nuevo edificio para el Instituto Elemental de Enseñanza Bernardo Balbuena será redactado por Fisac en 1958, aunque la obra no se terminó definitivamente hasta la década de 1970.

El edificio debía albergar un instituto masculino y femenino de enseñanza media. El solar estaba situado junto al parque de ensanche con una superficie de 28.853,77 m<sup>2</sup>. El programa comprende una zona masculina y otra femenina, y un grupo de servicios comunes, dirección y administración, iglesia, salón de actos, sala de dibujo, laboratorios de ciencias naturales, física y química, gimnasio y bar-comedor. Para la disposición de este extenso programa, se crea un eje principal que coincide con la única entrada al conjunto. En el vestíbulo, inmediatamente a la izquierda, se sitúa la zona masculina en un ala del edificio que comprende: una biblioteca para alumnos y salas para 5º, 6º y preuniversitario y en la planta superior aulas para grado elemental, 1º, 2º, 3º y 4º cursos.<sup>11</sup>

A la derecha de la entrada, proyecta un patio de planta cuadrada alrededor del cual se localizan las zonas de dirección, secretaría, sala de profesores y dirección. Desde

el vestíbulo se accede también directamente a la iglesia y al salón de actos. A la derecha del eje principal se localiza la zona femenina que tiene aulas de 5º, 6º y preuniversitario en la planta baja y, en la planta superior, aulas para grado elemental, 1º, 2º, 3º y 4º cursos. "Por último existe una zona común, de una sola planta, en forma de zeta, en la que se sitúa el aula de dibujo, la de ciencias naturales, el laboratorio de química, despacho del jefe de estudios, almacén, taller, gabinete de física y laboratorio de física, un comedor-bar y una zona completa de gimnasio".

La planta tiene un núcleo central donde, a ambos lados del acceso, se sitúan dos cuerpos rectangulares, uno destinado a salón de actos y el otro a iglesia. A partir de este cuerpo central, se despliegan elementos rectangulares lineales que recogen las diferentes funciones del edificio. El que sale en su lado izquierdo contiene aulas en uno de sus lados y un pasillo que comunica cada una de ellas, con cerca de 60 m de longitud. En su primer tramo, se sitúa el espacio de biblioteca. Los cuerpos lineales más cortos, encima del salón de actos, albergan aulas y laboratorios.

Los alzados tienen una marcada composición horizontal, con grandes ventanales en aulas y laboratorios, y huecos mucho más reducidos en los pasillos, diferenciando así la doble

11 Fisac, M. (1960). *Memoria del proyecto de Instituto de enseñanza media en Valdepeñas (Ciudad Real)*, AFF 95.(p1)



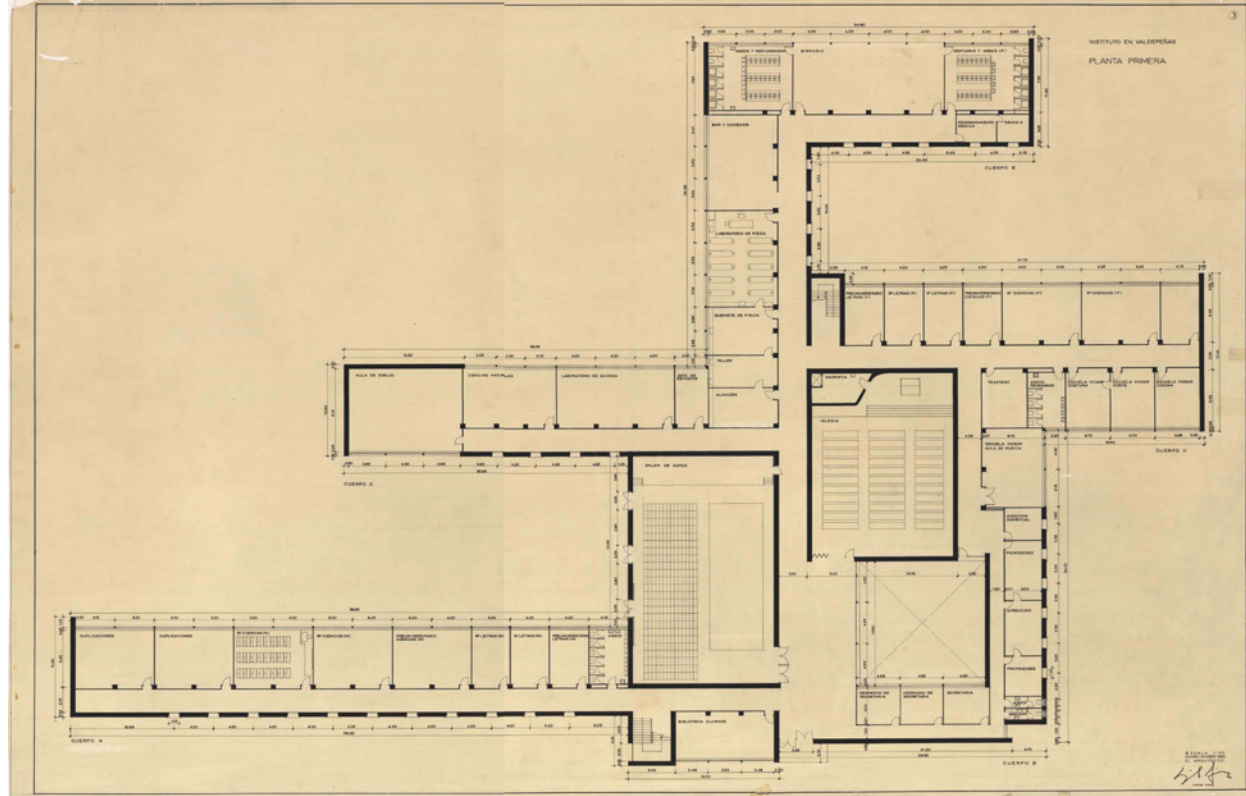


Fig. 6: Planta baja Instituto Valdepeñas.

imagen del edificio según los usos interiores. El volumen de la iglesia tiene una altura muy superior al resto de las piezas que integran el Instituto, marcando con su cruz superior su importancia dentro del conjunto edificado.

En este proyecto, Fisac parece haber renunciado a las soluciones orgánicas, en beneficio de un planteamiento racional de elementos lineales unidos entre sí por las áreas comunes del edificio, que genera la estricta geometría de la planta. "La composición de las masas del edificio vienen fijadas fundamentalmente por la orientación más conveniente de cada uno de los recintos de que está compuesto, dando lugar a una disposición compensada que, sin ser anárquica, ni responder a preocupaciones que se podrían llamar de modernismo arquitectónico, huye también de otros criterios anticuados y formalistas de ejes rígidos y de una simetría que no corresponden a las funciones que cada uno de los recintos ha de tener en el edificio".<sup>12</sup>

### 1965. Instituto de enseñanza media femenina Núñez de Arce

Este proyecto surge por un encargo de la Dirección General de Enseñanza Media, de fecha 22 de marzo de 1961, que Miguel Fisac realiza en colaboración con José Ramón Azpiazu Ordóñez.

El solar es un rectángulo de 165,50 m de longitud por 75,50 m de anchura, menos dos pequeñas zonas rectangulares, que se prevé incorporar en el futuro, cuando desaparezcan unas instalaciones militares existentes. El solar está situado en el corazón de Valladolid, limitado por la plaza de Poniente, paseo de Isabel la Católica y la calle de la Encarnación. Su situación con respecto a la ciudad es muy céntrica.<sup>13</sup> Es un área que va a ocupar en su totalidad dejando espacios libres en su interior que funcionan como zonas de iluminación de las aulas, a la vez que son los lugares de recreo y esparcimiento del Instituto.

La memoria del proyecto dice: "El edificio se proyecta para una capacidad de 1.200 alumnos y en el programa se incluyen

<sup>12</sup> Fisac, M. (1960), AFF 95, p 3

<sup>13</sup> Fisac, M. (1962). *Memoria del proyecto para Instituto Nacional de Enseñanza Media femenina Núñez de Arce en Valladolid*. AFF 136, p 2

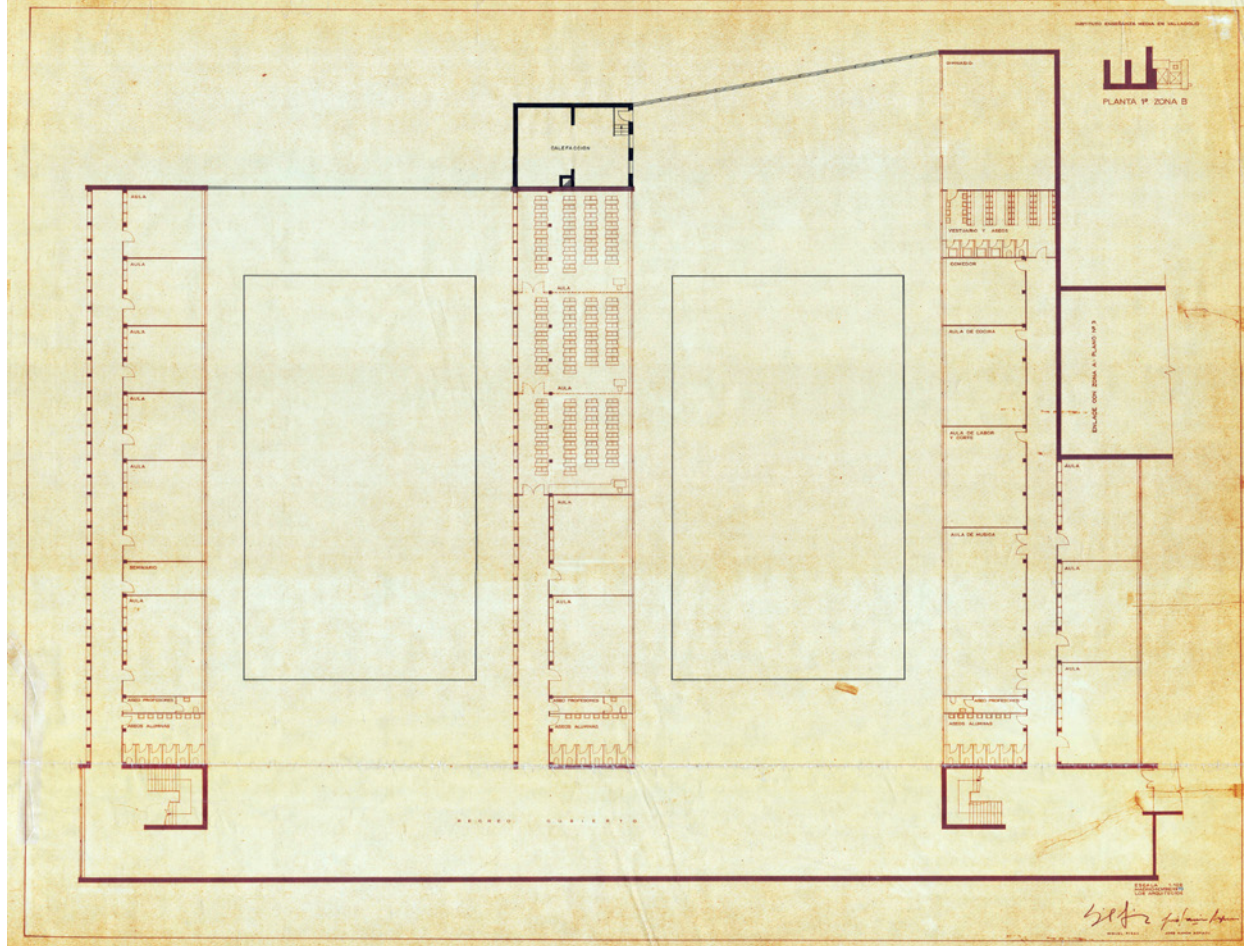


Fig. 7: Planta primera Instituto Núñez de Arce. AFF 136

25 aulas ordinarias con capacidad para 45 alumnos, 14 aulas para 20, aulas especiales de dibujo, laboratorios de física, química, cuarto de fotografía, clase y laboratorios para ciencias naturales, cuartos para seminarios de matemáticas, geografía, literatura española, idiomas clásicos, idiomas modernos y depósito de libros y biblioteca circulante; escuela hogar con aula de música, labor y corte, cocina, gimnasia y servicios anejos, a más de los servicios generales de capilla, salón de actos (con cine), sala de profesores etc.". Un amplio programa que supone, en ese momento, una dotación educativa de calidad.

Este programa se dispone en un cuerpo de edificio de dos plantas, de orientación norte-sur, paralelo al paseo de Isabel la Católica, y en otros tres perpendiculares a este, dos de ellos de aulas con tres plantas, otros con aulas especiales y, en parte, en doble crujía, capilla y salón de actos independientes y un cuerpo de edificio de dos plantas para dirección y anejos. Hay una zona de acceso, también longitudinal en su dirección norte-sur, que sirve exteriormente para aparcamiento de vehículos y por el interior como galería cubierta de acceso a las aulas y por

otra normal a ella para la llegada al salón de actos y capilla. Esta disposición, que ocupa la totalidad del solar, deja dos patios de juegos amplios y otros dos patios ajardinados, más pequeños, que tienen también, en la parte anterior de acceso al edificio, por la plaza del Poniente, una pequeña franja ajardinada que la aísla y separa de las calles. La galería termina en la calle san Ignacio donde se abre para el acceso público a la zona de aulas, sirviendo también como zona cubierta de recreo en invierno.

En cada grupo de aulas, un pasillo recorre el edificio de uno extremo a otro y da acceso a las aulas, que se abren a unos patios interiores situados entre cada una de las piezas. Diferentes tamaños de aulas se suceden en este recorrido que, en el tercer módulo, alberga las aulas especiales de música, labor y corte, cocina y, al final, una zona de comedor. La zona inicial de estos tres elementos de aulas se recorre con un porche cubierto que enlaza los accesos a cada zona y a los dos núcleos de escaleras en los extremos.

La composición de las masas del edificio está determinada fundamentalmente por la conveniente orientación de cada





Fig. 8: Fachada paseo Isabel la Católica. AFF 136

uno de los recintos de que está compuesto el edificio, dando lugar a una disposición de máxima sobriedad, procurando, además, en todos los casos, crear compensaciones de volúmenes en los diferentes cuerpos del edificio.

El alzado desde el paseo de Isabel la Católica muestra el muro ciego del porche que une los módulos de aulas, cuya tercera planata sobresale del muro, al igual que el volumen superior de la iglesia, en la zona final. La imagen del muro continuo de la galería con pequeñas perforaciones superiores queda reflejada en la excelente fotografía del ciclista que recorre la calle. En ella se pueden ver cómo sobresalen las vigas hueso pretensadas de la cubierta, un elemento que va a permitir identificar todo el conjunto.

Las galerías de acceso a las aulas, con ventanas de ritmos regulares realizadas mediante piezas de hormigón de bordes curvos, iluminan el muro continuo en estas zonas. En el interior, las ventanas abatibles dan luz al corredor de acceso a las aulas que, en el otro paramento, tienen las puertas de acceso a las clases con ventanas continuas a los patios interiores. El cuerpo de aulas que se asoma a la calle Encarnación tiene tres plantas con este ritmo de huecos en cada una de ellas

para iluminar el pasillo de acceso y grandes ventanales en su fachada de las aulas hacia los patios interiores.

"La iglesia y el salón de actos, como elementos singulares, son los que dan, tanto en altura como en volumen, el carácter predominante a la edificación, enlazados con las disposiciones ajardinadas de los diferentes patios. Se ha planteado como programa, en la iglesia, una disposición comunitaria, que además de ser la que tiene más sentido litúrgico es, en este caso, la más adecuada para un conjunto de fieles de edad muy similar, de una misma formación cultural y del mismo sexo. Esta disposición comunitaria contribuirá también, de una manera muy eficaz, a la formación litúrgica de las alumnas".

"La construcción del edificio se ha estudiado con todo cariño para conseguir, de una parte, presentar un conjunto armónico con la tradición arquitectónica castellana, pero de otra parte también no olvidar las exigencias de programa y de manera de ser actual. Entendemos que es equivocado todo planteamiento previo formalista que irremisiblemente hace caer en unos modernismos falsos y hasta grotescos, creyendo, sin embargo, que es por el estudio de las posibilidades técnicas y programáticas por donde se resuelve

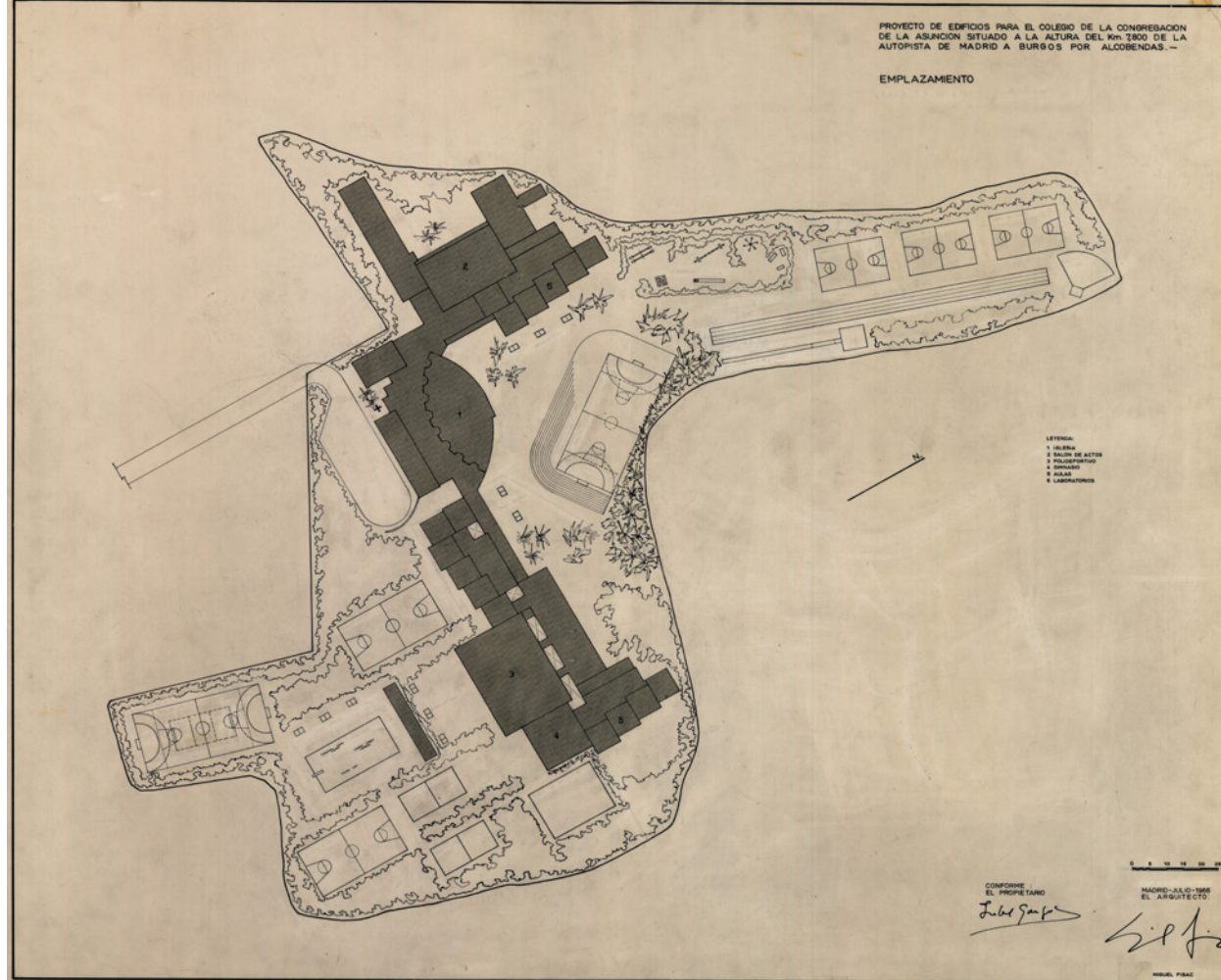


Fig. 9: Planta general. Asunción Cuestas Blancas

correctamente la arquitectura".<sup>14</sup> La estructura tiene un protagonismo especial en el uso de las vigas pretensadas de cubierta con importantes vuelos que se convierte en elemento identificador del edificio.<sup>15</sup>

### 1965. Colegio de la Asunción Cuestablanca, Alcobendas, Madrid

El conjunto de edificios que se proyecta tiene por objeto crear todos los espacios necesarios para la formación, educación, instrucción y desarrollo mental y físico de 600 alumnos de párvulos y primera enseñanza, decía la revista *ARA*.<sup>16</sup> El solar lo constituye un terreno de 30.520 m<sup>2</sup>, muy irregular en planta y de gran desnivel, con más de 12 m entre rasantes, al que

hubo que adaptar el conjunto de edificios, tanto en planta como en alzados.

"Con el solar dado y el programa propuesto, después de varios tanteos, se ha obtenido un conjunto de bloques enlazados de forma fluida y eficaz por medio de galerías y rampas adaptadas totalmente a la topografía del terreno después de rectificarla levemente para conseguir planos de aprovechamiento deportivo y zonas de arbolado y jardinería, así como la formación de un estadio-teatro al aire libre para usos múltiples deportivos que se construye en una disposición de embudo que tiene el solar en su parte norte".<sup>17</sup>

El emplazamiento final condiciona el desarrollo lineal del programa, con la iglesia y el salón de actos en posición central, y los pabellones de volúmenes fragmentados a

<sup>14</sup> Fisac, M. (1962), 3.

<sup>15</sup> Fisac, M. (¿1970?). Manuscrito autobiográfico. Documento mecanografiado Archivo Fundación Fisac.p 38. (Publicado en editorial Caniche en 2023).

<sup>16</sup> Aguilar, J. M. (1968). Capilla del Colegio de Cuesta Blanca. *ARA Arte Religioso Actual* (18). 144-147.

<sup>17</sup> Fisac, M. (1966). Colegio de la Asunción, Madrid. Carretera Madrid-Burgos Km 7800, *Arquitectura* (127), 3-6.





Fig. 10: Fisac revisando la maqueta de AURA del conjunto Asunción Cuestas Blancas.

ambos lados de esta en una secuencia noroeste-sureste, que deja, en el solar irregular, espacios libres para los campos de deportes y arbolado.

El conjunto está formado por pabellones de una a tres plantas, enlazados entre sí por rampas que comunican los diferentes niveles. Los pabellones están contruidos con materiales que dan unidad al conjunto: hormigón visto en el interior y exterior, y cubierta de vigas-hueso (modelo Valladolid). Los espacios de aulas se escalonan y su iluminación natural se resuelve de manera a preservar la independencia de vistas entre ellas. Entre los diferentes pabellones se disponen espacios libres abiertos, algunos ajardinados.

El proyecto se divide en tres zonas que responden a tres concepciones de servicios del programa que mantienen cierta independencia. La zona A está formada por un edificio de una sola planta en el que se sitúan la entrada, portería, botiquín, central telefónica, sala de visitas, secretaría y administración. El espacio cubierto posterior del edificio de entrada sirve como atrio de la capilla con una capacidad para setecientos fieles. En la planta sótano, con la forma de la capilla, se ubica la cafetería. La zona B tiene un espacio central de planta

rectangular que acoge el salón de actos. Delante de él, se disponen un núcleo de servicios y un conjunto de aulas. El salón de actos tiene un acceso independiente en uno de sus lados de manera a no interferir con las aulas y espacios de la comunidad religiosa. Las cinco aulas de esta planta forman una unidad que, en disposición escalonada, define la imagen exterior del conjunto. En el interior, las rampas comunican los diferentes niveles del edificio. La zona C alberga el gran espacio rectangular de gimnasio con tres aulas en su lado izquierdo y seis en el derecho con diferente orientación.

Cada una de las tres zonas en que se organiza el edificio acoge una de las grandes piezas del programa: el salón de actos, la iglesia y el gimnasio. "Las aulas de todos los grados, párvulos, elemental y superior se han estudiado agrupados en conjuntos de tres en un mismo nivel con una amplia zona de estar entre ellos, despacho de profesores, aseos y posibilidad con tabique deslizante de poder crear un solo ambiente con el vestíbulo y un aula. Los grandes desniveles del terreno han hecho recomendable que estos grupos autónomos de tres aulas estén a distintos niveles, precisamente al paso de rampa de 162 cm con lo que se consigue una perfecta adaptación escalonada al terreno".<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Fisac, M. (1966), p. 3.

"El valor expresivo de este conjunto de edificios se encomienda muy principalmente al juego de volúmenes que se obtiene en la movida altimetría del solar, subrayada por la calidad y textura del hormigón en muros en armonía con las piezas delgadas y huecas de la cubierta. La carpintería de madera oscura directamente enmarcada en el hormigón presenta la expresividad sincera de unos materiales tratados de la forma más tecnológicamente conveniente y en su más genuina calidad".<sup>19</sup>

## Conclusión

Hemos visto las diferentes soluciones tipológicas y constructivas con que Miguel Fisac resuelve los diferentes programas de los proyectos educativos que aborda y cómo estas varían con el paso de los años. Todos estos conjuntos conservan su vigencia y la mayoría conserva su uso educativo, con las necesarias adaptaciones normativas y adecuaciones constructivas.

Los proyectos del ámbito de la educación de Fisac responden a los planteamientos generales de su obra:

*El programa de necesidades* define, en los ejemplos analizados, las diferentes respuestas, distinguiendo Institutos Laborales, Centros de formación profesorado e Institutos de enseñanza.

En todos ellos, la arquitectura responde a necesidades y funciones básicas: iluminación, acústica, condiciones ambientales de temperatura y calidad del aire y desarrollo de la actividad educativa.

Y esa función se localiza en un *lugar* al que se adapta, con las condiciones del entorno como en Valdepeñas, con el respeto del paisaje próximo como en el Centro de Formación del Profesorado o en la adecuación al entorno urbano en Valladolid, y con la adecuación a la topografía en Cuestablanca. Son referencias al lugar que se convierten en posibilidades y sugerencias para el proyecto.

El resultado se desarrolla con las soluciones técnicas de cada momento y las exigencias funcionales del mismo. Soluciones

constructivas tradicionales en Daimiel y presencia de las vigas hueso en Valladolid y Cuestablanca, donde el hormigón es también protagonista de fachadas y acabados interiores.

A todo ello, Fisac aplicará ese "no sé qué" que convierte su arquitectura en un proyecto que continúa siendo valorado por la comunidad que desarrolla su actividad educativa en los mismos, manteniendo vigente su aportación a la arquitectura del movimiento moderno.

---

<sup>19</sup> Fisac, M. (1966), p.6.



## Introduction

Miguel Fisac completed 14 educational projects of different characteristics between 1944 and 1962, commissioned by the Ministry of Education and by different religious orders. The first was built in Málaga in 1944, which he would reimagine years later, and which serves as a good example of the changes in Miguel Fisac's conception of architecture and the educational models of the time. The design for the secondary school in Astorga is from this same period (1947). In 1953, Fisac carried out a unique project for a teacher training centre in Madrid, where he tested out the solution of independent buildings for each use, connected by galleries.

In the Valdepeñas complex, from 1958, he designed solutions that he would repeat in later projects. Linear buildings with circulation galleries on one side and classrooms on the other, modulated according to a rhythm that is defined by the structure. These linear elements are joined and interconnected by the central volumes, used for an assembly hall and chapel.

In Valladolid, at the Núñez de Arce secondary school, from 1961, he repeats part of this structure: the classroom buildings are linear elements with galleries on one side and classrooms with large windows on the other. Locating the volumes perpendicular to a general axis of circulation creates large interior courtyards. The project introduces the structure of prestressed beams for the roof – known as the Valladolid model – which cantilever at the façade.

The expansion of the Murillo secondary school in Seville (1961) enhanced an existing historic building, the Argentina Pavilion from the Ibero-American Exposition of 1929. The following year, in 1962, Fisac completed a project in Calahorra for the Missionaries of the Holy Spirit; there is a fan-shaped church at one of the corners, similar to his design for the San Esteban competition in Cuenca.

In 1964, he designed a building for the Jesuits in A Coruña with characteristic concrete structural beams. In Alcobendas, in 1965, he developed a unique project for the congregation of the sisters of the Assumption. When he built the secondary school in Valencia shortly thereafter, in 1968, he continued to place special importance on concrete, both in the structure and in the exterior finishes.

This series of projects, developed over the course of 24 years, shows the evolution of Miguel Fisac's architectural thinking, especially in the use of materials, which becomes the true focal point of the designs.

## 1951. The Daimiel Vocational School

Miguel Fisac began his professional career with intense activity for the Higher Council for Scientific Research under the guidance of José María Albareda, director of the institution and member of Opus Dei. Interested in replicating certain German experiences in voca-

tional training in the Spanish context, in 1949 Miguel Fisac petitioned the Minister of Education at the time, José Ibáñez Martín, to build a vocational school in Daimiel, which was meant to be the first in a series of buildings with the same purpose – before the work on it was completed in 1953, two others were already underway, in Hellín and Almodrealejo.<sup>1</sup>

For the Daimiel building, Fisac began with a programme of classrooms, workshops, laboratories, service areas, an assembly hall and a chapel that was never built. He worked with a series of cardboard pieces, cut to scale, that represented the ideal spaces for each activity, which he rearranged and related until he came up with a V-shaped layout in which there are no symmetries to generate a freely articulated structure. Between the two branches of the V, there is a courtyard open to the west, arranged like a garden, with a pond and a fountain, and a space for gathering and leisure.

In the design brief, Fisac says: "This, like all buildings, aims to create a series of environments or spatial enclosures where certain human functions can be carried out. Given this foundation, each of the building's uses were assessed independently, studying the morphology in plan and in elevation: the volume of the complex; the optimal natural lighting, accounting for the local climate and the characteristics demanded for the artificial lighting."<sup>2</sup> The study of each function determines to the size and form of each of the spaces

1 Fisac, M. (1953). Instituto laboral en Daimiel. *Revista Nacional de Arquitectura* (139), 3–14.

2 Fisac, M. (1951). *Memoria del proyecto de Instituto Laboral en Daimiel*, AFF 40, pp 1–2.

in the school: classrooms, laboratories, workshops and common areas.

"With the aim of reducing costs, the assembly hall is designed to serve ordinarily as a reception area and as a link between the different parts of the building. Bearing in mind the necessary orientations of the essential elements – classrooms and workshops – we define a specific location for the lateral surfaces that delimit them." Based on this functional analysis, he derives a general approach to the building, and in the "Programme Brief" he situates the directors' office at the centre of two branches: one with five classrooms and a space for the teachers and materials, and another with the drafting classroom, the metal finishing workshop and the machinery and chemistry workshops with their corresponding storage areas.

In the brief he asks himself: "1st: Why? Studying, as authentically as possible, the spaces required in the PROGRAMME and articulating them in a clear organizational chart. 2nd: Where? Acknowledging the constraints of the site and other local circumstances (a factor disregarded by the Modern Movement). 3rd: How? Next, harnessing technical expertise, seeking out the most suitable structural solution and materials. The formal result obtained, and not preconceived, allowed me, with small variations, to arrive at something like a solution for the final project, which, with small adjustments, would come close to what my aesthetic sensitivity led me to imagine might have a certain beauty."<sup>3</sup>

The façade of the Professional School complex faces the town, with a linear volume for classrooms featuring the vertical rhythm of whitewashed pillars, with windows between them, protected by louvers painted with indigo, a common feature in places across La Mancha. The architectural language expresses the character of the building, which has conventional classrooms for educational uses and workshops with references to more industrial elements, but which is perfectly integrated into the natural environment of the area in terms of its finishes and forms.<sup>4</sup>

Fisac comments on the design in the book *Cartas a mis sobrinos* (Letters to My Nephews)<sup>5</sup> "At that time, I had some experience with architecture, and I applied it in the Vocational School in Daimiel, the town where I was born and where I was intimately familiar with the vernacular patterns [...]. So it wasn't surprising that, when I finished the project in Daimiel (1949), I had no knowledge of organic architecture and only very little familiarity with American architecture. In that case, with no external references, the layout seemed to me to resemble the stomachs of certain animals. And, just in my own mind, because of the way it sounded, I called it "tripe architecture", from the name used in my country to refer to the digestive systems of ruminants, and that was the living analogy that I felt was most similar to my architectural solution."<sup>6</sup>

This project combines various contributions that are unique in the work of Miguel Fisac: from the layout of the com-

3 Fisac, M., Preparatory document for the exhibition at the Ministry of Public Works.

4 Fisac, M., (1955). Instituto Laboral en Daimiel. *Informes de la Construcción*, (76).

5 Miguel reflects on the quote by Lo-Tse "Architecture is not four walls and a room, but the space between them," and what he calls man's ecological space: his clothing and his shelter.

6 Fisac, M., (2005). *Cartas a mis sobrinos*. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha. (p. 29).

plex in plan and the references to popular architecture in the exterior forms to the introduction of new languages in the sections of the different spaces and the design of specific elements in the building.

### 1953. Teacher Training Centre in Madrid

The project for the Teacher Training Centre in Madrid, completed in 1953, responds to a complex set of functions that are resolved through a series of elements joined by covered, curved roofs, supported atop lightweight pillars.

Located in an area outside Madrid, the site has excellent views of the mountains, which Fisac highlights in the proposed solution. "The diversity of functions these buildings have to perform requires a certain flexibility in the formation of clusters. The volumes form open complexes that are connected organically. The design pursued the most appropriate spatial characteristics for the function of the different areas in the building, as well as the most suitable orientations and sunlight exposures."<sup>7</sup>

Miguel Fisac commented on the project as follows: "Because the buildings were meant to house a varied array of services – board of trustees and governing bodies, teaching and teacher training, administration, storage, creation and cataloguing of different li-

brary services, educational films, tape recordings, etc. – it was deemed appropriate to create a series of buildings connected by courtyards and gardens in an open, articulated arrangement. From an urban planning perspective, this concept was better adapted to the special circumstances of the topography of the site, since it avoided blocking the wonderful open views of the Sierra [...]. On the other hand, as stated above, the multiple services that formed the programme could be separated or joined with a more logical structure, and this arrangement also responded to the designer's criteria in terms of composition and could be traced back to the Alhambra."

The entrance to the building accommodates the front desk, the caretaker's quarters and the visitors' room. A T-shaped volume, to the left of the entrance, houses a drafting classroom, a classroom for 50 students, four classrooms for 25 students, a teachers' lounge and an administrative area. A volume that closes off the view on one side is allocated for offices and a meeting room. Finally, two fan-shaped volumes are used as laboratory areas. These three independent elements are connected by covered porches with concrete roofs, with a slight curvature in the horizontal elements and slender pillars. Between these three areas, there is a landscaped zone.

"The aesthetic expression of the complex aims to reveal the function for

which it is intended, highlighting the expressiveness of the materials in their adaptation to the building's function. Given the diversity of functions across the complex, a certain standardization is pursued for the sake of controlling costs." The aim of the landscaping was "not only to connect the different open areas of the complex, but to also to tie the landscape of El Pardo to the north with the urban geometry of Madrid."<sup>8</sup>

The concrete porches, with their variation in section and curved roofs, generate a model that is repeated in different projects and which, in this case, has unique forms. This construction typology is tested in the design of independent pavilions, linked by galleries, and it demonstrates Fisac's interest in new construction solutions – a solution that breaks with the patterns tested in the vocational schools.<sup>9</sup>

The design included a third classroom that defined another area to the west, but it was never built. This layout of elements was based on an elevation that included, together with the horizontal elements in the complex, the vertical accent of the "book tower".

"The aesthetic conception of the complex responds to the desire for each material to express its individual quality. The brick is used in continuous, straight, bare walls. In the galleries and porticos, the reinforced concrete has – in addition to a form suited to the function it will perform – the texture characteristic of

7 Fisac, M. (1953). *Memoria del proyecto de Institución para la formación del profesorado de enseñanza media y profesional*, AFF 53.

8 Fisac, M. (1958). Conjunto de edificios para formación del profesorado de enseñanza laboral en la Ciudad Universitaria. *Revista Nacional de Arquitectura*, (203), 3–9.

9 VVAA, (2003). Madrid. Centro de Formación del Profesorado. *AV Monografías* (101). 40–43.

a material that is poured into moulds."<sup>10</sup> This project is included in the Docomomo Ibérico registry.

## 1958. Secondary School in Valdepeñas

The design for the new building for the Bernardo Balbuena secondary school was developed by Fisac in 1958, although the construction was not finally completed until the 1970s. The building was to house a secondary school for boys and girls. The plot was located next to a park with a surface area of 28,853.77 m<sup>2</sup>. The programme includes separate areas for boys and girls, and an area for shared services, management and administration, as well as a church, assembly hall, drafting classroom, laboratories for natural sciences, physics and chemistry, gymnasium and cafeteria-dining room. The layout of this extensive programme is situated along a central axis that coincides with the only entrance to the complex. In the entryway, immediately to the left, is the boys' area in a wing of the building that includes: a library for students and classrooms for year 11 and Sixth Form, and, on the top floor, classrooms for years 7 through <sup>10,11</sup>

To the right of the entrance, there is a square-shaped courtyard, surrounded by the directors' offices, administration area and teachers' lounge. There is also direct access to the church and the assembly hall from the entryway. To the right of the main axis is the girls' area, which has classrooms for year 11 and Sixth Form on

the ground floor and classrooms for years 7 through 10 on the top floor. "Finally, there is a common area, on one floor, in the shape of a Z, which houses the drafting classroom, the natural sciences classroom, the chemistry laboratory, an office for the head of studies, the storeroom, the workshop, the physics office and the physics laboratory, a dining room-cafeteria and a complete gymnasium."

The floor plan includes a central area with two rectangular volumes, one on either side of the entrance: one intended as an assembly hall and the other as a church. Linear rectangular elements spread out from this central volume, which contain the building's different functions. The one on the left contains classrooms on one side and a corridor connecting with each of them, about 60 m long. The first section houses the library space. The shorter linear volumes, beyond the assembly hall, house classrooms and laboratories.

The elevations show a marked horizontal composition, with large windows in the classrooms and laboratories, and much smaller spaces in the corridors, differentiating the image of the building according to its interior uses. The volume of the church is much taller than the other spaces in the school; its importance within the complex is indicated by the cross rising above it.

In this project, Fisac seems to have left behind organic solutions in favour of a rational approach based on linear elements connected by the building's common areas, which generates the strict geometry of the floor plan. "The composition of the

<sup>10</sup> Fisac, M. (1958), p. 5.

<sup>11</sup> Fisac, M. (1960). *Memoria del proyecto de Instituto de enseñanza media en Valdepeñas (Ciudad Real)*, AFF 95, (p. 1).



building's volumes is fundamentally determined by the most convenient orientation for each of its rooms," giving rise to a balanced layout which, without falling into anarchy or responding to concerns that might be called architectural modernism, also avoids other outdated and formalist criteria with rigid axes and a symmetry that does not correspond to the functions of each of the areas in the building."<sup>12</sup>

### 1965. Núñez de Arce Secondary School for Girls

This project originated with a commission from the General Directorate of Secondary Education, dated 22 March 1961, which Miguel Fisac carried out in collaboration with José Ramón Azpiazu Ordóñez.

The site is a rectangle measuring 165.5 m in length by 75.5 m in width, minus two small rectangular areas that were to be incorporated in the future after existing military installations were eliminated. The site is in the heart of Valladolid, bordered by plaza de Poniente, paseo de Isabel la Católica and calle de la Encarnación. Its location in the city is very central.<sup>13</sup> The area is occupied in its entirety, leaving open spaces in the interior to bring light into the classrooms, while also creating recreation and leisure spaces for the school.

The design brief says: "The building is designed for 1,200 students and the

programme includes 25 ordinary classrooms with a capacity for 45 students, 14 classrooms for 20 students, special drawing classrooms, physics and chemistry laboratories, a photography room, classrooms and laboratories for natural sciences, rooms for seminars in mathematics, geography, Spanish literature, classical languages, modern languages, and a book depository and circulating library; a home economics centre with classrooms for music, sewing and pattern making, a kitchen, gymnasium and related services, in addition to the general services of a chapel, assembly hall (with cinema), teachers' lounge, etc." A comprehensive programme that provided quality education for its time.

This programme is organized in a two-storey building facing north-south, parallel to paseo de Isabel la Católica, and in three other buildings perpendicular to it; two three-storey buildings for regular classrooms, others with special classrooms and, back to back, an independent chapel and assembly hall, plus a two-storey building for administration and annexes. There is an entryway, running north-south, which serves as a car park on the outside and as a covered gallery inside for access to the classrooms and another perpendicular gallery to reach the assembly hall and chapel. This layout, which occupies the entire plot, leaves two large playgrounds and two other smaller landscaped courtyards, which also include a small, landscaped strip in front of the entrance to the building on Plaza del Poniente, which protects and sepa-

rates it from the street. The gallery ends at calle San Ignacio, where it provides public access to the classroom area, also serving as a covered recreation area in winter.

In each group of classrooms, a corridor runs through the building from one end to the other and provides access to the classrooms, which open onto interior courtyards located between each of the buildings. Different sized classrooms are lined up in this sequence; the third module houses the specialized classrooms for music, sewing, pattern making, and cooking and, at the end, a cafeteria. A covered porch runs alongside the entryway to these three classroom volumes, which connects the entrances to each area and to the two stairwells at the ends.

The composition of the volumes is fundamentally determined by the proper orientation of each of the rooms, giving rise to a layout that is austere; in all cases, it also aims to create compensations between the volumes in the different areas of the complex.

The elevation facing paseo de Isabel la Católica is the blind wall of the porch that connects the classroom modules; the third floor extends beyond the wall, as does the top volume of the church at the end. The image of the continuous gallery wall with small openings at the top is reflected in the excellent photograph of a cyclist riding down the street.

<sup>12</sup> Fisac, M. (1960), AFF 95, p. 3.

<sup>13</sup> Fisac, M. (1962). *Memoria del proyecto para Instituto Nacional de Enseñanza Media femenina Núñez de Arce en Valladolid*. AFF 136, p. 2

In it, you can see the prestressed bone-beams protruding from the roof, an element that will be a characteristic feature of the entire complex.

The galleries leading to the classrooms, with windows at regular intervals made from concrete elements with curved edges, bring light onto the continuous wall in these zones. Inside, the casement windows provide light to the corridors leading to the classrooms; on the other side are the access doors to the classrooms, which have elongated windows facing the interior courtyards. The classroom building that faces calle Encarnación has three storeys, with this same rhythm of openings in each of them to bring light into the access corridor, and large windows on the façade of the classrooms facing the interior courtyards.

"The church and the assembly hall give the complex its predominant character, through both their height and their volume, as singular elements connected with the landscaped areas of the different courtyards. In the church, the programme includes a community layout; in addition to making the most liturgical sense, in this case, it is also the most appropriate for a group of worshippers of very similar ages, from the same cultural background and of the same sex. This community arrangement will also contribute to the students' liturgical education in a very effective way."

"The construction of the building has been carefully studied in order to achieve, on the one hand, a complex in harmony

with the Castilian architectural tradition, while, on the other hand, responding to the requirements of the programme and a contemporary way of life. We consider that any prior formalist approach, which would inevitably lead to false and even grotesque modernisms, would be misguided; however, we believe that architecture is correctly resolved through the study of technical and programmatic possibilities."<sup>14</sup> The structure plays a special role with its use of prestressed roof beams with significant overhangs that become a characteristic element of the building.<sup>15</sup>

### **1965. Asunción Cuestablanca Primary School, Alcobendas, Madrid**

The planned complex aims to create all the spaces necessary for the instruction, education, guidance, and mental and physical development of 600 nursery and primary school students, according to ARA magazine.<sup>16</sup> The site is a plot covering 30,520 m<sup>2</sup>, with a very irregular layout and a steep slope, with more than 12 metres from one level to the next, to which the building complex needed to be adapted, both in plan and in section.

"After several tests, working with the given plot and the proposed programme resulted in a series of blocks, connected in a fluid and efficient way through galleries and ramps fully adapted to the topography of the site, after a slight rectification to create flat spaces for sports courts and areas for trees and

<sup>14</sup> Fisac, M. (1962), 3.

<sup>15</sup> Fisac, M. (¿1970?). Typewritten document, Fisac Foundation Archive, p. 38. (Published as: Fisac, M. (2023). *Autobiografía*. Caniche).

<sup>16</sup> Aguilar, J. M. (1968). Capilla del Colegio de Cuesta Blanca. *ARA Arte Religioso Actual* (18). 144–147.

landscaping, as well as the formation of an open-air stadium-amphitheatre for multiple sports uses that is built in a funnel-shaped layout following the northern section of the site.<sup>17</sup>

The final site determines the linear development of the programme, with the church and the assembly hall at the centre, and the pavilions formed by fragmented volumes on both sides in a northwest-southeast orientation, which leaves open spaces for sports courts and trees on the irregular plot.

The complex is made up of pavilions from one to three storeys in height, linked by ramps that connect the different levels. The pavilions are built with materials that create unity in the whole: exposed concrete on the inside and outside, and a roof made of "bone-beams" (Valladolid model). The classroom spaces are staggered, and the natural lighting preserves the independence of views between them. There are open spaces between the different pavilions, some of which are landscaped.

The project is divided into three zones that respond to three conceptions of the services in the programme that maintain a certain independence. Zone A consists of a single storey building which houses the entrance, front desk, first aid, telephone exchange, visitors' room, secretary's office and administration. The covered area behind the entrance building serves as the atrium of the chapel with a capacity for 700 worshippers. The cafeteria is located in the basement, following the form of

the chapel. Zone B has a rectangular central space that houses the assembly hall. In front of it, there is a service core and a series of classrooms. The assembly hall has an independent entrance on one side so as not to interfere with the classrooms and spaces that correspond to the religious community. The five classrooms on this floor form a unit that, in a staggered layout, defines the exterior image of the complex. Inside, ramps connect the building's different levels. Zone C houses the large rectangular gymnasium space with three classrooms on the left side and six on the right with different orientations.

Each of the three areas in the building contains one of the main elements of the programme: the assembly hall, the church and the gymnasium. "The classrooms for all the grades, nursery, primary and secondary, have been grouped into series of three on the same level with a large recreational space between them, a teacher's lounge, toilets and the possibility of creating a single space with the entryway and a classroom using a sliding partition. The large slopes on the site made it advisable for these separate groups of three classrooms to be on different levels, precisely along the 162 cm ramp, which provides a perfect staggered adaptation to the terrain."<sup>18</sup>

"The value of this group of buildings in terms of its expressive qualities is mainly derived from the play of volumes obtained in the irregular elevation of the site, highlighted by the quality and texture of the concrete walls in harmony with the narrow, hollow pieces of the

roof. The dark wood framed directly in the concrete demonstrates the sincere expressiveness of the materials, treated in the most technologically convenient way and in their most genuine quality."<sup>19</sup>

## Conclusion

We have seen the different typological and constructive solutions that Miguel Fisac uses to resolve the different programmes in the educational projects he designed and how they changed over the years. All these complexes remain in use and most retain their educational function, with the necessary regulatory adaptations and structural adjustments.

Fisac's educational projects are in line with the general approaches in his work. In the examples analysed here, the programme of needs defines the different responses, distinguishing between vocational schools, teacher training centres and secondary schools. In all of them, the architecture responds to basic needs and functions: lighting, acoustics, environmental conditions in terms of temperature and air quality, and the development of educational activities. And that activity is located in a place to which the design is adapted – to the conditions of the environment, in Valdepeñas; to the nearby landscape, in the Teacher Training Centre; adapting to the urban environment in Valladolid; or to the topography in Cuestablanca. These references to the place become possibilities and suggestions for the designs.

<sup>17</sup> Fisac, M. (1966). Colegio de la Asunción. Madrid. Carretera Madrid-Burgos Km 7800. *Arquitectura* (127), 3–6.

<sup>18</sup> Fisac, M. (1966), p. 3.

<sup>19</sup> Fisac, M. (1966), p.6.

The results are developed using the technical solutions of each period and the functional demands: traditional construction solutions in Daimiel and the use of bone-beams in Valladolid and Cuestablanca, where concrete has a major presence on the façades and in the interior finishes. To all of this, Fisac adds a certain *je ne sais quoi* that results in his architecture still being valued by the communities carrying out their educational activities there, keeping alive his contribution to the architecture of the Modern Movement.



## Bibliografía

- Aguilar, J. M. (1968). Capilla del Colegio de Cuestablanca. *ARA Arte Religioso Actual* (18). 144-147
- Fisac, M. Documento preparatorio para la Exposición del Ministerio de Fomento.
- Fisac, M. (1951). *Memoria del proyecto de Instituto Laboral en Daimiel*, AFF 40,
- Fisac, M. (1953). Instituto laboral en Daimiel. *Revista Nacional de Arquitectura* (139), 3-14
- Fisac, M. (1953). *Memoria del proyecto de Institución para la formación del profesorado de enseñanza media y profesional*, AFF 53.
- Fisac, M. (1958). Conjunto de edificios para formación del profesorado de enseñanza laboral en la Ciudad Universitaria. *Revista Nacional de Arquitectura*, (203), 3-9.
- Fisac, M. (1955). Instituto Laboral en Daimiel. *Informes de la Construcción*, (76).
- Fisac, M. (1960). *Memoria del proyecto de Instituto de enseñanza media en Valdepeñas (Ciudad Real)*, AFF 95.
- Fisac, M. (1962). *Memoria del proyecto para Instituto Nacional de Enseñanza Media femenina Núñez de Arce en Valladolid*. AFF 136.
- Fisac, M. (1966). Colegio de la Asunción, Madrid. Carretera Madrid-Burgos Km 7800, *Arquitectura* (127), 3-6.
- Fisac, M. (2005). *Cartas a mis sobrinos*. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla La Mancha.
- Fisac, M. (2023). *Autobiografía*, Caniche.
- Peris-Sánchez, D. (2018). Arquitectura escolar de Miguel Fisac. De Daimiel a Valdepeñas, *Cuaderno de Estudios Manchegos* (43).
- Peris-Sánchez, D. y Navarro-Gutierrez, J., (2024). *Miguel Fisac: Cultura, Educación y Restauración*, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla La Mancha- Fundación Miguel Fisac.
- VVAA, (2003). Madrid. Centro de Formación del Profesorado. *AV Monografías* (101). 40-43.

# Procedencia de las imágenes

Todas las fotografías y planos proceden del Archivo de la Fundación Miguel Fisac (AFF).

- Fig. 1. Planta del Instituto laboral de Daimiel AFF 40
- Fig. 2 Fotografía de la zona de aulas, Kindel, AFF 40
- Fig. 3 Planta del Centro de Formación del Profesorado AFF 54
- Fig. 4 Vista de las galerías de comunicación AFF 54
- Fig. 5 Planta general del Instituto de Valdepeñas AFF 95
- Fig. 6 Vista del conjunto del Instituto de Valdepeñas AFF 95
- Fig. 7 Planta del Instituto Núñez de Arce de Valladolid AFF 136
- Fig. 8 Vista de la fachada exterior del Instituto Núñez de Arce AFF 136
- Fig. 9 Planta general del Colegio Asunción Cuestas Blancas. AFF 210
- Fig. 10 Miguel Fisac revisando la maqueta del Colegio Asunción Cuestas Blancas realizada por AURA

## Fundación Docomomo Ibérico

- <https://docomomoiberico.com/edificios/colegio-apostolico-misionero-los-manitos/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/colegio-santa-maria-del-mar/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/convento-internado-y-colegio-de-la-congregacion-de-la-asuncion/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/instituto-laboral-2/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/centro-de-formacion-del-profesorado-de-enseñanzas-media-y-profesional/>



**Empreendimentos transatlânticos:  
crónica de Paulo Mendes da Rocha  
(e do Brasil) entre os portugueses**

***Transatlantic ventures: Account of  
Paulo Mendes da Rocha (and Brazil)  
among the Portuguese***

Nuno Tavares da Costa  
DINÂMIA'CET-ISCTE, Portugal

*"[...] A importância de Mendes da Rocha explica-se por manter "activa [ , nos projetos,] a sua reverberação simultaneamente visual e moral, e este facto faz deles uma aposta na continuidade e não na ruptura face ao humano moderno". [...] a radicalidade da postura de Mendes da Rocha deriva de uma atitude permanentemente crítica e atenta ao perigo da degeneração. Espreitando "um estado civilizacional, avançado ou progressista [...]"*

## Resumo

O interesse português pela arquitetura moderna brasileira é um tema sobre o qual alguns autores têm emprestado valioso contributo. A presença da arquitetura moderna brasileira entre os portugueses, mede-se mais através das publicações, dos testemunhos e dos escritos de arquitectos, do que pela obra feita. As obras realizadas por uns na terra dos outros, são esporádicas. As concebidas pelos portugueses, influenciadas pela cultura arquitectónica moderna brasileira, restringem-se a períodos curtos do exercício do moderno em Portugal. Por outro lado, os arquitectos modernos brasileiros interessaram-se mais pelas raízes da arquitetura colonial. Lucio Costa procuraria, porém, entre os portugueses, essas raízes. Independentemente do interesse mútuo entre os arquitectos de ambos os países, a realidade é que seguiram caminhos diferenciados, com trajectos intrinsecamente ligados aos acontecimentos históricos (sociais e políticos), nacionais e internacionais. O relato que se faz neste artigo estabelece uma narrativa (necessariamente incompleta) que vai desde os anos 1930 até aos projetos para os museus de Álvaro Siza no Brasil (Iberê Camargo, 1998), e de Paulo Mendes da Rocha em Portugal (Museu Nacional dos Coches, 2007). A segunda parte do artigo pretende enquadrar o percurso de Paulo Mendes da Rocha neste trânsito luso-brasileiro, a caminho da sua ascensão internacional. A transição dos séculos XX-XXI trouxe-nos um redescobrir da arquitetura moderna brasileira, em que se ouve falar de re-fundação, seja no ensino, seja na investigação, ou seja ainda nas influências que a prática procurará absorver. Mendes da Rocha representa para o Brasil e para Portugal a radicalidade e a integridade de um moderno que resiste porque não se concretizou, e que se situa no antagonismo entre um interesse estritamente formal e outro subversivamente moral.

## Abstract

*The Portuguese interest in Brazilian modern architecture is a topic on which some authors have lent valuable contributions. The presence of modern Brazilian architecture among the Portuguese is best measured through publications, testimonies, and writings of the architects than by the built work. The works carried out by some in the land of the others are few. Those conceived by the Portuguese, influenced by the modern Brazilian architectural culture, are restrained to short periods of interest in the modern in Portugal. On the other hand, modern Brazilian architects were more interested in the roots of colonial architecture. Lucio Costa would seek out these roots, however, among the Portuguese. Regardless of the mutual interest between architects of both countries, reality shows us that they followed different paths, intrinsically linked to social and political, national and international historical events. The account provided in this article establishes a (necessarily incomplete) narrative that goes from the 1930s to the projects for the museums of Álvaro Siza in Brazil (Iberê Camargo, 1998), and of Paulo Mendes da Rocha in Portugal (Museu Nacional dos Coches, 2007). The second part of the article aims to outline Paulo Mendes da Rocha's journey within this Portuguese-Brazilian exchange leading to his international prominence. The transition from the 20th to the 21st century brought a renewed focus on modern Brazilian architecture, where discussions center around re-foundation in teaching, research, and the influences that practice aims to incorporate. For both Brazil and Portugal, Mendes da Rocha represents the radical essence and integrity of a modernity that resists completion, existing in the tension between a purely formal interest and a subversively moral one.*





Figura 1. Caixa d'Água em Olinda.

## Introdução

O presente artigo procura desenhar um possível "mapa" de leitura das viagens empreendidas entre a arquitetura moderna do Brasil e de Portugal. Configurado numa narrativa necessariamente abreviada, tenta responder a dois objetivos: primeiro, divulgar e colocar em contacto os leitores com documentos que analisaram as influências recíprocas de um e de outro país; documentos esses que vão desde os anos 1930 até aos contributos mais recentes; segundo, enunciar o fascínio recorrente pela presença brasileira no espectro da cultura arquitetónica moderna portuguesa, como enquadramento da chegada de Paulo Mendes da Rocha a Portugal. A seleção das fontes bibliográficas procurou, pois, compreender a estrutura

qualitativa de relações (sociais, culturais, históricas, entre outras) estabelecidas entre os círculos arquitetónicos dos dois países, construindo-se uma genealogia que culmina no projeto para o novo Museu Nacional dos Coches (2007).

A história da arquitetura moderna brasileira, ainda que breve, alcançou uma posição incontornável no panorama geral da história da arquitetura. O destaque conquistado internacionalmente é indissociável da formação do país e da sua ligação com Portugal. A marca deixada pelos portugueses, numa lógica de expansão e de violência, é parte inseparável e determinante da construção daquele lugar, daquele povo e daquela cultura. Mas não se pode atribuir a estes a "descoberta" de algo que não fosse já parte de um todo que era o mundo. Ainda que, para a maior parte desse mundo, o território americano fosse ainda desconhecido. Foi o mar que fez com que a terra fosse só uma. Havia, como sugeriu Eduardo Lourenço (2009) "uma terra a explorar, um mundo a conhecer, uma nação a inventar antes mesmo de existir. Foi a sua invenção que se tornou Brasil e quem a inventou brasileiro por tê-la inventado". A haver uma "descoberta" ela será recíproca e resultado desse encontro. Desde que se abandonaram as costas, para penetrar nesse espaço imenso, que os portugueses têm vindo a participar na construção de uma nova identidade - a brasileira -, em grande medida condicionada pelas acções e políticas do Império Colonial. Mas para Portugal (e para os portugueses) pareceu perpetuar-se uma crise identitária. Talvez acentuada com a exploração e conquista de outros territórios. Permanecíamos sem saber quem éramos, como se desprovidos de personalidade, órfãos de um mundo que não era o nosso, presumivelmente estrangidos à vocação de não-identidade que se lê na *Mensagem* de Fernando Pessoa.

No Brasil, a tradição portuguesa começa por se estabelecer num território onde pouco havia e tudo era novo. Os problemas brasileiros surgiam da natureza, exuberante e violenta. Esse embate poderia ter proporcionado uma nova abordagem, ao invés de insistir na importação e repetição do cânone europeu, o que não veio a acontecer inicialmente (Milheiro, 2005). No entanto, apesar da presença dos modelos europeus adaptados ao tropicalismo, o país desenvolveria uma arquitetura própria, cuja produção Lucio Costa (1948) entendeu como nativa. As décadas de 1920-30 são determinantes

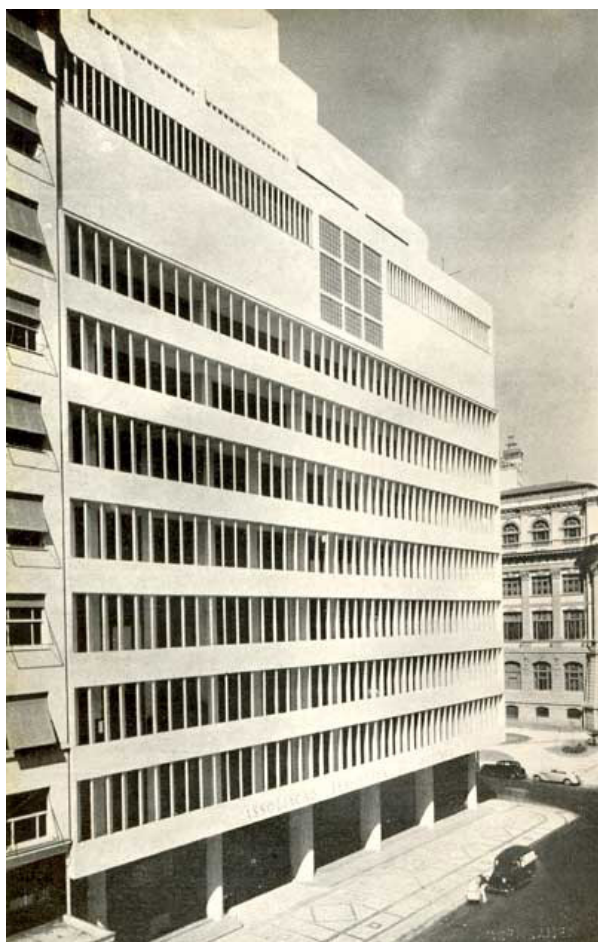


Figura 2. Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro.

para os dois países na definição do que seriam os seus futuros políticos e os seus ideais de desenvolvimento e progresso. Embora se possam encontrar semelhanças entre ambos neste período, estas talvez sejam melhor explicadas pelas conjunturas próprias e pelo contexto internacional (onde emergiam as ideologias nacionalistas), do que pelas relações entre si. De facto, os golpes militares que deram origem ao Estado Novo, quer em Portugal, por António Oliveira Salazar, quer no Brasil, por Getúlio Vargas, originaram entendimentos e opções muito diferentes. A isso não será alheia a longevidade dos regimes ditatoriais, mais prolongado no caso português (1933-1974), mais curto, embora recidivo, no caso brasileiro (1937-1945/1964-1985).

## Brasil

É durante a década de 1930 que o Brasil empreende na reinvenção e modernização da sua arquitetura, com obras emblemáticas como a Caixa d'Água em Olinda (Luiz Nunes, 1934), ou a Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro (MM Roberto, 1935), dando seguimento ao "arranque" proporcionado por Flávio de Carvalho com a sua proposta para o concurso para o Palácio do Governo de São Paulo (1928). A afirmação definitiva chegaria com a construção do emblemático Ministério da Educação e Saúde (1936), projetado por um grupo de jovens arquitetos brasileiros, com consultoria de Le Corbusier. A importância deste edifício para a história da arquitetura moderna no Brasil é sobejamente reconhecida, tendo sido determinada não só pela qualidade e excepcionalidade da obra, como também pelas peculiaridades do processo (Capanema, 1987, *In* Xavier, 2003). A proposta vencedora do concurso, da autoria do "eclétrico" Archimedes Memória, foi revogada por decisão ministerial, em benefício da criação de uma comissão constituída "com os rapazes" Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer. Esta comissão aconselharia o então ministro Gustavo Capanema a convidar Le Corbusier como consultor do projeto. Na altura, o arquiteto franco-suiço não tinha ainda obra construída de grande relevância, mas a sua produção teórica e crítica, bem como a sua participação preponderante nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), era suficientemente relevante para que os jovens arquitetos brasileiros o considerassem como uma figura incontornável da nova arquitetura desejada. Le Corbusier foi chamado para ajudar não só no projeto do ministério como também no da cidade universitária. Mas seria o ciclo de conferências que teve de realizar circunstancialmente que viria a influenciar o curso da arquitetura moderna naquele país.

Se o edifício do ministério foi marco monumental da nova arquitetura, que despontava aos olhos do mundo com entusiasmo, em São Paulo a sua presença era já uma realidade, com a primeira casa modernista a ser construída pelo arquiteto ucraniano (naturalizado brasileiro) Gregori Warchavchik, para sua residência (1930). Warchavchik (1925, *In* Xavier, 2003, p. 37) encontrou no Brasil uma conjuntura favorável às ideias que, enquanto jovem arquiteto em Odessa, não pode experimentar. Foi sócio de Lucio Costa



Figura 3. Ministério da Educação e Saúde Pública.

durante um breve período, quando este o convidou para lecionar na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Para o crítico de arte Mário Pedrosa (2015, p. 62), Warchavchik era considerado um dos "pioneiros" da nova arquitetura. A questão da arquitetura moderna, era, no entanto, para ele, muito particular em relação às outras artes. Os arquitetos modernos brasileiros perceberam que, naquele território ainda majoritariamente virgem, era imperativo criar algo novo. E concretizava: "sem primitivismo como entre os literatos e os músicos e sem nacionalismo ideológico como entre os escritores políticos, a realidade geográfica e física é, para um arquiteto, alguma coisa de absoluto e primordial" (*idem, ibidem*). E conclui que é essa lucidez e objetividade que vai permitir aos jovens arquitectos modernos brasileiros aderir com naturalidade aos movimentos da vanguarda europeia. Embora sem

abdicar da especificidade brasileira. Isso permitiu a construção de uma cultura arquitetônica muito própria (que se reinventou, depois, com o abstracionismo dos movimentos concretistas dos anos 1950), que rapidamente retumbou no panorama internacional.

Segundo Guilherme Wisnik (2015, p. 8) Pedrosa "soube interpretar como ninguém o caráter revolucionário daquela arquitetura, nascida, no entanto, em um ambiente social e político contraditório". Pois reconhece-se na generalidade dos movimentos revolucionários uma vontade empolgante de transformação, que, pouco a pouco, parece esmorecer, até se render, por contradição, ao mais absoluto passadismo. Esse momento chegaria com novo Golpe Militar (1964), numa altura em que o mundo, a tentar "curar as feridas" dos estilhaços da Segunda Guerra Mundial, já procurava os caminhos de uma suposta pós-modernidade. Wisnik não tem dúvidas do acerto do diagnóstico de Pedrosa. Se no campo político o regime de Vargas adquiria contornos conservadores, no campo da cultura "a arquitetura assumiu uma feição verdadeiramente revolucionária, amparada no purismo doutrinário de Le Corbusier e em uma fé genuína 'nas virtualidades democráticas da produção em massa'" (*idem, ibidem*), constituindo com isso uma evidente contradição. As "razões da nova arquitetura" estão bem fundamentadas no texto que Lucio Costa (1936, p. 7) escreveu e publicou no mesmo ano da construção do edifício do ministério. Estas "razões" resumiam-se num princípio fundamental por ele enunciado: "a arquitetura está além; a técnica é o ponto de partida". O momento excepcional que então se vivia, proporcionado pelos proveitos da revolução industrial, fez a arquitetura procurar um novo caminho.

Todo o discurso teórico de Lucio Costa – a par de Pedrosa, um dos líderes do processo de modernização artística do Brasil –, é construído na percepção de se estar perante um momento absolutamente inaugural da arquitetura brasileira. Era por isso imperioso que se resistisse a qualquer hipótese de degenerescência, como assim era encarado o viés "ecletico" da altura. O que acabaria mesmo por acontecer, na segunda vez em que o país se viu confrontado com uma ditadura militar. A nova arquitetura deveria apresentar-se sólida, robusta, consistente e consciente das suas origens. Essas origens, Costa veio a encontrar na arquitetura





Figura 4. Casa Gregori Warchavchik.

vernacular portuguesa, transpostas para o contexto brasileiro durante o período colonial. Enquanto director da Divisão de Estudos e Tombamentos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Costa (1937) considerava ser necessário melhor documentar esse indício. Porém, não o satisfazia somente o estudo da arquitetura colonial portuguesa e da obra de António Francisco Lisboa (o Aleijadinho). Era preciso ir mais fundo, à origem, de forma a poder compreender as associações que se pressentiam entre uma coisa e outra.

É já na consciência deste paradigma que Costa, associado ao jovem e pródigo Niemeyer, propõe o Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova Iorque, em 1939, cujo propósito seria um vislumbre sobre o amanhã. Justificava a proposta enquanto expressão de arte contemporânea, mais do que pelo aparato com que habitualmente se revestem estes eventos. Para ele, pretender sobressair numa terra considerada rica, industrial e culturalmente desenvolvida (Costa, 1995, *In* Milheiro, 2005, p. 270), poderia resultar num grotesco fracasso. A construção do pavilhão antecede a viagem de Philip L. Goodwin ao Brasil, em

1942. O arquiteto estadunidense queria melhor conhecer a arquitetura brasileira (para satisfazer, sobretudo, a ânsia pós-colonialista das instituições americanas patronas dessa viagem: o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, a cujo conselho de curadores pertencia, e o Instituto Norte-Americano de Arquitectos), e estreitar relações com o Brasil, "nosso futuro aliado" (Goodwin, 1943, p. 7), assim o encarava. Os registos de Goodwin e Kidder Smith, exibidos na exposição *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, e publicados no catálogo homónimo, consagrariam definitivamente a arquitetura moderna brasileira no panorama internacional.

## Portugal

Em Portugal, "olha-se finalmente para o Brasil e *Brazil Builds* surge como uma referência da geração que faz o segundo arranque moderno em Portugal, depois de um início frustrado e desfasado" (Milheiro, 2005, p. 18) na década de 1920. O modernismo português fora





Figura 5. Embaixada de Portugal em Brasília.

interrompido pelo golpe de estado de 1926, que deu origem ao Estado Novo, e que vem marcar, por sua vez, através das inúmeras obras públicas de Duarte Pacheco, assim como pelos planos para os novos bairros sociais, uma nova arquitetura de carácter "nacionalista". Os arquitectos portugueses, contudo, pretendiam ainda ser modernos. Não conseguem, porém, encontrar argumentos capazes de justificar as suas ideias, e constituir uma alternativa aos modelos tradicionais e historicistas impostos pelo regime ditatorial. O seu desejo é o de "um definitivo acerto com a condição moderna internacional e não, exactamente, com a situação brasileira" (*idem, ibidem*), que emergia, entretanto, com vigor. O período de final da Segunda Guerra Mundial proporcionou, para o mundo em geral e para a Europa em particular, momentos de reflexão e um desejo de mudança no paradigma vigente. Lutava-se agora pela paz, por maior

solidariedade entre os povos, maior igualdade de direitos, e pela implementação da liberdade plena e democrática. Portugal resistia a esse movimento, embora se fizesse sentir um novo clima no país. As greves operárias de 1944 e o Movimento de Unidade Democrática (MUD) surgem como ameaças ao regime, forçando-o a admitir, pela primeira vez, o abrandamento da censura e a hipótese de que a oposição participasse em eleições (Pereira, 1998). Em Lisboa eram constituídas as Iniciativas Culturais de Arte e Técnica (ICAT), lideradas por Keil do Amaral. No Porto, um grupo de arquitectos criava a Organização dos Arquitectos Modernos (OAM). Ambas as organizações uniam-se contra o denominado estilo *Português Suave*. Distanciavam-se, assim, definitivamente, das oportunidades de encomenda concedidas pelo regime fascista, através das grandes obras promovidas pelo Ministério das Obras Públicas (MOP). Estas seriam celebradas na exposição *Quinze anos de obras públicas*, patente no Instituto Superior Técnico, em 1948. Pouco tempo depois da grande operação de propaganda nacionalista que o regime promovera em Belém, com a Exposição do Mundo Português (1940). Como apontamento dessa exposição, o facto do Pavilhão do Brasil (o único país convidado a expor) ter sido realizado pelo português Raul Lino – contrariando a prática usual nas grandes exposições mundiais.

Em paralelo com a exposição dos quinze anos decorreram dois congressos: um de engenharia e outro de arquitetura, tendo tido desenvolvimentos distintos. O I Congresso Nacional de Arquitetura surge na sequência das Exposições Gerais de Artes Plásticas, organizadas pelo MUD. Segundo Nuno Teotónio Pereira (*idem, ibidem*, p. 36), a importância do congresso mede-se por duas circunstâncias: a garantia de não censura e a participação de estudantes finalistas. Estas circunstâncias criaram o contexto propício a que os arquitectos, finalmente, pudessem exprimir as suas ideias livremente, apesar da desconfiança e cautela iniciais. Para surpresa do próprio regime o congresso transformou-se num "clamor de contestação". Eram longos os anos de repressão, de censura e controlo de tudo o que fugisse da ideologia dominante, impositiva e opressiva. A leitura que Michel Toussaint (2001) fez é a de que era imperioso corrigir a trajectória do desastre em que se encontrava a profissão, e os arquitectos portugueses queriam ser parte desse desígnio. Reabria-se, esperançosamente, uma segunda oportunidade para o moderno. Dos resultados



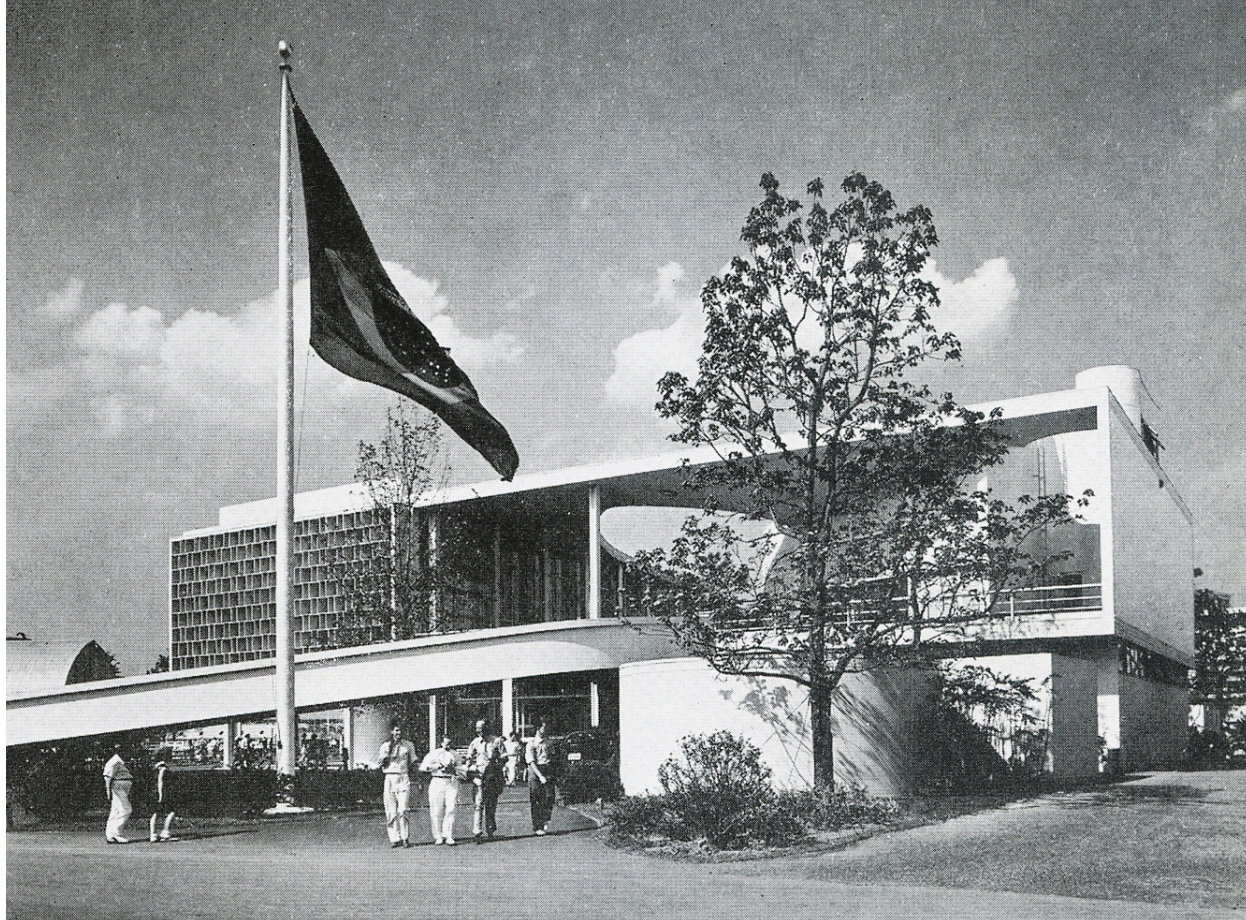


Figura 6. Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova Iorque.

do congresso extraia-se uma vontade firme em adotar a construção em altura e os princípios da Carta de Atenas (Toussaint, 2001); acrescidos de uma atenção revigorada para os problemas crónicos da habitação em massa, e para as classes mais desfavorecidas. Foi rejeitado, em absoluto, qualquer tipo de subordinação, fosse por imposição ou simples sugestão, a estilos arquitectónicos do passado. Procuram, então, uma narrativa alternativa à tradição imposta pelo governo, mas também à moderna arquitetura europeia, cuja crescente rigidez fazia antever o seu fim iminente. Olham para o Brasil como uma "terceira via", mas fazem-no sem compreender o que verdadeiramente estava em causa com o moderno brasileiro. A ansiedade em contrariar rapidamente a repressão intelectual em que se encontravam a isso pode ter levado, acabando por redundar numa espécie de resistência à integração plena do moderno. Uma exposição patente durante três dias no Instituto Superior Técnico (IST), em Lisboa, sobre arquitetura moderna brasileira, tem igualmente forte repercussão (Milheiro & Figueira, 2009). Para Milheiro, perdurou no país uma "resistência à modernidade" (Milheiro, 2005, p. 307), fosse por falta de aprovação política, fosse pela

incapacidade dos arquitectos em intervir no plano social. Esta situação fez com que o segundo ciclo moderno da arquitetura portuguesa fosse configurado na "oposição ao passado e não no traçar de um futuro" (*idem, ibidem*, p. 288). Deste período destaca-se, pelos ecos que teve no Brasil (menção honrosa na II Bienal de São Paulo, em 1953), a construção do Bairro das Estacas (Ruy Athouguia e Formosinho Sanchez, 1949), em Lisboa. Nesse mesmo ano de 1949, nota também para a Igreja Paroquial das Águas, em Penamacor, com desenho de Nuno Teotónio Pereira, considerada pela historiografia como a primeira igreja moderna em Portugal, a seguir à de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa (Pardal Monteiro, 1938).

Em 1953, Portugal organiza o III Congresso da União Internacional de Arquitectos (UIA). O evento, que integrava uma exposição internacional, viu o Brasil ser o único representante do continente americano. A comitiva expressiva acompanhou a "Exposição de Arquitetura Contemporânea Brasileira", na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa. O professor e arquiteto brasileiro Wladimir Alves de Sousa, proferindo uma conferência





Figura 7. Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova Iorque.

sobre arquitetura moderna, e abordando "o papel da cultura europeia na construção do moderno brasileiro, salienta a genealogia portuguesa como marca que o distingue" (*idem, ibidem*, p. 300). Para Alves de Sousa a influência portuguesa é nítida, e o resultado brasileiro não é motivo de "vergonha". Para Milheiro, essa visão facilita a "aproximação de referências entre os dois modernos", que encontram no retomar das publicações nacionais e internacionais da especialidade o veículo certo para essa troca de experiências. De facto, é a partir do Congresso de 1948, e até ao início da década de 1960, que se verifica um maior número de publicações em Portugal sobre a arquitetura moderna brasileira (Matos & Ramos, 2005). Entretanto, esse aumento da divulgação das arquiteturas nacionais em revistas e livros da especialidade não escapa ao olhar atento do governo português. Reconhecendo que o avanço das técnicas construtivas não deveria, em si, deixar de se apoiar nas soluções tradicionais da arquitetura nacional, o governo, através do MOP, decreta o seu apoio à realização do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal (Diário da República: 1ª Série-A – Nº 227 – 19 Outubro 1955), promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, e liderado por Keil do Amaral. O inquérito seria iniciado em 1955 e parcialmente publicado em 1961. Para Madalena Cunha Matos e Tânia Beisl Ramos, será este que irá "desfazer o nó górdio da 'casa portuguesa' e permitirl[ir] uma via portuguesa na arquitetura moderna, um reconciliar com a história ou com a tradição, fazendo uma

fusão dos valores do moderno com os vários vernáculos portugueses" (Matos & Ramos, 2007, p. 90); e assim permanecer, até hoje, enquanto referência, no imaginário dos arquitetos portugueses. Curiosamente, ao anseio do regime em configurar uma "arquitetura nacional" (que o Inquérito servia a propósito), os arquitetos manifestavam interesse em reconciliarem-se com as origens vernáculas da arquitetura local. Embora não numa perspectiva da simples repetição, mas sim de projeção da modernidade (Ramos, 2016, p. 19). Entre eles terá sido Teotónio Pereira quem melhor compreendeu esse súbito deslocamento de interesse (Milheiro, 2005, p. 319). Interessava-lhes não tanto um moderno vanguardista e de ruptura com o passado, mas um moderno em continuidade com este. É neste pressuposto que se pode inscrever o aparecimento da figura de Lucio Costa. Todavia, o sucesso internacional da arquitetura moderna brasileira, conjugado com as circunstâncias políticas e sociais em Portugal, poderá ter tentado os portugueses a integrar "um léxico brasileiro na sua arquitetura, que se realiza dentro do esforço genérico de compreensão da modernidade" (*Idem, ibidem*, p. 412). Para Milheiro, "o moderno português é [i, por fim,] um 'exercício de estilo'" (*Idem, ibidem*, p. 417), talvez explicado por uma formação cultural decorrente da tradição *Beaux-Arts*. Entretanto, o "trânsito" entre as arquiteturas dos dois países ia-se acentuando, chegando também às escolas de arquitetura, que no decorrer do século XX conheceram enormes transformações. A separação do ensino da



Figura 8. Pavilhão de Portugal na Expo'98. Lisboa.

arquitetura das Belas-Artes, acompanhada de ambiciosas reformas curriculares, foi uma ruptura. O Brasil, e a figura de Lucio Costa (revigorado pela autoria do Plano Piloto para a nova capital), voltam a surgir no radar dos portugueses. Em 1962, um convite da UIA inicia uma série de viagens ao Brasil do então diretor da Escola Superior de Belas-Artes do Porto, o arquiteto Carlos Ramos. Na altura, Ramos encontrava-se a realizar o anteprojecto da Embaixada de Portugal em Brasília (Matos & Ramos, 2007). Uma obra que acabaria por ser concretizada por Chorão Ramalho (figura 1), e que mais tarde, na década de 1990, os jovens Carlos Vilela Lúcio e Ricardo Bak Gordon dariam continuidade com o desenho da residência, através de proposta apresentada a concurso, mas nunca executada.

Lucio Costa, por sua vez, desloca-se regularmente a Portugal desde a década de 1940, patrocinado pelo SPHAN. O seu interesse focava-se no norte do país. Segundo Matos e Ramos (*idem, ibidem*), o encontro entre ambos nessas viagens, e a troca de correspondência, fez Costa encontrar em Ramos (e não em Lino) uma cumplicidade com o ideal moderno. O interesse quase arqueológico que Costa demonstrava em conhecer as origens da arquitetura

brasileira, terá levado Ramos a afirmar, inclusive: "que teria sido ele, Lucio Costa, especificamente via o artigo *Documentação Necessária*, de 1937, o impulsor do lançamento do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal" (*idem, ibidem*). Quando o convida, em 1960, para ministrar um curso na Escola do Porto, Ramos faz questão de dar nota dos resultados do Inquérito a Costa (Ramos, 2016). Nessa altura, entre os arquitectos portuenses uma outra figura despontava com igual interesse, compatibilizando-se, no pensamento e na acção, com as ideias de Lucio Costa, e integrando-se no movimento marginal que a historiografia designou por *regionalismo crítico*. É Fernando Távora quem insiste na ideia de se iniciar um trabalho extenso e intenso no estudo da arquitetura popular portuguesa (*idem, ibidem*, p. 29). O paralelismo que se pode traçar entre a importância de Lucio Costa e de Fernando Távora (amparado pela direcção académica de Carlos Ramos), encontra-se no alinhamento de ambos com as ideias da arquitetura moderna. Já em Lisboa, na ESBAL, sob a direcção de Cristino da Silva, os interesses eram mais ecléticos (Ramos, 2016). Desse "isolamento" da Escola do Porto dá-nos também nota Milheiro (Milheiro, 2005, p. 305), reconhecendo que, apesar de já se poder ver um corpo de





Figura 9. Hotel Pestana Casino Park.

arquitetura moderna no país, esta era breve e porventura desfasada do contexto europeu. Subsistia uma *"resistência à modernidade"*, que se medíala entre a falta de aprovação política e a incapacidade dos arquitectos intervirem no plano social" (*idem, ibidem*, pp. 307-308), saindo do seu figurino convenientemente mais elitista. Daí em diante, até à Revolução de Abril, são poucos os intercâmbios entre Portugal e o Brasil. Exceção feita, talvez, à construção do Casino Park Hotel (1972), no Funchal, com arquitetura de Oscar Niemeyer e Viana de Lima (figura 2). O português, que nesse mesmo ano havia sido consultor da UNESCO em missão no Brasil, é posteriormente considerado por Niemeyer como o verdadeiro autor do projeto, pelas alterações que Niemeyer alega ter introduzido ao seu desenho original, iniciado em 1968.

O Brasil, por outro lado, deparava-se com um problema bem maior: o ensino da arquitetura tinha visto os seus projetos pedagógicos e progressistas interrompidos em 1964, com a tomada do poder pelos militares. Quatro anos depois, o Ato Institucional n.º 5 reprimiu muitos dos arquitectos dissidentes do regime, implementando a censura e impedindo o seu exercício profissional. Ao mesmo tempo o moderno era cada vez menos causa, e ensaiava as suas últimas propostas numa sociedade

entretanto saturada de racionalismos e funcionalismos estilizados. Depois do período pós-modernista dos anos 1980, a recuperação do moderno no ensino da arquitetura no Brasil enquanto causa e não como estilo (Kopp, 1990), só chegaria com o fim dos Governos Militares e o início da Nova República. Nesse momento, será a Escola de São Paulo a assumir maior protagonismo.

### Paulo Mendes da Rocha

Durante o período correspondente à denominada República Populista, o Brasil experimenta um desenvolvimento económico e infraestrutural intenso, cujo paradigma foi o conhecido Plano de Metas, da presidência de Juscelino Kubitschek. Embora não incluída nas 30 medidas desse plano, a concretização utópica da transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília acabou por sintetizar essa política governamental. É também neste período que o desenvolvimento da cidade de São Paulo acelera, com o crescimento e internacionalização da indústria, afirmando-se, a partir daí, como o estado mais rico do país. Com a modernização industrial presente na sociedade, a cultura vira-se novamente para os ideais de vanguarda da arte



Figura 10. Centro Cultura FIESP, São Paulo.

abstracta. Surgem os movimentos concreto e neoconcreto dos grupos Ruptura e Frente, em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente. Na arquitetura, Vilanova Artigas, em conjunto com outros professores, ia preparando a autonomização da disciplina da arquitetura em relação ao curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica. Em 1948 é fundada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), combinando, inicialmente, no seu currículo, ideias originais do modelo da politécnica com alguns elementos curriculares da Escola Nacional de Belas-Artes. Artigas defendia um modelo de ensino em convergência com os modelos pedagógicos da Bauhaus, embora adaptados a uma função eminentemente social. Será na acentuação dessa função da arquitetura, conjugada na sua relação com a natureza, que se irá definir o carácter da denominada Escola Paulista Brutalista, sintetizado pelo projeto referencial de Artigas para as novas instalações da faculdade no Butantã. Esta atenção social agrava-se no confronto com o avançar frenético da especulação, como nota Mário Pedrosa (2015, p. 67), antevendo um "futuro sacrificado ao imediatismo". Era, pois, oportuno cultivar uma alternativa, mais esperançosa, entre as gerações mais jovens.

A geração de arquitetos paulistas que ingressa e se forma após o fim dos Governos Militares é a primeira que irá votar livremente. Esse aspecto permite-lhes escolher, sem o espectro da opressão, um caminho próprio para o que entendiam dever ser o desenvolvimento da arquitetura. Os princípios do projeto moderno apresentam-se-lhes como a única resposta possível, íntegra e consistente para com a dúvida que colocam: *que fazer?*<sup>1</sup> É hoje consensual, na historiografia, que a partir da década de 1990 a arquitetura pedia um novo rumo, passando "a advogar um retorno aos valores da arquitetura moderna brasileira" (Ramos, 2016, p. 201). A esta mudança correspondeu uma revalorização dos seus princípios, "tanto pela Academia como pelos jovens arquitectos". Ambos se amparavam em "alguns mestres modernos, particularmente em Paulo Mendes da Rocha, João Filgueiras Lima (Lelé) e Lina Bo Bardi, arquitectos que atravessaram incólumes a sedução pós-moderna dos anos 1980 e que ajudaram a nortear grande parte da produção contemporânea brasileira" (*ibidem*, p. 203). Amparada na obra e na presença de Paulo Mendes da Rocha (1928-2021), a Escola Paulista ressurgiu no panorama nacional. Mendes da Rocha é o herdeiro dessa linhagem, na qual Artigas aparece como maior referência.

1 *Que fazer? Problemas candentes do nosso movimento* é também um texto fundamental de Lenine, publicado em 1902, onde defendia a organização partidária de cariz revolucionário e moderno. A presença do evento da Revolução Russa e da ideologia marxista no pensamento e discurso de muitos arquitetos da Escola de São Paulo dessa altura é recorrente e não despendiéndose. (ver Costa, 2020)





Figura 11. Museo Nacional dos Coches.

É assim que os jovens alunos olham para Mendes da Rocha, com a inexorável necessidade de o resgatar enquanto símbolo vivo da resistência, desesperados por encontrar referências para a crise em que se consideravam mergulhados. O destaque que esses alunos lhe dão no primeiro número da revista acadêmica *Caramelo* (1990), deixa perceber o protagonismo e crédito que este tinha entre eles. Todavia, fora do contexto da FAU-USP, e até ao seu regresso à instituição no final da ditadura, o trabalho de Mendes da Rocha é pouco divulgado. Apesar da já significativa obra construída. Tirando alguns artigos esporádicos em revistas e jornais da especialidade, a obra do arquiteto só mereceria atenção de maior relevo no livro *Residências em São Paulo*, editado por Marlene Milan Acayaba e publicado em 1986.

Entretanto, em 1987, Mendes da Rocha conhece o arquiteto português Manuel Graça Dias, por ocasião da exposição *Tendências da Arquitetura Portuguesa: obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Manuel Vicente, Tomás Taveira*, no SESC Pompeia, em São Paulo. Uma

exposição sobre a obra de cinco arquitetos portugueses contemporâneos, que Graça Dias comissariava com Carlos S. Duarte. Nessa altura, Mendes da Rocha era presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP), naquele que era o segundo mandato à frente da instituição, depois de um primeiro nos anos 1970<sup>2</sup>. O encontro entre ambos na casa de Mendes da Rocha - cujo relato inusitado está descrito no livro *Ao volante pela cidade: Paulo Mendes da Rocha* (Dias, 2014) - terá tido um contributo decisivo para a divulgação do arquiteto brasileiro entre os portugueses.

Nos anos 1990, surge a editorial Blau - uma editora lisboeta especializada em livros de arquitetura, que viria a desempenhar um papel importante na disseminação da arquitetura moderna portuguesa e brasileira, em particular entre os jovens estudantes de arquitetura portugueses<sup>3</sup>. A singularidade da Blau prende-se com a publicação, praticamente em simultâneo, de monografias dos mais representativos "mestres" brasileiros e portugueses. Mendes da Rocha, porém, ficou de fora desta selecção. Mas

<sup>2</sup> Paulo Mendes da Rocha foi presidente o IAB-SP por duas ocasiões: entre 1972-73 e 1986-87.

<sup>3</sup> Pelos portugueses, Fernando Távora (1993), Álvaro Siza (1995/1997) e Eduardo Souto Moura (2000). Entre os brasileiros, Lina Bo Bardi (1993), Vilanova Artigas (1997), Eduardo Affonso Reidy e Lelé (2000).



Figura 12. Museu Nacional dos Coches.

em 1996, a editora publicaria a tradução para português da monografia "Mendes da Rocha", organizada por Josep Ma. Montaner e Maria Isabel Villac para a Gustavo Gili, como parte de uma colecção sobre arquitetos contemporâneos. Sophia Telles (1998) fez então notar que a publicação deste pequeno volume inaugurava as publicações monográficas sobre o arquiteto, já alinhadas com a curiosidade internacional crescente pela sua obra. Para tal contribuíram, essencialmente, dois acontecimentos: a construção do Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), em 1995, e o *Gran Premio Latinoamericano* na *X Bienal de Arquitectura do Chile* (1994). Entretanto, muito próximo desta publicação, outros dois projetos de referência seus eram inaugurados: a reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993) e o Centro Cultural da sede da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP, 1996). O trabalho na Pinacoteca valer-lhe-ia o Prémio Mies Van der Rohe para a América Latina (2000), tornando-o, aos 72 anos, no "arquiteto brasileiro mais famoso do mundo depois de Oscar Niemeyer" como anunciou Milheiro (2000). Nesse mesmo ano, representaria, conjuntamente com Lelé, o Brasil na Bienal de Veneza, trinta anos após o ter feito com o icónico pavilhão desenhado para a Exposição Universal de Osaka (1970). No âmbito académico é

ainda de notar: a edição, em 1989, de um dossier com o *Inventário da obra publicada de Paulo Mendes da Rocha*<sup>4</sup>; e a Tese de Doutoramento de Maria Isabel Villac, *La construcción de la mirada: naturaleza, ciudad y discurso en la arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha*<sup>5</sup>.

Em Portugal, Graça Dias convida Mendes da Rocha para o Curso de Verão que organizava, em 1988, no Convento da Arrábida. Um ano após o arquiteto brasileiro é convidado a participar na 4ª edição dos *Encontros de Tomar*, organizados pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Na década seguinte, curiosamente, é a vez do português Álvaro Siza iniciar o projeto para a Fundação Iberê Camargo (1998), em Porto Alegre, que se tornaria uma das propostas mais singulares da sua obra até então. O projeto de Siza para o Brasil começa quando se celebra a inauguração do Pavilhão de Portugal que este desenhara para a Expo'98 (figura 3). Também ele com familiaridades brasileiras. O "dossel" suspenso em betão aparente pré-esforçado parece evocar um certo viés brasileiro, que Siza terá associado a Veneza e a Niemeyer. O significado dessa associação - notada, mais tarde, por Mendes da Rocha (2000, p. 175) - não encontra explicação nos aspectos formais, mas sim nos simbólicos

4 Telles, Sophia (1989). *Inventário da obra publicada de Paulo Mendes da Rocha*. Campinas: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 3 vol.

5 Villac, Maria Isabel (2000). *La construcción de la mirada: naturaleza, ciudad y discurso en la arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha*. UPC Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2000. Tese de Doutoramento.



e discursivos. Num momento importante de celebração dos empreendimentos marítimos portugueses, Siza abre "uma porta para o mar", como que recordando as palavras de Lourenço, de ter sido este quem nos uniu no mundo. E compara-a com uma outra "porta", porventura mais significativa: a construção da cidade de Veneza; ideia de um porto comercial mais próximo do centro da Europa. E é por isso que a afirmação de Siza desperta no arquiteto paulista tamanho reconhecimento. Por outro lado, a alusão do português a Niemeyer explica-se pela "surpresa das formas, na coragem, na invenção" e na exuberante exposição do êxito estrutural (*idem, ibidem*, pp. 173-177). Esse retornar ao Brasil, de que fala, consagrar-se-ia definitivamente em Siza com a construção do museu de Porto Alegre, que "é [arquitetural] brasileira mesmo se o edifício não se 'levanta' do chão, nem se 'abre' para a paisagem" (Figueira, 2008, p. 136) (figura 4).

### Museus (e considerações finais)

A Fundação Iberê Camargo seria inaugurada em 2008<sup>6</sup>. Ao mesmo tempo, entre São Paulo e Lisboa, já se imaginava o novo Museu Nacional dos Coches (figuras 5, 6 e 7). Projeto de Paulo Mendes da Rocha, com a colaboração do coletivo MMBB e do atelier do português Ricardo Bak Gordon. Os dois museus, o de Siza no Brasil e o de Mendes da Rocha em Portugal, são singular coincidência destes "empreendimentos transatlânticos" entre os dois países. O museu de Siza nasce no contexto americano, onde a história que há para mostrar é ainda recente, ou suportada por colecções particulares europeias. Segundo Roberto Segre (*In* Siza, 2008, p. 107), o museu de Siza é mesmo "um dos primeiros museus realizados na América Latina por um arquitecto estrangeiro de renome internacional: o único antecedente conhecido é o Museu de Arte de Ponce, Porto Rico (1965) desenhado pelo arquitecto norte-americano Edward Durell Stone"<sup>7</sup>. Nas conclusões da sua tese de doutoramento, Milheiro (2005, p. 418) reconhece

que Portugal partilhou muito pouco da sua experiência moderna com o Brasil, até porque no arranque do moderno, este parece ter saído à frente de Portugal. Mas o projeto de Siza "pode muito bem representar uma contaminação inversa: a presença de um corpo ligeiramente 'uncanny', nem português nem brasileiro, inspirando, todavia, sentimentos contraditórios geridos entre o 'estranho' e o 'familiar'".

Com a consagração internacional de Mendes da Rocha são lançadas três monografias fundamentais: uma organizada por Rosa Artigas e editada pela Cosac y Naify; outra organizada por Hélio Piñon e editada pela Romano Guerra; e uma terceira, organizada pela suíça Anette Spiro e editada pela Niggli Verlag<sup>8</sup>. As duas primeiras são edições em português de duas editoras brasileiras, com distribuição limitada no mercado internacional, enquanto a última é uma edição bilingue, em alemão e inglês, de uma editora estabelecida no centro da Europa. O conjunto destas três monografias trouxe um contributo determinante à difusão da obra e do pensamento de Mendes da Rocha, em particular fora do Brasil. Dos três volumes, aquele que será mais conhecido dos portugueses é o organizado por Rosa Artigas, com redesenho dos projetos pelo coletivo MMBB, um grupo de jovens arquitetos (Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga) formados na década de 1990, que se notabilizaram na colaboração regular com Mendes da Rocha.

À semelhança do que se passava no Brasil, também em Portugal uma nova geração de 90 despontava, detectando-se nela uma certa deferência às gerações modernas anteriores e, naturalmente, ao Inquérito enquanto obra referencial. A monografia de Mendes da Rocha integra rapidamente o imaginário desta geração. Também eles, daí para a frente, olhariam para a sua obra como uma referência absoluta e incontornável da arquitetura moderna brasileira e mundial. A importância de Mendes da Rocha explica-se por manter "activa [i, nos projetos,] a sua reverberação simultaneamente visual e

6 Nesse ano, nota ainda para o paulista Ângelo Bucci, que projeta no Algarve um conjunto habitacional (2008-2011).

7 Curiosamente, o mesmo arquiteto que, com Philip L. Goodwin, projetou o edifício do MoMA

8 Rocha, Paulo Mendes da. (2000). *Paulo Mendes da Rocha: projetos de 1957-1999*. Rosa Artigas (org.) São Paulo: Cosac & Naify, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais; Rocha, Paulo Mendes da. (2002). *Paulo Mendes da Rocha*. Hélio Piñon (org.) São Paulo: Romano Guerra Editora; Rocha, Paulo Mendes da. (2002). *Paulo Mendes da Rocha: bauten und projekte*. Annette Spiro (ed.) Sulgen [Zurich]: Niggli Verlag



Figura 13. Museu Nacional dos Coches.

moral, e este facto faz deles uma aposta na continuidade e não na ruptura face ao humano moderno". Ana Vaz Milheiro (*idem, Ibidem*, 2005, p. 341) percebe que a radicalidade da postura de Mendes da Rocha deriva de uma atitude permanentemente crítica e atenta ao perigo da degeneração. Espreita "um estado civilizacional, avançado ou progressista: só degenera o que atingiu uma certa e consensual perfeição". Este sentido crítico que se assinala no arquiteto revela-se no olhar diligente da sua obra, cuja formalidade é, primordial e conscientemente, fundada num discurso que apela a uma coexistência entre consciência e linguagem (Rocha, 2000. Costa, 2020). Um discurso que

inspirou a geração de 1990 da FAU, e que permitiu que se falasse então de "renascimento" e de "refundação". A sua oportunidade e validade seriam veiculadas, antes de mais, por uma "espécie de voz anticolonialista" (Milheiro, 2002, p. 94), consciência do que alimenta causas e rejeita estilos (Kopp, 1990).<sup>9</sup> É indiscutível que a consciência ética e moral de Mendes da Rocha em relação às questões fundamentais que este elege no exercício da arquitetura - o diálogo com a natureza e com a sociedade, e o compromisso com o coletivo -, foi-se radicalizando com os acontecimentos sociais e políticos que o Brasil então vivia. Um país em desenvolvimento, mas simultaneamente desabitado e sobrelotado, incapaz de defender os seus enormes e violentos recursos naturais da usurpação e da especulação capitalista, fosse esta nacional ou estrangeira.

Mendes da Rocha voltaria a Portugal por várias ocasiões, uma delas em 2003, para ser agraciado com o título de Membro Honorário da Ordem dos Arquitectos Portugueses. A partir do início deste milénio, o reconhecimento internacional que o assoma faz com que a sua obra se posicione de forma incontestável. O epitome de toda esta manifestação vem com a atribuição do Prémio Pritzker, em 2006. Sucede-se um expectável e abrupto aumento de solicitação à sua presença, fosse através de conferências, exposições, publicações ou de mais premiação. A partir de 2007, a sua presença em Portugal consolida-se, em função do convite que o governo português lhe endereçou para projetar o novo Museu Nacional dos Coches.

O convite a Mendes da Rocha surge numa altura em que o seu discurso se tornara mais insurgente, feito de uma "resistência ao desastre" (Milheiro, 2005). O novo museu assumia este paradoxo: ser encomenda para ícone da cidade, legitimado no êxito imperial português (representado pela coleção dos coches reais), enquanto propunha uma visão alternativa à lógica expansionista ocidental. Naquela que é a sua obra mais significativa fora do Brasil, Mendes da Rocha não enjeita a oportunidade de ensaiar uma reparação histórica, manifestando a superioridade ética do sul global contra as políticas coloniais. À medida que o processo do museu se foi

<sup>9</sup> Sublinhe-se que o livro de Anatole Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, foi traduzido e publicado no Brasil em 1990, enquanto o arquiteto e crítico russo participava numa série de cursos a convite da FAU-USP. (ver prefácio à edição brasileira)

desvendando, a arquitetura revelada parecia querer arriscar um conflito com o arcaísmo mais sedimentado do lugar, o que terá sido pressentido com constrangimento por parte do setor cultural. O museu aparece com estranheza aos portugueses, como se exigindo "tradução" para as suas proposições, efetivamente pouco comuns na prática nacional. Apesar de recorrer a soluções que fazem parte da sua "bagagem" cultural, a proposta de Mendes da Rocha para o Museu dos Coches não é feita de uma novidade radical e absoluta. Antes, aposta numa continuidade histórica implícita, embora mais universal que regional, que se ampara numa ideia de coletivo (figura 8), procurando argumento numa modernidade que entende como ainda válida e oportuna, porque inadvertidamente inacabada. E esse discurso é o legado que Paulo Mendes da Rocha quis deixar latente em Portugal, tornado conhecido através daquele museu.



Figura 14. Museu Nacional dos Coches.

## Introduction

The history of modern Brazilian architecture, though brief, has secured an undeniable place in the broader context of architectural history. The international prominence it gained is inseparable from the country's formation and its ties to Portugal. The impact of the Portuguese, rooted in expansion and violence, is an integral and crucial aspect of the formation of this place, its people, and its culture. It would be wrong, however, to attribute to the Portuguese the "discovery" of anything that was not already part of a global whole. Although most of the world was unfamiliar with American territory, it was the sea that united the land. There was, therefore, "a land to explore, a world to know, a nation to invent before it even existed. It was its invention that became Brazil and whoever invented it became Brazilian for having invented it."<sup>1</sup> If there was a "discovery," it had to be reciprocal, consisting of the encounter between one and the other. Only then can we claim to be part of this construction. Since the Portuguese left the coastal regions to venture into this vast territory, they have played a significant role in shaping a new identity—the Brazilian identity—which has deep roots in the actions and policies of the Colonial Empire. However, for Portugal and the Portuguese people, there appeared to be a constant identity crisis. This may have been worsened by the exploration and conquest of other territories. We still didn't know who we were, as if we had no identity, orphans of a world that wasn't ours. It embodies the vocation of

non-identity that we read about in Fernando Pessoa's *Mensagem* (Message): a people who take pride in their ability to blend in with others without imposing themselves. While we excelled among all the peoples we encountered, Portugal, however, lacked *fulfillment*!

In architecture as well, the Portuguese tradition began by establishing itself in a territory where little existed, and everything was new. The issues arose from nature, which was both exuberant and violent. This conflict could have warranted a different approach than merely importing and replicating the European canon, but that did not occur. Although European models adapted to tropicalism were present, Brazil developed its own architecture, which Lucio Costa viewed as native.<sup>2</sup> The 1920s and 1930s were crucial for both countries in shaping their political futures and their visions of development and progress. While similarities exist between the two countries during this period, they are likely better understood based on their individual circumstances and the broader international context, where nationalist ideologies were emerging, rather than through their relationship with each other. The military coups that led to the Estado Novo in Portugal under António Oliveira Salazar and in Brazil under Getúlio Vargas resulted in very different understandings and trajectories for each country's future. The persistence of dictatorial regimes ties into this, lasting longer in Portugal (1933-1974) compared to Brazil, where such regimes were shorter yet recurring (1937-1945/1964-1985).

---

1 Lourenço, 2009

2 Cf. Costa, 1948



## Brazil

During the 1930s, Brazil sought to re-invent and modernize its architecture, with iconic works such as the Caixa d'Água in Olinda (Luiz Nunes, 1934) and the Brazilian Press Association in Rio de Janeiro (MM Roberto, 1935). This movement built on the "kick-start" provided by Flávio de Carvalho's proposal for the competition to design the São Paulo Government Palace (1928). The definitive statement emerged with the construction of the iconic Ministry of Education and Health (1936), designed by a group of young Brazilian architects, with guidance from Le Corbusier. The significance of this building in the history of modern architecture in Brazil is widely acknowledged, determined not only by the quality and uniqueness of the work but also by the specificities of the process.<sup>3</sup> The winning proposal by the "eclectic" Archimedes Memória was revoked by a ministerial decision in favor of establishing a commission composed of "the boys" Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão, Jorge Moreira, and Oscar Niemeyer. This commission recommended that Minister Gustavo Capanema invite Le Corbusier to assist with the project. At that time, the Franco-Swiss architect had not constructed any significant projects, yet his theoretical contributions and active involvement in the International Congresses of Modern Architecture (CIAM) were significant enough for emerging Brazilian architects to view him as an inspirational figure for contemporary

architecture worldwide. Le Corbusier was called in to assist not only with the ministry project but also with the university city. However, it was the series of conferences he had to present in Brazil that would shape the future of architecture in that country.

If the ministry building represented a monumental landmark of the new architecture, which was emerging enthusiastically to the eyes of the world, its presence in São Paulo was already a reality, marked by the construction of the first modernist house built by Russian architect (naturalized Brazilian) Gregori Warchavchik for his residence in 1930. Warchavchik discovered a supportive environment in Brazil for the ideas he had yet to experience as a young architect in Odesa.<sup>4</sup> He was Lucio Costa's partner for a brief period when Costa invited him to teach at the National School of Fine Arts in Rio de Janeiro. Art critic Mário Pedrosa considered Warchavchik one of the "pioneers" of the new architecture. For the critic, modern architecture stood out distinctly compared to other arts, which were also experiencing modernist transformations. This distinction is why it was considered to have "primacy on an artistic level." Brazil's contemporary architects recognized that, in this untouched territory, it was essential to create something new. He went on to say: "Without primitivism as among literary writers and musicians, and without ideological nationalism as among political writers, geographical and physical

reality is, for an architect, something absolute and primordial." From this, he concludes that it is this clarity and objectivity that will enable young modern Brazilian architects to effortlessly integrate into the movements of Europe avant-garde. Although not losing sight of Brazil's uniqueness. This facilitated the emergence of a unique architectural culture that redefined itself through the abstract movements of the concretist movements of the 1950s, quickly gaining recognition on the international scene.

Pedrosa "knew how to interpret the revolutionary character of that architecture like no one else, born, however, in a contradictory social and political environment"<sup>5</sup>. One recognizes in most revolutionary movements an exciting desire for transformation that gradually seems to fade until it ultimately surrenders, by contradiction, to the most absolute *passadismo*. That moment arrived with the military coup in 1964, during a period when the world, striving to "heal the wounds" inflicted by the Second World War, was actively pursuing paths of supposed post-modernity. Guilherme Wisnik, an architect and critic from São Paulo, firmly believes that Pedrosa's diagnosis is accurate. If in the political field the Vargas regime acquired conservative contours, in the field of culture "architecture took on a truly revolutionary appearance, supported by the doctrinaire purism of Le Corbusier and a genuine faith in 'the democratic virtualities of mass

3 Cf. Capanema, 1987, in Xavier, 2003

4 Warchavchik, 1925, in Xavier, 2003, p. 37

5 Wisnik, 2015, p. 8

production"<sup>6</sup> thus constituting an obvious contradiction. The "reasons for the new architecture" are well founded in the text that Lucio Costa (1936) wrote and published in the same year as the construction of the ministry building. They were summed up in a fundamental principle he enunciated: "Architecture is beyond; technique is the starting point"<sup>7</sup>. The remarkable moment we were experiencing, brought about by the benefits of the Industrial Revolution, led architecture to pursue a new direction. Costa cautioned that this was not a new situation in the history of architecture; there have been instances when the advancement of science and technology was not embraced by the arts and culture as a novel element possibility.<sup>8</sup>

Lucio Costa's entire theoretical discourse - along with Pedrosa, one of the leaders of the process of artistic modernization in Brazil - is built on the perception that we were facing an absolutely inaugural moment in Brazilian architecture. It was, therefore, imperative to resist any hypothesis of degeneracy, as the "eclectic" bias of the time was seen. Which, inevitably, would happen the second time the country was confronted with a military dictatorship. The new architecture needed to be solid, robust, consistent, and mindful of its origins. Costa discovered these origins in Portuguese vernacular architecture, which was adapted to the Brazilian context during the colonial period. As direc-

tor of the Studies and Listings Division of the National Historical and Artistic Heritage Service (SPHAN), Costa felt it was necessary to better document this evidence.<sup>9</sup> The study of Portuguese colonial architecture and the work of António Francisco Lisboa was insufficient. It was necessary to delve deeper, to the source, to understand the connections that could be identified between one thing and another.

Keeping this paradigm in mind, Costa, together with the young and prodigious Niemeyer, proposed the Brazilian Pavilion for the New York World's Fair in 1939. He justified the proposal as an expression of contemporary art rather than for its apparatus, intending to stand out in a land he viewed as rich, industrial, and culturally developed.<sup>10</sup> The construction of the pavilion occurred before American Philip L. Goodwin's trip to Brazil 1942. The American architect sought to better understand Brazilian architecture, particularly to fulfill the desires of the American institutions funding the trip: the Museum of Modern Art in New York and the American Institute of Architects. Additionally, the architect aimed to strengthen relations with Brazil, "our future ally"<sup>11</sup>, as he called it. His and Kidder Smith's records, exhibited in the exhibition *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, and published in the catalog of the same name, would definitely establish contemporary Brazilian architecture on the international stage scene.

6 Idem, *ibidem*

7 Costa, 1936, p. 7

8 idem, *ibidem*, p. 5

9 Cf. Costa, 1937

10 Costa, 1995, In Milheiro, 2005, p. 270

11 Goodwin, 1943, p. 7

## Portugal

In Portugal, "we finally looked to Brazil, and *Brazil Builds* emerged as a reference point for the generation that made the second modern start in Portugal, after a frustrated and disjointed beginning."<sup>12</sup> The modernism of the 1920s was disrupted by the 1926 coup d'état, which later led to the Estado Novo characterized by the numerous public works of statesman Duarte Pacheco, along with the plans for new social housing estates. A new "nationalist" architecture. Portuguese architects still aimed for modernity. However, they struggled to find arguments that justified their ideas and offered an alternative to the traditional and historicist models imposed by the dictatorial regime. Their desire was for "a definitive settlement with the modern international condition and not, exactly, with the Brazilian situation"<sup>13</sup>. The latter, however, emerges with vigor. The end of the Second World War offered the world in general, and Europe in particular, moments for reflection and a desire to change the current paradigm. People were now advocating for peace, increased solidarity among communities, greater equality of rights, and the establishment of full democratic freedom. Portugal resisted this movement, although a new climate was being felt in the country. The workers' strikes of 1944, and the Movement for Democratic Unity (MUD) emerged as threats to the regime, compelling it to acknowledge, for the

first time, the easing of censorship and the potential for opposition participation in elections.<sup>14</sup> In Lisbon, the Iniciativas Culturais de Arte e Técnica (The Art and Technical Cultural Initiatives - ICAT) were set up, led by Keil do Amaral. In Porto, a group of architects created the Organização de Arquitetos Modernos (Organization of Modern Architects - OAM). Both organizations united against the so-called *Soft Portuguese* style. They were definitively distancing themselves from the commissioning opportunities provided by the fascist regime, through the major public works promoted by the Ministry of Public Works (MOP). These were celebrated in the exhibition. *Quinze Anos de Obras Públicas (Fifteen years of public works)*, held at the Instituto Superior Técnico in 1948. This occurred shortly after the major nationalist propaganda campaign that the regime had promoted in Belém, alongside the Portuguese World Exhibition (1940). One of the highlights of this exhibition was that the Brazilian Pavilion (the only country invited to exhibit) was designed by the Portuguese architect Raul Lino—contrary to the usual practice at major world exhibitions. Lino was designing the extension of the Coach Museum at the same time).

Alongside the 15th anniversary exhibition, two congresses were held: one focused on engineering and the other on architecture, which had differing perspective developments. The First National Congress of Architecture

followed the General Exhibitions of Plastic Arts organized by the MUD. According to Nuno Teotónio Pereira,<sup>15</sup> two circumstances gauge the significance of the congress: the guarantee of non-censorship and the participation of final-year students. These circumstances provided an ideal context for architects to freely express their ideas, despite the initial mistrust and caution. To the regime's surprise, the congress became a "clamor of protest." The years of repression, censorship, and control of anything that strayed from the dominant, imposing, and oppressive ideology had been long. The reading made by Portuguese architect and critic Michel Toussaint (2001) was that it was imperative to correct the trajectory of the disaster in which the profession had found itself. Portuguese architects aimed to join that vision, as a renewed opportunity for modernism was seemingly emerging. The congress's results indicated a strong commitment to embracing high-rise construction and the principles outlined in the Athens Charter<sup>16</sup>; but also an invigorated attention to the chronic problems of housing for the masses and for the most disadvantaged classes. Any form of subordination, whether through imposition or mere suggestion, to architectural styles of the past was completely rejected. Consequently, they sought a different narrative, one that challenged both the government's established traditions and the increasingly rigid modern European architecture, which hinted at an impending conclusion.

<sup>12</sup> Milheiro, 2005, p. 18

<sup>13</sup> Idem, ibidem

<sup>14</sup> Cf. Pereira, 1998

<sup>15</sup> Idem, ibidem, p. 36

<sup>16</sup> Cf. Toussaint, 2001

They regarded Brazil as a "third way," but they did so without fully grasping what Brazilian modernity truly entailed. Their anxiety to swiftly counteract the intellectual repression they experienced may have contributed to this and resulted in a form of resistance to the full integration of the modern. A three-day exhibition on modern Brazilian architecture at the Instituto Superior Técnico (IST) in Lisbon also had an impact on Portuguese architects.<sup>17</sup>

Milheiro stated that the country experienced a "resistance to modernity,"<sup>18</sup> whether due to a lack of political approval or the inability of architects to intervene on a social level. This situation indicated that the second modern cycle of Portuguese architecture was defined by "opposition to the past rather than by the anticipation of a future."<sup>19</sup> Of note in this period was the construction of Bairro das Estacas (Ruy Athouguia and Formosinho Sanchez, 1949) in Lisbon. (A work with echoes in Brazil, having won an honorable mention at the II São Paulo Biennial in 1953). In the same year, 1949, attention should also be given to the Águas Parish Church in Penamacor, designed by Nuno Teotónio Pereira, which is regarded by historians as the first modern church in Portugal.

In 1953, Portugal hosted the Third Congress of the International Union of Architects (UIA). The event, featuring an international exhibition, had Brazil as the only representative from the Amer-

icas. A large delegation attended the "Exhibition of Contemporary Brazilian Architecture" at the Sociedade Nacional de Belas-Artes in Lisbon. Brazilian professor and architect Wladimir Alves de Sousa gave a lecture on modern Brazilian architecture and addressed, "the role of European culture in the construction of modern Brazil, highlights the Portuguese genealogy as a distinguishing mark."<sup>20</sup> According to Alves de Sousa, the Portuguese influence is clear, and the Brazilian result is nothing to be "ashamed of". For Milheiro, this vision promotes the "approximation of references between the two moderns," who discover in the revival of national and international publications in the specialty the ideal medium for this exchange of experiences. In fact, it was from the 1948 Congress until the early 1960s that more publications on modern Brazilian architecture were produced in Portugal.<sup>21</sup> The expansion of national architecture coverage in specialized magazines and books did not go unnoticed by the watchful Portuguese government. Recognizing that advancements in construction techniques should not solely disregard the traditional solutions of national architecture, the government, through the MOP, announced its support for the Inquiry into Popular Architecture in Portugal,<sup>22</sup> promoted by the National Union of Architects and led by Keil do Amaral. The survey began in 1955 and was partially published in 1961. For researchers Madalena Cunha Matos and Tânia Beisl Ramos, it was the Inquiry

17 Cf. Milheiro & Figueira, 2009

18 Milheiro, 2005, p. 307

19 idem, ibidem, p. 288

20 idem, ibidem, p. 300

21 Cf. Matos & Ramos, 2005

22 Cf. Diário da República: 1st Series-A - N° 227 - October 19, 1955



that would "undo the Gordian knot of the 'Portuguese house' and allow for a Portuguese way in modern architecture, a reconciliation with history or tradition, making a fusion of modern values with the various Portuguese vernaculars"<sup>23</sup>; and thus remain, to this day, a reference in the imagination of Portuguese architects. Curiously, in response to the regime's desire to create a "national architecture," which the Inquiry aimed to fulfill, the architects expressed an interest in reconciling with the vernacular roots of local architecture. Not from a perspective of simple repetition, but of projecting modernity.<sup>24</sup> Among Portuguese architects, it was Teotónio Pereira who recognized this sudden shift in interest.<sup>25</sup> They were interested not so much in an avant-garde modern that broke with the past, but in a modern that continued with it. Based on this, interest in the figure of Lucio Costa becomes apparent. However, the international success of contemporary Brazilian architecture, alongside Portugal's political and social circumstances, may have encouraged the Portuguese to incorporate a Brazilian lexicon into their architecture, which manifests in the broader effort to grasp modernity.<sup>26</sup> For Milheiro, "the Portuguese modern is [finally] an 'exercise in style,'" <sup>27</sup>

perhaps explained by a cultural background stemming from the *Beaux-Arts* tradition. Meanwhile, the "traffic" between the architectural styles of the two countries was increasing and also impacted the schools of architecture, which experienced significant transformations during the 20th century. The split between architecture education and Fine Arts marked a significant breakthrough, accompanied by ambitious curricular reforms. Brazil, along with the figure of Lucio Costa, has once again come to the attention of the Portuguese, now revitalized by his work on the capital's Pilot Plan. In 1962, an invitation from the UIA led to a series of trips to Brazil by architect Carlos Ramos, who was then the director of the Porto School of Fine Arts. At the time, Ramos was working on the preliminary design for the Portuguese Embassy in Brasília.<sup>28</sup> Chorão Ramalho eventually completed this work. Later, in the 1990s, young Carlos Vilela Lúcio and Ricardo Bak Gordon designed the chancellery's residence through a proposal submitted to a competition that was never carried out. Lucio Costa, for his part, had been visiting Portugal regularly since the 1940s, sponsored by SPHAN. His interest focused on the north of the country. According to Matos and Ramos,<sup>29</sup> the meeting be-

tween the two on these trips and the exchange of correspondence led Costa to find in Ramos (and not in Lino) complicity with the modern ideal. Costa's almost archaeological interest in learning about the origins of Brazilian architecture even led Ramos to say: "that it was he, Lucio Costa, specifically through his 1937 article *Documentação Necessária*, who was the driving force behind the launch of the Inquiry into Popular Architecture in Portugal."<sup>30</sup> When he invited him to teach a course at the Porto School in 1960, Ramos made a point of presenting the results of the Survey to Costa.<sup>31</sup> At that time, among architects in Porto, another figure emerged with equal interest, aligned in thought and action with Lucio Costa's ideas, and who was part of the marginal movement known in historiography as critical regionalism. It was Fernando Távora who emphasized the importance of undertaking a comprehensive and intensive study of popular Portuguese architecture.<sup>32</sup> The parallels between the significance of Lucio Costa and Fernando Távora (the latter backed by the academic guidance of Carlos Ramos) are evident in their alignment with modern architecture principles. In Lisbon, meanwhile, at ESBAL, under the direction of Cristino da Silva, interests were

23 Matos & Ramos, 2007, p. 90

24 Ramos, 2016, p. 19

25 Cf. Milheiro, 2005, p. 319

26 Idem, ibidem, p. 412

27 Idem, ibidem, p. 417

28 Cf. Matos & Ramos, 2007

29 Idem, ibidem

30 Idem, ibidem

31 Cf. Ramos, 2016

32 Idem, ibidem, p. 29

more diverse.<sup>33</sup> This "isolation" of the Porto School is also noted by Milheiro,<sup>34</sup> who recognizes that although a body of modern architecture could already be seen in the country, it was brief and perhaps out of step with the European context. There was still a "*resistance to modernity*, which was mediated between the lack of political approval and the inability of architects to intervene on a social level,"<sup>35</sup> abandoning its suitably more elitist form. After that, until the April Revolution, exchanges between Portugal and Brazil were sparse. The exception was perhaps the construction of the Casino Park Hotel (1972) in Funchal, designed by Oscar Niemeyer and Viana de Lima. The Portuguese architect, who had been a UNESCO consultant on a mission to Brazil that same year, is considered by Niemeyer to be the real author of the project,<sup>36</sup> due to the changes he allegedly made to the original design, begun in 1968.

On the other hand, Brazil was confronting a significantly larger issue: the teaching of architecture had experienced interruptions in its pedagogical and progressive projects since 1964, when the military assumed power. Four years later, Institutional Act No. 5 repressed some of the dissident architects, implementing censorship and preventing them from practicing their profession. At the same time, modernism was becoming increasingly less of a cause, rehearsing its latest proposals in a society saturated with rationalism and stylized functionalism. After the post-modern-

ist period of the 1980s, the recovery of modernism in the teaching of architecture in Brazil as a cause and not as a style,<sup>37</sup> would only arrive with the end of the Military Governments and the beginning of the New Republic. At that time, it was the São Paulo School that took center stage.

### Paulo Mendes da Rocha

During the time of the so-called Populist Republic, the country underwent significant economic and infrastructural development, exemplified by the renowned Target Plan during the presidency of Juscelino Kubitschek. Among the 30 measures included in this plan, the idealistic attempt to transfer the capital from Rio de Janeiro to Brasília stands out. It was also during this period that São Paulo's development accelerated, driven by the growth and internationalization of industry, which made it the richest state in the country. With industrial modernization present in society, culture once again turned to the avant-garde ideals of abstract art. The concrete and neo-concrete movements of the Ruptura and Frente groups emerged in São Paulo and Rio de Janeiro, respectively. In architecture, Vilanova Artigas, along with other professors, was working on the independence of the discipline in relation to the engineer-architect program at the Polytechnic School. In 1948, the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo

33 Cf. Ramos, 2016

34 Cf. Milheiro, 2005, p. 305

35 idem, ibidem, pp. 307-308

36 Cf. Oscar Niemeyer's interview with the weekly Expresso on Dec. 22, 2007

37 Cf. Kopp, 1990

(FAU-USP) was founded, which initially combined original ideas from the Polytechnic model with some curricular elements from the National School of Fine Arts. Artigas promoted an alternative teaching model that aligned with Bauhaus educational principles, though it was adapted to serve a strict social function. The emphasis on this function, along with the relationship with nature, would define the character of the so-called Brutalist Paulista School. This aspect deteriorated when faced with the increasing "frenetic march of speculation," as Mário Pedrosa described it, predicting a "future sacrificed to immediacy."<sup>38</sup> Hope needed to be nurtured.

The generation of architects in São Paulo that emerged after the end of the military governments was the first to vote freely. This empowered them to choose their own architectural development path without the specter of oppression. Modernism appeared to them as the only possible, cohesive, and consistent answer to their question: what should we do? Historians now agree that starting in the 1990s, architecture required a new direction, "advocating a return to the values of modern Brazilian architecture."<sup>39</sup> This change reflected a reevaluation of its principles, "both by the Academy and by emerging architects." Both relied on "some modern masters, particularly Paulo Mendes da Rocha, João Fil-

gueiras Lima (Lélé) and Lina Bo Bardi, architects who came through the postmodern seduction of the 1980s unscathed and who helped guide much of Brazil's contemporary production."<sup>40</sup> Inspired by the work and influence of Paulo Mendes da Rocha (1928-2021), the Paulista School once again distinguishes itself on the national stage. Mendes da Rocha is the heir to this lineage, where Artigas serves as a key reference. This is how the young students look at him, driven by an urgent need to bring him back as a living symbol of resistance, desperate to find references for the crisis they believed they were in. The prominence given to Mendes da Rocha by these students in the first issue of *Caramelo* magazine shows the prominence and credit he had among them. However, outside the context of FAU-USP, and until his return to the institution at the end of the dictatorship, Mendes da Rocha's work received little attention, despite his already significant body of work. Apart from a few sporadic articles in specialist magazines and newspapers, the architect's work was only given more attention in the book *Residências em São Paulo (Residences in São Paulo)*, edited by Marlene Milan Acayaba and published in 1986.

Meanwhile, in 1987, Mendes da Rocha met Portuguese architect Manuel Graça Dias at the *Tendências da*

*Arquitetura Portuguesa* exhibition at SESC Pompeia in São Paulo. It was an exhibition of the work of five contemporary Portuguese architects, curated by Graça Dias. At the time, Mendes da Rocha was president of the Institute of Architects of Brazil (IAB-SP), in what was his second term as the head of the institution, after a first in the 1970s.<sup>41</sup> The meeting between the two of them at Mendes da Rocha's house - the unusual account of which is described in the book *Ao volante pela cidade: Paulo Mendes da Rocha*<sup>42</sup> - will have had a significant impact in promoting awareness of the Brazilian architect among the Portuguese.

In the 1990s, Blau was founded - a Lisbon publishing house specializing in architecture books. It would subsequently play a significant role in the dissemination of Portuguese and Brazilian architecture. Blau's uniqueness was that it published monographs on the most representative Brazilian and Portuguese "masters" almost simultaneously.<sup>43</sup> Mendes da Rocha was left out of this selection. In 1996, the publisher released the Portuguese translation of the monograph edited by Josep Ma. Montaner and Maria Isabel Villac for Gustavo Gili, as part of a collection on contemporary architects. Sophia Telles (1998), the Brazilian critic and essayist, noted that the release of this small volume marked the beginning of monographic pub-

<sup>38</sup> Pedrosa, 2015, p. 67

<sup>39</sup> Ramos, 2016, p. 201

<sup>40</sup> ibidem, p. 203

<sup>41</sup> Paulo Mendes da Rocha was president of the IAB-SP on two occasions: 1972-73 and 1986-87.

<sup>42</sup> Cf. Dias, 2014

<sup>43</sup> For the Portuguese, Fernando Távora (1993), Álvaro Siza (1995/1997) and Eduardo Souto Moura (2000). Among the Brazilians, Lina Bo Bardi (1993), Vilanova Artigas (1997), Eduardo Afonso Reidy and Lélé (2000)

lications about the architect, aligning with the growing international interest in his work. Two factors essentially contributed to this: the construction of the Museu Brasileiro de Escultura (MuBE) in 1995 and the *Gran Premio Latinoamericano* at the *X Biennial of Architecture in Chile* (1994). Meanwhile, very close to this publication, two other significant projects of his were inaugurated: the renovation of the Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993) and the Cultural Center at the headquarters of the Federation of Industries of the State of São Paulo (FIESP, 1996). His work on the Pinacoteca won him the Mies Van der Rohe Prize for Latin America (2000). Mendes da Rocha was now the "most famous architect in the world after Oscar Niemeyer."<sup>44</sup> That same year, together with Lelé, he represented Brazil at the Venice Biennale, thirty years after having done so at the Osaka Universal Exhibition (1970). In the academic field, the following should be noted: the publication of a dossier with the *Inventory of Paulo Mendes da Rocha's published work*<sup>45</sup>; and Maria Isabel Villac's PhD thesis, *La construcción de la mirada: naturaleza, ciudad y discurso en la arquitetura de Paulo Archias Mendes da Rocha*.

In Portugal, Graça Dias recalled and invited Mendes da Rocha to the summer course she was organizing at the Arrábida Convent in 1988. A year later, the Brazilian architect was invited to take part in the 4th edition of the *Tomar Encounters*, organized by the College

of Arts at the University of Coimbra. In the following decade, Portugal's Álvaro Siza started the project for the Iberê Camargo Foundation (1998) in Porto Alegre, which would become one of his most unique proposals. Siza's project for Brazil began with the opening of the Portuguese Pavilion at Expo '98. It also featured Brazilian familiarities. The "canopy" suspended from exposed prestressed concrete appears to evoke a distinct Brazilian bias, which Siza is believed to have linked to Venice and Niemeyer. The significance of this link - later noted by Mendes da Rocha<sup>46</sup> - is not explained by formal aspects but rather by symbolic and discursive ones. At a crucial moment in the celebration of Portuguese maritime ventures, Siza opens "a door to the sea," as if remembering that it was the sea that connected us in the world. He compares it to another "door," which may hold more significance for him: the construction of the city of Venice. The idea of a commercial port closer to the "heart" of Europe. And that's why Siza's statement evokes such recognition in the São Paulo architect. The Portuguese architect also cites Niemeyer due to the "element of surprise in shapes, the boldness, the creativity" and the vibrant showcase of structural achievement.<sup>47</sup> This return to Brazil that he mentions would be definitively realized in Siza with the construction of the Porto Alegre museum, which "is Brazilian [architecture] even if the building does not 'rise' from the ground, nor does it 'open up' to the landscape."<sup>48</sup>

44 Milheiro, 2000

45 Telles, 1998

46 Cf. Rocha, 2000, p.

47 idem, ibidem, pp. 173-177

48 Figueira, Jorge, 2008, p. 136.



## Museums

The Iberê Camargo Foundation opened in 2008.<sup>49</sup> At the same time, between São Paulo and Lisbon, the new National Coach Museum was being designed. A project by Paulo Mendes da Rocha, with the collaboration of the MMBB collective and the studio of Portuguese designer Ricardo Bak Gordon. The two museums, Siza's in Brazil and Mendes da Rocha's in Portugal, represent the unique convergence of these "transatlantic ventures." Siza's museum originated in the American context, where the history presented is either very recent or supported by private European collections. According to critic and historian Roberto Segre,<sup>50</sup> Siza's museum is actually "one of the first museums to be built in Latin America by a foreign architect of international renown: the only known precedent is the Ponce Art Museum in Puerto Rico (1965) designed by American architect Edward Durell Stone." For Milheiro, Portugal has shared very little of its modern experience with Brazil, not least because at the start of modernism, Brazil seems to have come out ahead of Portugal. But Siza's project "may well represent an inverse contamination: the presence of a slightly 'uncanny' body, neither Portuguese nor Brazilian, inspiring, nevertheless, contradictory feelings occupying the area between the 'strange' and the 'familiar.'"<sup>51</sup>

With Mendes da Rocha's international recognition, which began with

the Mies Van der Rohe Prize in 2000, three significant monographs were published: one curated by Rosa Artigas and released by Cosac y Naify; another curated by Hélio Piñon and published by Romano Guerra; and a third, organized by the Swiss Anette Spiro and published by Niggli Verlag. The first two are Portuguese editions from two Brazilian publishers, which have limited distribution in the international market, while the last is a bilingual edition in German and English by a publisher located in central Europe. These three monographs have significantly contributed to spreading Mendes da Rocha's work and ideas, especially beyond Brazil. Of the three volumes, the one most familiar to the Portuguese is the one organized by Rosa Artigas, featuring a redesign by MMBB, a collective of young architects formed in the 1990s who gained recognition and collaborated regularly with Mendes da Rocha. As in Brazil, a new "90s generation" was emerging in Portugal, showing a certain respect for earlier modern generations. Mendes da Rocha's monograph swiftly captured this generation's imagination. From then on, they, too, would look to the architect as an absolute and unavoidable reference in modern Brazilian and world architecture.

Mendes da Rocha's significance stems from his ability to maintain "an active reverberation, both visual and moral," in his projects. This characteristic turns them into a commitment to continuity rather than a break from

modern humanity." Ana Vaz Milheiro understands that Mendes da Rocha's radicalism stems from a consistently critical perspective, mindful of the risk of degeneration. Looking at "a state of civilization, advanced or progressive: only what has reached a certain and consensual perfection degenerates." This critical sense in the architect is revealed through a careful examination of his work, whose formality is primarily and consciously centered on discourse. A discourse that inspired the 1990s generation at the FAU, which allowed them to speak of "rebirth" and "re-founding." It would primarily serve as a "kind of anti-colonialist voice."<sup>52</sup> a consciousness that fuels causes and rejects styles. It is undeniable that Mendes da Rocha's ethical and moral awareness of the fundamental issues he chose in his architectural practice—engagement with nature and society, and dedication to the collective—became more radical due to the social and political events Brazil was facing at the time. A developing country, both uninhabited and overcrowded, unable to protect its vast and violent natural resources from exploitation and capitalist speculation, whether domestic or foreign.

Mendes da Rocha returned to Portugal several times, once in 2003 to be awarded the title of Honorary Member of the Order of Portuguese Architects. Since the start of the millennium, the international recognition he received made his work indisputable. The culmination of all this arrived with the

<sup>49</sup> Also noteworthy is Ângelo Bucci, from São Paulo, who is planning a housing development in the Algarve.

<sup>50</sup> In Siza, 2008, p. 107

<sup>51</sup> Milheiro, 2005, p. 418

<sup>52</sup> Milheiro, 2002, p. 94

awarding of the Pritzker Prize in 2006. this was followed by a sudden and anticipated increase in requests for his presence, whether at conferences, exhibitions, publications, or additional awards. Starting in 2007, his visits to Portugal became frequent, as a result of the Portuguese government's invitation to design the new National Coach Museum (2007-2017).

The invitation to Mendes da Rocha arrived during a period when his discourse had grown more insurgent, characterized by a resistance to disaster. The new museum embraced this paradox: to become an icon of the city, validated by Portuguese imperial success, as represented by the collection of royal coaches, while offering an alternative to the logic of Western expansion. In his most significant work outside Brazil, Mendes da Rocha embraced the opportunity to address historical reparation, affirming the ethical superiority of the Global South over colonial policies. And as the museum process unfolded, the architecture appeared to be at risk of clashing with entrenched archaism. The cultural sector likely felt embarrassed by this. The museum seems peculiar to the Portuguese, as though it is looking for "subtitles" for some of its exhibits. While incorporating some elements from his cultural "baggage," Mendes da Rocha's proposal for the Coach Museum is not entirely composed of radical and absolute novelty. Instead, it is grounded in a historical and universal continuity, based on a shared idea and looking for a rationale in a modernity that he perceives as incomplete.

## Bibliografía

- Capanema, G. (1987). Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação em Xavier, A. (Ed.) *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. (2003 ed., pp.121-131). Cosac & Naify.
- Caramelo, 1990-3. São Paulo: Grémio da FAU-USP, 1990-3, 0(1-6)
- Costa, L. (1936). Razões da nova arquitetura. *Revista da diretoria de engenharia*. 1 (3), 3-9.
- Costa, L. (1987). Documentação necessária em Xavier, A. (Ed.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. (2003 ed., pp.31-41). Cosac & Naify.
- Dias, M. y Mendes da Rocha, P. (2014). *Ao volante pela cidade: Paulo Mendes da Rocha*. Relógio D'Água.
- Figueira, J. (2008). Mundo corporal. Siza, Álvaro en Kiefer, F (Ed.). *Fundação Iberê Camargo*. Cosac & Naify. (p. 135).
- Goodwin, P-L. (1943) *Brazil builds: architecture new and old 1652-1942*. The Museum of Modern Art.
- Kopp, Anatole. (1990). *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. Editora Nobel.
- Lourenço, E. (2009). Ainda hoje os portugueses andam aí pelo mundo a apanhar os ossos do Império. *Jornal dos Arquitectos. Ordem dos Arquitectos*. (Out./ Nov./Dez., 237), 36-48.
- Matos, M., Ramos, T. (2005). Recepção da arquitetura moderna brasileira em Portugal: registos e uma leitura em AA. VV. *6º Seminário DOCOMOMO Brasil*. Fundación Docomomo.
- Matos, M., Ramos, T. (2007). Um encontro, um desencontro: Lúcio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos en AA. VV. *7º Seminário DOCOMOMO Brasil*. Fundación Docomomo.
- Mendes da Rocha, P. (2000). A cidade para todos. Artigas, Rosa en *Paulo Mendes da Rocha: projetos de 1957-1999*. Cosac & Naify, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.
- Milheiro, A. (14 de julio de 2000) *Arquitetura brasileira recebe Prémio Mies Van der Rohe*. Público. <https://www.publico.pt/2000/07/14/jornal/arquitetura-brasileira-recebe-premio-mies-van-der-rohe-146425>
- Milheiro, A. (2005). *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.
- Milheiro, A. (2019). O amigo brasileiro: notas sobre Lucio Costa e os portugueses em Serapião. F. y Wisnik, G. (Ed.). *Infinito vão: 90 anos de arquitetura brasileira*. Casa da Arquitectura, Monolito.
- Milheiro, A. Figueira, J. (2009). A Joyous Architecture: as exposições de arquitetura moderna brasileira em Portugal e a sua influência nos territórios português e africano en AA. VV., *8º Seminário DOCOMOMO Brasil*. Fundación Docomomo.
- Pedrosa, M. Wisnik, G. (Ed.). (2015). *Arquitetura: ensaios críticos*. Cosac & Naify.
- Pereira, N. (1998). O Congresso de 1948. *Jornal dos Arquitectos. Lisboa: Ordem dos Arquitectos*. (Set., 186), 35-37.
- Ramos, T. (Ed.). (2016). *Entre Brasil*

# Procedencia de las imágenes

*e Portugal: desafios, discursos e práticas da arquitetura moderna e contemporaneidade.* Caleidoscópio.

- Siza, A., Kiefer, F. (Ed.). (2008). *Fundação Iberê Camargo*. Cosac & Naify.
- Tavares da Costa, N. (2020). *Do exercício moral da consciência: estudos a partir do novo Museu Nacional dos Coches em Lisboa [1917-2017]*. ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Tese de Doutoramento.
- Telles, Sophia. (1998). A arquitetura como ação. *Jornal de resenhas*. (38 Mai.).
- Toussaint, M. (2001). Reler as maleitas da arquitectura nacional. *Jornal dos Arquitectos. Ordem dos Arquitectos*. (Jan./Fev., 199), 9-15.
- Warchavchik, G. (1925). Acerca da arquitetura moderna en Xavier, A. (Ed.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. (2003 ed., pp.35-38). Cosac & Naify.
- Figura 1: Borba, C. (12 de diciembre del 2017). *Edifício de la caja de agua de Olinda*. Facebook. <https://www.facebook.com/prediosdorecife/posts/edif%C3%ADcio-da-caixa-d%C3%A1gua-de-olinda-a-no-1937projeto-lu%C3%ADs-nunesr-bispo-coutinho-sn-/554314654908218/>
- Figura 2: <https://www.riofilmcommission.com/lo-cacoes/associacao-brasileira-de-imprensa/>
- Figura 3: Álvaro Siza Vieira. Eduardo Souto de Moura (1995-1998). Pavilhão de Portugal na Expo'98. Lisboa. Fuente: Autor (2023).
- Figura 4: Fracalossi, I. (11 de noviembre de 2013). *Clásicos da Arquitetura: Casa Modernista da Rua Itápolis / Gregori Warchavchik*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com.br/br/01-163168/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-itapolis-slash-gregori-warchavchik>
- Figura 5: Embajada de Portugal en Brasilia. (8 de septiembre del 2019). *Emba-jada de Portugal en Brasilia*. Facebook. <https://www.facebook.com/embaixadadeportugalembrasilia/photos/a-fot%C3%B3gra-fa-brasiliense-joana-fran%C3%A7a-fez-o-registo-da-embaixada-de-portugal-pa-ra/2392092904411577/>
- Figura 6 y 7: Philippou, S. (2008). *Oscar Niemeyer. Curves of irreverence*. Yale University Press.
- Figura 8. Pavilhão de Portugal na Expo'98. Lisboa. Fuente; Autor (2023)
- Figura 9: Agência Lusa. (8 de febrero de 2023). *Mostra sobre Oscar Niemeyer em exposição no Funchal*. Centro Nacional de Cultura. <https://www.e-cultura.pt/evento/30513>
- Figura 10, 12 y 13. Fernández-Galiano, L. (Ed) (2013). *Paulo Mendes da Rocha 1958 2013*. (161).
- Figura 11 y 14 Paulo Mendes da Rocha et al. (2008-2015). Museu Nacional dos Coches. Lisboa. Fuente: Autor (2022).





**Movimiento moderno contextualizado.  
Sobre su contribución a la  
arquitectura contemporánea española**

***The Modern Movement in Context:  
On Its Contribution to Contemporary  
Spanish Architecture***

Sara Coscarelli Comas

"[...] la verdadera razón de ser del proyecto, que el autor quiere transmitir, es que tanto el parque como las plazas constituyen un lugar de expansión, ocio y contacto con lo natural. [...] la eficiencia energética se encuentra presente, en un contexto de finales de los años setenta, a través de la perforación de las fachas principales que se abren a grandes ventanales para captar la mayor cantidad de luz natural posible, además de contribuir a la climatización de los espacios interiores en los meses de más frío. [...]"

## Resumen

El movimiento moderno permitió en su momento emancipar la arquitectura de los academicismos históricos en que se encontraba atascada. Fue necesario en un primer momento desprenderse del pasado para mirar hacia el futuro. No obstante, pasados los primeros años de auge innovador, se inició un lenguaje versionado, revisado, que respondía a la necesidad de recuperar el patrimonio, las raíces, la tradición o la historia. Desde esa óptica se entiende este trabajo, en que las obras resultantes se contextualizaron para tener en cuenta las preexistencias ambientales.

En este sentido, invirtiendo la mirada, ahora hacia el pasado desde el presente, caben destacar una serie de obras del panorama arquitectónico contemporáneo español que han seguido los postulados de este otro movimiento moderno contextualizado y demuestran que sigue aún vigente.

Mediante la reinterpretación en clave contemporánea de las estrategias de diseño arquitectónico vernáculo la constante evolución tecnológica que el progreso sigue ofreciendo y las exigencias en lo que a eficiencia energética se refiere para hacer frente a los nuevos retos de emergencia climática, el resultado es óptimo y demuestra la buena salud de la arquitectura española contemporánea, heredera del movimiento moderno.

---

Palabras clave: movimiento moderno, contextualización, contemporaneidad, preexistencia ambiental

## Abstract

*The modern movement allowed architecture to emancipate itself from the historical academicisms in which it was stuck. It was necessary at first to let go of the past to look toward the future. However, after the first years of the innovative boom, a revised, versioned language began, which responded to the need to recover heritage, roots, tradition or history. This work is understood from that perspective, in which the resulting works were contextualized to take into account environmental preexistences.*

*In this sense, reversing our gaze, now towards the past from the present, it is worth highlighting a series of works from the Spanish contemporary architectural panorama that have followed the postulates of this other contextualized modern movement and demonstrate that it is still valid.*

*Through the contemporary reinterpretation of vernacular architectural design strategies, the constant technological evolution that progress continues to offer and the demands in terms of energy efficiency to face the new challenges of climate emergency, the result is optimal and demonstrates the good health of contemporary Spanish architecture, heir to the modern movement.*

---

*Keywords: modern movement, contextualization, contemporaneity, environmental preexistence*



Figura 1. Escuela Bauhaus (1927) en Dessau, de Walter Gropius.

## Introducción

En el imaginario colectivo del movimiento moderno permanecen hoy en día los principales postulados innovadores llevados a cabo por sus defensores, como son la técnica constructiva, el reto funcional y la composición formal, todo ello dentro de un contexto progresista y visionario a favor de una arquitectura pensada para mejorar la sociedad. En relación con la técnica constructiva, el uso del acero y el vidrio constituyen la gran novedad, junto con el desarrollo de la técnica del hormigón armado y un sistema constructivo basado en la planta libre; todo ello vinculado al uso de materiales prefabricados y producidos en serie.

El reto funcional tiene que ver con la regeneración social a través de la renovación arquitectónica, y para ello se crea el compromiso de realizar programas de amplio contenido social, en que la mejora de las cualidades físicas e higiénicas es una condición *sine quanon* para los nuevos proyectos.

Finalmente, en lo que se refiere a la composición formal, el movimiento moderno se opone al historicismo academicista y rechaza el uso de la ornamentación aplicada, apostando por volúmenes nítidos, superficies lisas y espacios continuos, además de inclinarse por geometrías sobrias en

que la línea recta ejerce de eje fundamental y la curva de complemento (Figura 1).

## El movimiento moderno contextualizado

No obstante, y más allá de esta mentalidad, de la percepción comúnmente aceptada de lo que fue el movimiento moderno, existen una serie de obras que deben ser consideradas parte del mismo lenguaje, pero que no tienen la consideración de arquitecturas *internacionalistas* construibles por doquier, sino que, justamente, pretenden mantener y poner en valor, o revalorizar, los postulados emancipadores del movimiento moderno desde una óptica sensibilizada con el contexto local.

Partiendo de estas premisas, se puede afirmar que existe un movimiento moderno contextualizado, local, distinto en cada territorio al empoderarse y apropiarse, por medio del diálogo con esa preexistencia, de las realidades tradicionales y vernáculos de sus arquitecturas. No se trata del regionalismo crítico framptoniano, del que he hablado en numerosas ocasiones y que es detectado años después, en plena posguerra, sino más bien de un movimiento moderno versionado, revisado, que no se encuentra en

fase de madurez, sino que funciona en paralelo al marco temporal del movimiento moderno ortodoxo definido en la introducción de este texto. Sí que cabe mencionar que su aparición puede establecerse a partir del verano de 1933, cuando los miembros del CIAM realizan el viaje de Marsella a Atenas a bordo de la embarcación *Patris II* y visitan no solo las ruinas griegas, sino también las pequeñas islas del Peloponeso y sus tradicionales casitas de pescadores.

En este sentido, y dentro del marco español vinculado al GATEPAC-GATCPAC, en diciembre de 1934, la revista catalana *D'Ací i d'allà* publica un artículo de Josep Lluís Sert llamado "Arquitectura sin 'estilo' y sin 'arquitecto'", donde trata el cambio que se está produciendo en la arquitectura moderna de aquel momento, en una nota dedicada a unas obras de su colega Le Corbusier: "La arquitectura moderna puede utilizar todos los materiales. El arquitecto no debe imponer límites estrechos. Puede seguir utilizando los materiales tradicionales, como la piedra, junto a las formas en hormigón armado. Alternar superficies planas y curvas. Es el espíritu moderno, lo que la obra lo sea. Espíritu amplio y en constante creación"<sup>1</sup>.

Y solo unos meses más tarde, en primavera de 1935 la revista *A.C.* publica el siguiente manifiesto: "La arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye esta nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del Mediterráneo. ¡Es una victoria del mar latino!"<sup>2</sup>. Se trata, por tanto, de una arquitectura que busca el respeto por la preexistencia ambiental (Rogers, 1955), la adaptación a la tectónica del lugar y su integración con el paisaje (Frampton, 1983) y el uso de los sentidos en la percepción de la materialidad más allá de la vista (Pallasmaa, 1996), entre otros.

Esta modernidad contextualizada debe entenderse, por lo tanto, como una actitud, ahora sí como en el caso del regionalismo crítico, pero que no adopta una posición de retaguardia crítica (Frampton, 1983) como decía el británico, sino que busca complementar la innovación del movimiento moderno en su estado más puro, con la realidad de cada

emplazamiento que le ha ido aportando identidad y patrimonio a lo largo de los siglos, para permitir la *subjetivación del usuario*, la subjetivación del habitar.

En esta circunstancia es la persona habitante quien adopta una posición dominante sobre el ente construido y no al revés, al percibir que el espacio que habita no es solo una suma determinada de metros cuadrados o cúbicos al cual debe adaptarse, sino que es el espacio en sí mismo quien se adapta a sus necesidades y, por tanto, se lo hace suyo y crea una relación de pertenencia que permite convertirlo en un lugar. Gran parte de esta relación interdependiente, que no dependiente, (Coscarelli, 2023) nace de la asociación por parte de quien habita con su preexistencia ambiental. Rogers usa este concepto en 1955 para referirse al contexto existente en el momento en que se establece el emplazamiento de un nuevo proyecto, el cual, apunta, debe respetarse y ser tenido en cuenta a la hora de conceptualizar la nueva propuesta de intervención. Así, la preexistencia ambiental puede re-usarse en este punto de igual modo para recalcar la necesidad del ser humano de vincularse a lugares de referencia que le aporten percepciones y símbolos, en definitiva, significados, a su existencia (Heidegger, 1969). Además, este posicionamiento pone en valor el ente construido por encima del arquitecto constructor, quien ejerce de acompañante en lugar de director de la construcción (Alexander, 1977).

Un caso ejemplar es el del propio Le Corbusier, quien después de la experiencia con la Villa Saboye (1929), empieza a adquirir un perfil mediterranzante a través de obras que rinden culto a lo vernáculo, entre las cuales cabe destacar la Maison de week-end (1935) en La Celle, donde los paralelismos con las Casas de fin de semana (1934-1935) ubicadas en el Macizo del Garraf, de Sert y Torres Clavé, son evidentes, no sólo a nivel de resolución formal y por el uso de materiales locales, sino sobre todo por la utilización del propio sistema constructivo, la bóveda catalana, fruto del intercambio de pensamientos entre el GATCPAC y Le Corbusier y de la influencia que el franco-suizo generará en el *modus operandi* de Sert en lo que a arquitectura se refiere (figura 2).

1 SERT, J. LL., (1934, 4º trimestre) "Conferencia de J. L. Sert, arquitecto del GATEPAC". *A. C.* nº 16. La cita corresponde a una nota al pie de una doble página dedicada a Le Corbusier, sin numeración.

2 RED., (1935, 2º trimestre) "La arquitectura popular mediterránea". *A. C.* nº 18, p. 15.





Figura 2. Paralelismos entre la Maison de week-end (1935) en La Celle, de Le Corbusier, y las Casas de fin de semana (1934-1935), de Sert y Torres Clavé.

En este contexto, el acercamiento a los temas vernáculos de las Casas de fin de semana adquiere una clara identidad mediterránea con especial atención a los factores locales de la región. Si bien se pueden establecer semejanzas en relación con la Casa Desmontable (1932), construida sólo tres años antes, morfológicamente las viviendas del Garraf son opuestas en base a su relación con el entorno y, especialmente en relación con su contextualización. Si para la Casa Desmontable el contacto con el medio natural se establece mediante un proceso de doble abstracción, en las Casas del Garraf se procura mantener una relación con el contexto a través de la inclusión de materiales regionales. Esta relación semejanza-contrariedad es destacable,

sobre todo, en uno de los elementos comunes en ambas viviendas: las terrazas. Si bien se pretende una optimización de los espacios de distribución procurando ofrecer un mínimo de habitabilidad para un máximo de funciones, las terrazas, en ambos proyectos, nacen como un contrasentido, justificándose como elementos de transición entre exterior y interior. En el caso de las Casas del Garraf este contrasentido se acentúa, sobrepasa los conceptos exclusivamente funcionalistas y adquiere un papel protagonista (figura 3).

Se observa, en relación con este hecho, la creación de otro lenguaje: Sert y Torres Clavé mencionan el concepto



Figura 3. Comparativa entre la Casa Desmontable (1932) y las Casas de fin de semana (1934-1935), todas de Sert y Torres Clavé.

"espiritualidad"<sup>3</sup> para justificar una opción de proyecto -la versión y revisión que se han tratado al principio de este apartado-, en que la influencia de la construcción tradicional mediterránea, como en la bóveda catalana utilizada en la

casa Tipo C, o las cerámicas, mimbres y sillas artesanales, se hace presente y no hace otra cosa que enriquecer la nueva arquitectura, complementándola y haciéndola aún más válida al demostrar que puede convivir con el pasado,

3 SERT, J. LL., *ibid.*



ahora reinterpretado en clave moderna para adaptarse a los estándares de la época.

Contribución del movimiento moderno a la arquitectura actual: Estudio de casos

Resulta indispensable observar el pasado desde la realidad presente, o incluso especular utópicamente desde un eventual futuro, para poder comprobar y comprender la vigencia de esta arquitectura y cómo a pesar del paso del tiempo no ha mermado en absoluto su espíritu innovador ni tampoco su voluntad transgresora; y no solo en relación con los tres pilares innovadores del movimiento moderno -técnica constructiva, reto funcional y composición formal-, sino sobre todo en lo referente a los de la arquitectura actual -ecología y sostenibilidad, integración paisajística, innovación programática y reinterpretación vernácula-, entre otros, que son ya presentes en este movimiento moderno contextualizado.

A continuación, se exponen distintos casos de estudio con el objetivo de observar la vigencia y permanencia de los postulados del movimiento moderno contextualizado en la actualidad del territorio español. No obstante, y, a modo de preámbulo, caben mencionar también sus homónimos de los últimos cincuenta años en el panorama internacional. La Iglesia de la luz (1989), en Osaka, de Tadao Ando; las Termas de Vals (1993-1996), de Peter Zumthor, en el Cantón Graubunden; la Fundación Serralves (1999) en Oporto, de Álvaro Siza; la Escuela Primaria en Gando (2001), de Francis Keré; el Sangamam de Anupama Kundoo (2001-2003), en Auroville, India; el Royal College of Art de Londres (2016-2018), de Herzog & de Meuron; o el Centro de Convenciones y Reuniones de Brujas (2022), de Eduardo Souto de Moura en colaboración con META architectuur bureau, entre otros, son claros ejemplos de ello. Todos responden a las premisas recién mencionadas; y su valor añadido respecto de las características específicas del movimiento moderno, son, justamente, su contextualización local, su integración con el paisaje, su atención a la preexistencia y su respuesta a las necesidades contemporáneas de eficiencia energética y sostenibilidad que la actualidad reclama en pro del cambio climático.

En el contexto español, la arquitectura contemporánea heredera del movimiento moderno es de gran riqueza, calidad y complejidad, puesto que parte, más allá de las influencias germánicas, del legado dejado por el GATEPAC a principios de los años treinta, cuya aportación no morirá con su desaparición, sino que quedará latente hasta aproximadamente la mitad de la década de los cuarenta, cuando reaparece el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* e inicia en su primer editorial una reflexión sobre las necesidades de la nueva arquitectura (Esteban, 2000).

Los casos se han organizado por orden cronológico dentro del último medio siglo, a razón de un caso por década, y quieren ser un ejemplo de arquitecturas que, a pesar de haber evolucionado respecto del movimiento moderno inicial, adaptándose a los nuevos requerimientos de la actualidad, por un lado, pero también generando nuevos lenguajes autónomos, por el otro, continúan manteniendo su espíritu fundacional: técnica constructiva, reto funcional y composición formal, en la búsqueda constante de la innovación, entendida como proceso amplio de mejora de la sociedad y en constante diálogo con el entorno.

| Casos de estudio |                                                                                                                             |
|------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1                | Ayuntamiento de Fene (1980), de Alberto Campo Baeza                                                                         |
| 2                | Casa Margarida (1988-1989), en Olot, del estudio RCR                                                                        |
| 3                | Iesú (2001-2009), nueva parroquia en Riberas del Loyola, San Sebastián, de Rafael Moneo.                                    |
| 4                | Centro de Ocio para mayores de Azuqueca de Henares, en Guadalajara (2007-2011), de Iñaki Ábalos y Renata Setkiewiczzhabitan |
| 5                | Tanatorio Àltima en el barrio de Sant Andreu (2022), en Barcelona, de Batlle i Roig                                         |

Figura 4. Tabla representativa de los casos de estudio

La selección realizada no es arbitraria, sino que responde a la predilección que en la actualidad suscitan en los grupos de interés las autorías correspondientes, en cuyas trayectorias se han detectado las obras elegidas, que, además, no son

necesariamente las más conocidas de cada autor, sino aquellas que representan mejor la temática que en este texto se aborda. Cada obra se trata a partir de los siguientes parámetros, cuyo orden dependerá de la importancia que tengan en cada caso (figura 4):

| Parámetros para el estudio de casos |                                                                                       |
|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| 1                                   | Técnica constructiva innovadora en relación con el progreso y la evolución del sector |
| 2                                   | Reto funcional para con el usuario (subjetivación) y la voluntad de mejora social     |
| 3                                   | Composición formal relacionada con la reinterpretación vernácula                      |
| 4                                   | Atención a la preexistencia ambiental entorno a la integración en el paisaje          |
| 5                                   | Eficiencia energética y sostenibilidad.                                               |

Figura 5. Tabla de parámetros para el estudio de casos.

**Ayuntamiento de Fene (1980), de Alberto Campo Baeza**

Este proyecto, ubicado en la localidad de Fene, en La Coruña, obtiene el primer premio del concurso que en 1977 el municipio convoca para su construcción a nivel nacional. Solo se llega a construir el edificio principal, junto con la perimetización de la parcela a través de pórticos, que delimitan una de las plazas.

La técnica constructiva sigue siendo la habitual del movimiento moderno, caracterizada por la estructura de hormigón armado, grandes ventanales con carpintería de hierro y cuarterones para salvar las grandes luces del vidrio, y las plantas libres, determinantes en este caso al tratarse de un espacio público que debe permitir la circulación de un gran número de personas.

El reto funcional aparece también como obvio en este caso, puesto que la tipología implica mostrarse a la sociedad para generar atracción. Sería uno de esos casos en que el

reto funcional entra en contacto con la política. Además, las innovaciones programáticas del edificio principal permiten versatilidad en su zonificación, algo fundamental en un edificio de estas características en que los departamentos y las funciones pueden ir cambiando con el paso de los años o dependiendo de quien gobierne el espacio.

La adaptación al entorno es evidente al tener el emplazamiento una limitación a tres bandas, tres carreteras, y el bosque en uno de sus límites longitudinales. Por ello el edificio se cierra a los tres primeros lados, mientras que se abre a través de grandes transparencias, al bosque.

Existen, además, varias preexistencias que el autor tiene en cuenta. Por un lado, la concepción tradicional de lo que es un ayuntamiento, caracterizado por la reinterpretación en clave moderna del concepto vernáculo de "torre del reloj" y de "balcón del alcalde", en lo que se refiere a tipología. Los límites longitudinales que se cierran al interior de la parcela con soportales a modo de pórticos y constituyen un nuevo ejercicio de reinterpretación vernácula.

Por otro lado, el proyecto se adapta a la arquitectura popular "blanca", así como al bosque de eucaliptos que hay delante, motivo por el cual presta tanta atención a las dos plazas, que pretenden desjerarquizar los volúmenes construidos, dejándolos casi en un segundo plano. Y lo mismo sucede con la escalera interior, robusta y de obra, en un claro gesto de poner en valor las de las viviendas populares tradicionales de la zona, reinterpretada, una vez más, al añadirle el giro a modo de curva, tal y como se hacía en el movimiento moderno, por otro lado, en que la forma curva solía aparecer como complemento a la ortogonalidad de la línea recta.

De hecho, la verdadera razón de ser del proyecto, que el autor quiere transmitir, es que tanto el parque como las plazas constituyen un lugar de expansión, ocio y contacto con lo natural.

Finalmente, la eficiencia energética se encuentra presente, en un contexto de finales de los años setenta, a través de la perforación de las fachas principales que se abren a grandes ventanales para captar la mayor cantidad de luz natural posible, además de contribuir a la climatización de los espacios interiores en los meses de más frío (figura 6).





Figura 6. Vista de la fachada principal del Ayuntamiento de Fene en la Coruña (1980), de Alberto Campo Baeza.

### **Casa Margarida (1988-1989), en Olot, del estudio RCR**

El estudio RCR siempre se ha caracterizado por su voluntad de reconexión del ser humano con la naturaleza a través de la revalorización del paisaje. Y el caso de la Casa Margarida, uno de sus primeros proyectos, no es una excepción. Se trata de una vivienda de 438 m<sup>2</sup>, cuya técnica constructiva mantiene la herencia del movimiento moderno contextualizado, sobre todo por la mezcla de materialidades propias de la innovación y el progreso tecnológico con la piedra del propio territorio o la madera reinterpretadas.

La integración con el entorno es una de las máximas de este proyecto. Puesto que el solar está orientado al sur, pero tiene una fuerte pendiente, la solución consiste en adaptar la vivienda al desnivel preexistente y crear tres plantas: el garaje a nivel de calle, con acceso directo por medio de una verja que da a un patio previo; una primera planta por donde se realiza el acceso al interior de la vivienda a través de un tramo de escalera que sube desde ese patio, y que

ejerce al mismo tiempo de planta baja con acceso directo al jardín, el cual queda a buen recaudo de la calle; y una segunda planta donde se encuentran las dependencias privadas. Esta disposición de los espacios en adaptación a la vertiente topográfica enriquece aún más el proyecto y le aporta valor al percibir el volumen como prolongación de la naturaleza, además de ser una estrategia innovadora de organización espacial en un emplazamiento determinado.

A nivel formal, la casa combina las trazas horizontales y verticales tanto en planta como en alzado y su materialidad armoniza el revoco blanco con la piedra de los muros perimetrales del jardín y del cubo, y con la madera de la verja de entrada, puerta principal, escalera interior y pavimento. Son solo tres materiales para generar un todo complejo que parte de la simplicidad morfológica.

El programa es de tipología residencial y, por tanto, combina dependencias diáfanas y amplias, orientadas al sur al necesitar mayor cantidad de luz natural, con la privacidad de dormitorios y estancias anexas, orientadas al norte. Los



Figura 7. Fachada sur de la Casa Margarida (1988-1989) en Olot, de RCR.

espacios interiores circulan de manera fluida alrededor de la escalera de madera, que sirve de eje central y que se encuentra junto a una sala de estar a doble altura.

Nuevamente en este caso, en la fachada sur, se reinterpreta la idea de porche-terraza propia de las viviendas tradicionales, si bien aquí el porche se cierra por completo, dejando solo una apertura longitudinal, en recuerdo al proceder del movimiento moderno, para convertirse en un cubo, cuyos muros se prolongan hasta la planta superior y ejercen de barandillas de la terraza que acoge. La pérgola que sombrea la fachada sur de la planta baja es también un dispositivo de cierre, que, a su vez, reinterpreta la marquesina tradicional.

Esta vivienda es un ejemplo de eficiencia energética natural, como sucede con el caso anterior, en que, gracias a la correcta orientación del proyecto, los espacios de más uso gozan de más horas de luz en los meses más fríos, al tiempo que esta puede ser tamizada en los meses de más calor, gracias a la pérgola reinterpretada y las persianas-celcias (figura 7).

#### **Iesú (2001-2009), nueva parroquia en Riberas del Loyola, San Sebastián, de Rafael Moneo.**

Formada por un volumen compacto y denso de hormigón estucado en blanco, la nueva parroquia en Riberas del Loyola proyectada por Rafael Moneo, poco después de haber realizado la Catedral de Nuestra Señora de los Ángeles, pretende servir a la comunidad y establecer su conexión con la ciudad a través de un amplio parque, el Jardín de la Memoria, construido en el marco del nuevo barrio en el meandro del río Urumea.

Además de la iglesia, el complejo contiene un patio, un zaguán, aulas, seminarios y viviendas para el párroco y el resto de personal eclesiástico. A su vez, y con el mencionado objetivo de no aislarse de la vida cotidiana, en la planta baja y en contacto con el parque se plantea un supermercado como reinterpretación de los antiguos mercados públicos que quedaban abiertos por medio de pórticos.

El acceso a la iglesia se produce a través de un espacio de transición que acaba convirtiéndose en un patio, y sirve como lugar de reflexión previo a la entrada al interior del templo. Por su parte, el espacio dedicado a la liturgia es herencia clara del movimiento moderno, cúbico y luminoso; y por su



Figura 8. Fachada principal de la parroquia de Jesús (2001-2009) en Riberas del Loyola, San Sebastián, de Rafael Moneo.

verticalidad y majestuosidad reinterpreta en clave moderna la monumentalidad de las catedrales medievales. Cabe recalcar, dentro de las reinterpretaciones llevadas a cabo por el autor, la cruz del techo, ubicada en plano horizontal y cuya forma queda definida por medio de retranqueos que permiten el paso de luz natural, lo cual aporta al espacio un gran simbolismo existencial.

La cruz, las campanas y la vidriera que coronan el edificio son también reinterpretaciones sobrias de los símbolos eclesiásticos. Dicha vidriera está enmarcada por unas contraventanas abiertas de metal forradas en madera de cedro, que aportan un nuevo significado a la arquitectura tradicional, además de sencillez, calidez y domesticidad al espacio, gracias a la madera de la que están formados, junto con las majestuosas puertas y celosías que se van encontrando en las distintas aperturas, tanto en el exterior como en el interior del edificio. La iluminación artificial de las lámparas conoidales ubicadas a baja altura genera, nuevamente, la percepción de domesticidad y cercanía, siempre con el objetivo de generar proximidad entre la parroquia y la comunidad vecinal.

En relación con la sostenibilidad, y más allá de las ventilaciones cruzadas múltiples que se generan por medio de las diversas aperturas que existen en el interior, junto con la climatización

natural que se produce gracias al hormigón de que está formado el cubo principal, cabe destacar el revestimiento especial autolimpiante y descontaminante de que está formada la fachada exterior, lo cual permite la reducción del nivel de polución en el entorno del barrio (figura 8).

#### **Centro de Ocio para mayores de Azuqueca de Henares, en Guadalajara (2007-2011), de Iñaki Ábalos y Renata Setkiewicz**

El Centro de Ocio de Azuqueca de Henares, en Guadalajara, se encuentra ubicado delante de su Ayuntamiento y se base en un programa de bajo costo que permite tanto multiplicidad como polifuncionalidad espacial. En él se intercalan estancias recreativas con otras de formativas, una biblioteca, una cafetería o un gimnasio con sala de rehabilitación; todo ello con el objetivo de fomentar la vida comunitaria en un contexto de alta complejidad en que conviven un gran número de personas jubiladas y paradas.

El edificio se entiende a modo de pabellón bajo y está compuesto por un conjunto de salas conectadas entre sí a través de vestíbulos que asumen, a la vez, nuevas funciones de sala o incluso por dobles accesos en algunos casos, lo





Figura 9. Vista de la cubierta ajardinada del Centro de Ocio para mayores de Azuqueca de Henares, en Guadalajara (2007-2011), de Iñaki Ábalos y Renata Setkiewiczzhabitat

cual, y a pesar de la aparente simplicidad programática, enriquecen la circulación de sus usuarios, además de estar ventiladas por varios patios internos. Se podría entender el lugar como otra reinterpretación en clave moderna de una sala de juegos tradicional, o incluso de un casino. No obstante, su tipología está basada en las casas de campo de Castilla-La Mancha con cinco crujeas y patios intersticiales.

Además del pabellón bajo, horizontal y orientado al sur, la parcela contiene otro volumen de forma cúbica y vertical, que contrasta compositivamente con el primero, y que está dedicado a las oficinas del Centro, almacenes y otras dependencias que emerge, en realidad, del propio pabellón, quien ejerce de zócalo de sus siguientes tres plantas.

Se trata de un edificio donde la tecnología es un factor clave por los materiales usados en su sistema constructivo, la cubierta invertida, o el muro cortina. No obstante, su riqueza se base en el saber convivir a la vez con las preexistencias ambientales y la eficiencia energética. Esta última está formada por varias soluciones, tanto técnicas como paisajísticas, sin emisiones de gases nocivos, con los patios alternados y las cubiertas ajardinadas, junto con el uso de la geotermia y la energía fotovoltaica como fuentes principales. Además, dispone de diversas medidas pasivas como la ya mencionada ventilación natural o la cubierta ajardinada del

pabellón bajo, pero también el colector solar de vidrio ubicado al sur. Finalmente, y en relación con el paisajismo como elemento de control climático, cabe destacar el enfriamiento adiabático mediante lámina de agua, el arbolado caduco y perenne combinado y los toldos (figura 9).

#### **Tanatorio Àltima en el barrio de Sant Andreu (2022), en Barcelona, de Batlle i Roig**

El nuevo Tanatorio Àltima Sant Andreu-Nou Barris constituye un equipamiento para ambos distritos de la ciudad de Barcelona, que se encuentra junto al cementerio de Sant Andreu.

La propuesta pretende enfatizar los recorridos peatonales que ya existen en sus alrededores, además de generar conexiones de movilidad que aportan innovación en relación con el futuro de los espacios verdes del entorno, lo cual, al mismo tiempo, promueve la movilidad sostenible del barrio.

El edificio está configurado para adaptarse a dicho entorno, tanto a nivel medioambiental como formal y patrimonial, empezando por su adhesión al muro perimetral del cementerio ya existente, por lo que su morfología es





Figura 10. Vista de la fachada principal del Tanatorio Àltima en el barrio de Sant Andreu (2022), en Barcelona, de Batlle i Roig. [www.batlleiroig.com](http://www.batlleiroig.com)

simple y respeta la regularidad de sus alrededores. En este sentido, la fábrica de ladrillo ecomanual que envuelve todo el volumen, tanto en los exteriores como en ciertas zonas de tránsito interno y en la cubierta ajardinada, contextualiza las antiguas fábricas de la zona y dignifica la Masia de Can Valent, edificio histórico actualmente deteriorado, todo ello para crear un nuevo conjunto que genere un diálogo entre los diferentes elementos preexistentes. La contextualización ambiental es, por tanto, uno de los puntos fuertes del proyecto, puesto que el edificio se abre a la calle y a la comunidad del barrio por medio de un sistema de celosías creadas a partir de su envolvente.

El acceso al edificio, de planta baja únicamente, se realiza por una rampa paralela a la fachada principal, cubierta por numerosas enredaderas, entendida a modo de doble piel, y que reinterpreta una vez más el porche o patio de la casa típica mediterránea, en un gesto claro de respeto por

la preexistencia ambiental. La entrada principal dirige al usuario hacia un vestíbulo longitudinal que da paso a todos los espacios públicos, de un lado, y al oratorio, del otro. Este consiste en una sala hexagonal con el techo inclinado, aquí también con forjado visto de hormigón, y las paredes aplacadas de madera ranurada de roble. El espacio se abre mediante un gran ventanal a un patio triangular que recuerda a la Iglesia de la luz de Tadao Ando. Una serie de patios interiores aportan luz natural e intimidad a las distintas dependencias al disponer de vegetación que privatiza visualmente las estancias de luto y, por tanto, mejora la calidad de su percepción existencial. Se trata del uso de la biofilia, tan característica en los proyectos de Batlle y Roig, que aserenan el espacio desde la óptica del usuario, además, de ser un recurso de sostenibilidad y eficiencia energética.

La materialidad se basa en la texturización propia del lenguaje contextualizante. Así, el ladrillo y la madera

aplacada, ubicada en gran parte de las paredes interiores, aportan calidez y domesticidad a una tipología de espacio que requiere de una sensibilidad, atención y detalle determinados. No obstante, y en tanto que arquitectura contemporánea, heredera del movimiento moderno, la regularidad volumétrica se hace presente y aparecen tanto pilares como techos de hormigón vistos que quieren mostrar la honestidad del sistema constructivo de planta libre, fundamental en un espacio para grandes públicos en donde la circulación suele ser multidireccional.

Tanto las celosías como la ventilación cruzada que aportan los patios son sistemas pasivos que contribuyen a la autosostenibilidad y la producción de energía renovable, junto con la cubierta ajardinada. Del mismo modo, las placas fotovoltaicas instaladas en la cubierta del edificio garantizan que prácticamente la totalidad de la energía consumida provenga de una fuente de energía renovable (figura 10).

## Conclusión

Estos cinco casos son ejemplos de cómo el movimiento moderno permanece inherente en la arquitectura contemporánea española. No obstante, por la riqueza histórica que le precede, el patrimonio y la tradición, resulta difícil obviar el pasado en pro del nuevo presente, como hizo el movimiento moderno en su vertiente más ortodoxa y, probablemente, fase inicial. Fue necesario en un primer momento para liberarse de los academicismos imperantes, así como de los historicismos de tipo folklórico, pero más pronto que tarde reaparecieron las necesidades de expresión artística por medio de una reinterpretación de las preexistencias ambientales. Por ello, la adaptación de esta arquitectura progresista al contexto español ha implicado en muchos casos la reconexión con la tradición. Esta tradición no debe entenderse desde una óptica retrógrada, sino todo lo contrario: contribuye al enriquecimiento de la nueva arquitectura en tanto que la complementa y la hace plena.

De todos modos, dada la potencia y la riqueza de la arquitectura contemporánea, se ha sabido crear un trinomio casi perfecto: se ha continuado el camino hacia el progreso arquitectónico, manteniendo el concepto de innovación tecnológica que supuso el punto clave de inflexión entre

las arquitecturas pasadas y el movimiento moderno; se ha sabido respetar la preexistencia ambiental, reinterpretándola en clave contemporánea para adaptarla a las exigencias de la actualidad; y, finalmente, se ha sabido dar respuesta a la necesidad de integrar la obra arquitectónica tanto al paisaje como al entorno circundante en pro de la sostenibilidad y una eficiencia energética adaptada a la realidad climática local, así como para dar solución y alternativas al agotamiento energético.

En conclusión, el movimiento moderno ha sido reinterpretado en clave contemporánea, manteniendo y respetando sus postulados progresistas y emancipadores que permitieron el gran cambio, pero adaptándose a las mejoras tecnológicas de hoy, por un lado, y a los ineludibles contextos ambientales preexistentes, del otro. El resultado, excelente.

## Introduction

The main innovative postulates of the modern movement, as maintained by its proponents, remain in the collective imagination today, based on construction technique, the functional challenge and formal composition, all within the framework of a progressive and visionary context in the pursuit of an architecture designed to improve society.

In terms of construction techniques, the major innovations were the use of steel and glass, along with the development of reinforced concrete and a construction system based on open-plan layouts, all associated with the use of prefabricated and mass-produced materials.

The functional challenge of the modern movement was linked to social regeneration through architectural renovation, making a commitment to implementing programs with a broad social component, in which the improvement of physical qualities and hygiene was a *sine qua non* for new projects.

Finally, with regard to formal composition, the modern movement opposed academic historicism and rejected the use of ornamentation on buildings, opting for clear volumes, smooth surfaces and continuous spaces, in addition to favouring sober geometries in which straight lines serve as the main axis, complemented by curves (Figure 1).

## The Modern Movement in Context

However, beyond these postulates, commonly accepted in the perception of the modern movement, there are a series of works that should be understood as part of that same language, despite not being considered *internationalist* architectures that could be built anywhere. Rather, they seek to maintain and value, or reclaim, the emancipatory postulates of the modern movement from a perspective that is sensitive to the local context.

Given this foundation, we can assert that there is a contextualized, local, and distinct modern movement in each territory, which recognizes and adapts – through dialogue – the preexisting, traditional, vernacular realities of each place. This is not the critical regionalism put forward by Kenneth Frampton, to which I have referred on other occasions, which did not emerge until years later amid the post-war period, but rather a revised, reworked modern movement that is not in a mature phase, but operates instead in parallel to the period of the orthodox modern movement defined in the introduction to this article. It is worth noting that the emergence can be pinpointed to the summer of 1933, when the members of the CIAM made the trip from Marseille to Athens aboard the ship *Patris II* and visited not only the Greek ruins, but also the small islands of the Peloponnese and their traditional fishermen's cottages.

In this vein, and within the Spanish framework of the GATEPAC and the GATCPAC, in December 1934, the Catalan magazine *D'ací i d'allà* published an article by Jo-

sep Lluís Sert called "Architecture without a 'style' and without an 'architect'", in which he discussed the shift that was taking place in modern architecture at the time, in a note focused on a series of works by his colleague Le Corbusier: "Modern architecture can use any material. Architects should not impose narrow limitations. They can still use traditional materials, like stone, alongside reinforced concrete forms. They can combine flat and curved surfaces. It is the modern spirit, whatever the work may be. A broad spirit that is constantly being created."<sup>1</sup>

Just a few months later, in the spring of 1935, *AC* magazine published the following manifesto: "Modern architecture, technically, is largely a discovery of the northern countries, but spiritually it is the styleless Mediterranean architecture that has influenced this new architecture. Modern architecture is a return to the pure, traditional forms of the Mediterranean. It is a victory of the Latin sea!"<sup>2</sup>. It is, therefore, an architecture that pursues respect for the pre-existing environmental factors (Rogers, 1955), adaptation to the tectonics of the place and integration with the landscape (Frampton, 1983), and an implication of the senses, beyond sight, in the perception of the material conditions (Pallasmaa, 1996), among other things.

This contextualized modernity should therefore be understood as an attitude, similar in this case to critical regionalism, although its position is not in the critical rearguard (Frampton, 1983) as Frampton suggested; rather, it aims to complement the innovation of the modern movement

1 SERT, J. LL., (1934, 4th quarter) "Conferencia de J. L. Sert, arquitecto del GATEPAC". *A.C.* no. 16. The quote is from a footnote on a double-page spread dedicated to Le Corbusier, with no page number.

2 RED., (1935, 2nd quarter) "La arquitectura popular mediterránea". *A.C.* no. 18, p. 15.

in its purest form with the reality of each context, which, over the centuries, has given the place an identity and heritage values, supporting the *subjectivation of the user*, the subjectivation of habitation.

Given these conditions, the inhabitants exert a dominant role over the built entity and not the other way around, with the perception that their living space is not just a given surface area or volume they must adapt to, but rather that the space adapts to their needs. In this way, the inhabitants make the space their own and create a relationship of belonging, in which the space can be transformed into a place. Much of this interdependent – as opposed to dependent – relationship (Coscarelli, 2023) is derived from the users' association with the pre-existing environmental factors. Rogers devised this concept in 1955 to refer to the existing context when the location for a new project is decided, which, he notes, should be respected and considered when devising the design proposal. Thus, the pre-existing environmental factors can be harnessed, in a similar way, to accentuate the need for human beings to connect with places that contribute perceptions and symbols – in other words, meaning – to their lives (Heidegger, 1969). Furthermore, this stance values the built entity over and above the architect-builder, who acts as a companion rather than a director in the construction (Alexander, 1977).

The case of Le Corbusier is a clear example; after the experience with the Villa Savoye (1929), he began to take on a Mediterranean profile through works that paid homage to vernacular architecture, including the Maison de weekend (1935) in La Celle. The project shows evident parallels with the

Weekend Houses (1934-1935) in the Garraf Massif by Sert and Torres Clavé, not only in terms of the formal resolution and the use of local materials, but, above all, in the construction system, the Catalan vault, the result of exchanges between the GATCPAC and Le Corbusier, and the French-Swiss architect's influence on Sert's architectural *modus operandi* (Figure 2).

In this context, the approach to vernacular themes in the Weekend Houses demonstrates a clear Mediterranean identity that pays special attention to local factors in the region. Although there are some similarities with the Deconstructable House (1932), built only three years earlier, morphologically, the houses in El Garraf are very different in their relationship with the environment and, especially, in their contextualization. Whereas, in the Deconstructable House, contact with the natural environment takes place through a process of double abstraction, in the Garraf Houses an effort is made to maintain a relationship with the surroundings through the inclusion of local materials. This relationship of similarity-opposition is particularly notable in one of the common elements in both homes: the terraces. While the ultimate goal is to optimize the distribution spaces, seeking to offer a minimum of habitability for a maximum of functions, in both projects the terraces are the result of an inconsistency, and they are justified as transitional elements between the exterior and interior. In the case of the Garraf Houses, this contradiction is accentuated, surpassing exclusively functionalist concepts to take on a central role (Figure 3).

At the same time, we witness the creation of a new language: Sert and Torres Clavé cite the concept of "spirituality"<sup>3</sup> to justify a

3 SERT, J. LL., Ibid.



design choice – the version and revision discussed at the beginning of this section – where there is a clear influence of traditional Mediterranean construction, like the Catalan vault used in the Type C house, or the tiles, wicker and handcrafted chairs, which enriches the new architecture, complementing it and making it even more relevant by demonstrating that it can coexist with the past, now reinterpreted in a modern way to adapt to the standards of the time.

**The Modern Movement's Contribution to Contemporary Architecture: Case Studies**

It is essential to observe the past from the perspective of the present – or even speculating utopically from a possible future – in order to analyse and understand the relevance of this architecture and to understand how, despite the passage of time, the innovative spirit of the modern movement, and its ground-breaking resolve, have in no way disappeared. Not only in relation to the three innovative pillars of the modern movement: construction technique, the functional challenge and formal composition – but also, and above all, in relation to the current pillars of architecture: ecology and sustainability, landscape integration, programmatic innovation and vernacular reinterpretation, among others – which are already present in this contextualized modern movement.

In the following pages, we present a series of case studies with the aim of demonstrating the relevance and permanence of the postulates of the modern movement contextualized in the Spanish territory of today. However, and as a pre-

amble, it is also worth mentioning their correspondents from the last 50 years on the international scene. Clear examples include the Church of Light (1989) in Osaka by Tadao Ando; the Therme Vals (1993–1996) in Graubünden Canton by Peter Zumthor; the Serralves Foundation (1999) in Porto by Álvaro Siza; the Primary School in Gando (2001) by Francis Keré; the Sangamam (2001–2003) in Auroville, India by Anupama Kundoo; the Royal College of Art in London (2016–2018) by Herzog & de Meuron; and the Bruges Convention and Meeting Centre (2022) by Eduardo Souto de Moura, in collaboration with META architectuur bureau. They all respond to the aforementioned premises, and their added value with regard to the specific characteristics of the modern movement lies precisely in their contextualization, their integration with the landscape, their attention to pre-existing factors, and their response to the contemporary needs for energy efficiency and sustainability that are currently being demanded in the fight against climate change.

In the Spanish context, there is contemporary architecture of great richness, quality and complexity that is heir to the modern movement. Along with Germanic influences, it draws from the legacy of the GATEPAC in the early 1930s, whose contributions did not end with the group's dissolution, but remained latent until around the mid-1940s, when the *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* reappeared and, in its first editorial, spearheaded a reflection on the needs of the new architecture (Esteban, 2000).

The cases presented in this article date from the last 50 years and have been organized chronologically, with one case per decade. They are intended to serve

as an example of architecture which, although it has evolved from the early modern movement – adapting to the demands of today, on the one hand, and generating new autonomous languages, on the other – still maintains that founding spirit: construction technique, the functional challenge and formal composition, in a constant pursuit of innovation, understood as a broad process to improve society and in an ongoing dialogue with its surroundings.

| Case Studies |                                                                                                              |
|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1            | Fene Town Hall (1980), by Alberto Campo Baeza                                                                |
| 2            | Margarida House (1988-1989) in Olot, by RCR                                                                  |
| 3            | Iesu (2001-2009), new parish in Riberas del Loyola, San Sebastian, by Rafael Moneo.                          |
| 4            | Senior Leisure Centre in Azuqueca de Henares, Guadalajara (2007-2011), by Iñaki Ábalos and Renata Setkiewicz |
| 5            | Àltima Mortuary in the Sant Andreu neighbourhood (2022), Barcelona, by Batlle i Roig                         |

Figure 4. Table of case studies

The selection of buildings is not arbitrary; it reflects the interest currently elicited by their authors. These are not necessarily the best-known works by each designer, but rather the ones that best represent the subject matter addressed in this text. Each work is analysed based on the following parameters, and the order is determined by their importance in each case (Figure 5).

| Parameters for the Case Studies |                                                                                             |
|---------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1                               | Innovative construction techniques compared to the progress and evolution of the industry   |
| 2                               | Functional challenge for the user (subjectivation) and the commitment to social improvement |

|   |                                                                                                 |
|---|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 3 | Formal composition related to a re-interpretation of the vernacular                             |
| 4 | Focus on the pre-existing environmental factors with regard to the integration in the landscape |
| 5 | Energy efficiency and sustainability                                                            |

Figure 5. Table of Parameters for the Case Study

**Fene Town Hall (1980), by Alberto Campo Baeza**

This project, located in the town of Fene, A Coruña, won first prize in the national competition organized by the municipality in 1977. Only the main building was eventually built, along with the perimeter of the plot, defined by porticos that outline one of the squares.

The design retains the usual construction techniques of the modern movement, characterized by a reinforced concrete structure, large windows with iron frames and interior panels to break up the large panes of glass, and open plan layouts, which are crucial in this case since the public space must accommodate the circulation of large numbers of people.

The functional challenge is also clear in this case, since the typology entails being open to society to generate attraction. It is one of those cases where the functional challenge intersects with politics. Furthermore, the programmatic innovations in the main building allow for versatility in its subdivisions, which is essential in a building of this nature, where departments and functions can change over the years or depending on who is managing the space.

The adaptation to the surroundings is evident; the site is limited on three sides

by three roads, plus a forest along one of its edges. In response, the building is closed on three sides, whereas it opens through large transparencies towards the forest.

There are also several pre-existing factors the designer takes into account. On the one hand, the traditional idea of what a town hall should be, characterized by a modern reinterpretation of the vernacular concepts of the "clock tower" and the "institutional balcony", in terms of typology. The edges that surround the interior of the plot, with rows of columns like porticos, constitute another exercise in vernacular reinterpretation.

Additionally, the design adapts to the popular "white" architecture, as well as to the eucalyptus forest it faces, which is why its focus centres on the two squares, which de-hierarchize the built volumes, leaving them almost in the background. And the same is true of the robust, interior staircase, built in brick, a clear nod to the traditional popular homes in the area, reinterpreted once again by adding a curved twist, like in the modern movement, where curves often appeared as a complement to the orthogonal quality of straight lines.

In fact, the true core of the design, which its author aims to convey, is that both the park and the squares are places for relaxation, leisure, and contact with nature.

Finally, energy efficiency is accounted for, in the context of the late 1970s, through the openings in the main facades, which have large windows to capture the greatest amount of natural light possible, while contributing to the climate control of the interior spaces in the colder months (Figure 6).

### **Margarida House (1988–1989) in Olot, by RCR Arquitectes**

RCR has always been known for their desire to reconnect humanity with nature by reasserting the value of the landscape. The case of Margarida House, one of their first projects, is no exception. In this 438 m<sup>2</sup> home, the construction technique retains the heritage of the contextualized modern movement, especially through the blend of materials tied to innovation and technological progress with locally sourced stone and wood, reinterpreted.

One of the mainstays of the design is an integration with the surroundings. Since the site is well oriented, facing south, but has a steep slope, the solution is to adapt the house to the slope, creating three storeys. The garage is located on the lowest level, separated from the street by a gate that leads into a courtyard. Access to the interior of the home is on the first, reached via a flight of stairs that begins in the courtyard, and which serves as the ground floor with direct access to the garden, protected from the street. The second floor houses the private rooms. This layout of spaces, adapted to the topography, enriches the design and enhances the building as a whole by promoting the perception of the volume as an extension of nature. It also presents an innovative strategy for spatial organization in response to a specific site.

From a formal perspective, the house combines horizontal and vertical lines in both plan and elevation, and the materials combine white plaster with the stone of the perimeter walls in the garden and the main volume, along with the wood of the entrance gate, the main door, the interior staircase, and the flooring. Just three materials gener-

ate a complex whole, relying on morphological simplicity.

The program is residential, combining spacious, open-plan south-facing spaces for the common areas, which require more natural light, with more private spaces like bedrooms and their adjoining rooms, facing north. The interiors are distributed fluidly around the wooden staircase, which serves as a central axis and adjoins a double-height living room.

Again, in this case, on the south façade, the porch-terrace typical of traditional homes is reinterpreted, although here the porch is completely closed off, leaving just one horizontal opening reminiscent of the modern movement, and making it into a cube with walls that extend to the top floor, where they serve as railings for the terrace. The pergola that shades the south facade of the ground floor is also an enclosure, which, in turn, reinterprets the traditional canopy.

The building provides an example of natural energy efficiency, as in the previous case, where, due to optimum orientation, the most used spaces have more sunlight in the colder months, while the sun can be filtered in the warmer months, through the reinterpreted pergola and the shutter blinds (Figure 7).

### **Iesu (2001–2009), new parish church in Riberas de Loyola, San Sebastián, by Rafael Moneo.**

Formed by a compact, dense volume of white stuccoed concrete, the new parish church in Riberas del Loyola, designed by Rafael Moneo shortly after the completion of the Cathedral of Our Lady of the Angels, is intended to serve the

community and connect with the city via a large park, the Garden of Memory, built in the new neighbourhood at the bend of the Urumea River.

In addition to the church, the complex includes a courtyard, a vestibule, classrooms, seminaries, and living quarters for the parish priest and other staff. At the same time, and to prevent any isolation from everyday life, a supermarket is incorporated on the ground floor and in contact with the park, as a reinterpretation of the old public markets that were partially open through the use of porticos.

Visitors enter the church through a transitional space that eventually becomes a courtyard and serves as a place for reflection before continuing into the temple. The space for ritual, cubic and brightly lit, is a clear descendent of the modern movement. With its verticality and majesty, it reinterprets the monumentality of medieval cathedrals in a modern way. Among the architect's other reinterpretations, it is worth highlighting the cross in the roof, set in a horizontal plane, and with a form that is defined by cutouts to allow daylight through, endowing the space with a major existential symbolism.

The cross, the bells, and the stained-glass windows crowning the building are also sober reinterpretations of ecclesiastical symbols. The stained-glass windows are framed by open metal shutters lined with cedar wood, which offer a new meaning to traditional architecture, while adding simplicity, warmth, and domesticity to the space, along with the majestic doors and lattices that are built into the different openings on the building's exterior and interior. The artificial lighting from the low conical lamps once again creates a sense of domesticity and proximity,

with the aim of underscoring the close ties between the parish and the surrounding community.

In terms of sustainability, and in addition to the cross-ventilation generated in different directions by the various openings on the inside, as well as the natural climate control derived from the concrete of the main volume, it is worth highlighting the special self-cleaning and decontaminating coating on the exterior façade, which helps reduce pollution levels in the surrounding neighbourhood (Figure 8).

**Leisure Centre for Seniors (2007–2011) in Azuqueca de Henares, Guadalajara, by Iñaki Ábalos and Renata Setkiewicz**

The Leisure Centre in Azuqueca de Henares, Guadalajara, located across from the town hall, features a low-cost program that provides spatial variability and allows for multiple uses. Recreational spaces are interspersed with educational activities, a library, a cafeteria, and a gym with a rehabilitation room. This all aims to foster community life in a highly complex context, where a large number of retired and unemployed people live in close proximity.

The building is a low pavilion, formed by a series of rooms connected by entryways, which can, in turn, also be used as rooms in themselves. In some cases, the spaces have two entrances, and courtyards are added to guarantee ventilation. Despite the apparent simplicity of the program, these mechanisms enrich user circulations. The place could be understood as another modern reinterpretation of a traditional game room or social club. However, the typology is inspired by the country houses of Castilla-La Mancha with five bays and courtyards in between.

In addition to the low, horizontal, south-facing pavilion, the plot contains another vertical, cubic volume, which contrasts compositionally with the latter. It houses the offices, storage, and other facilities, emerging from the pavilion itself, which serves as the base for the following three floors.

Technology is a key factor in the use of materials in the building's construction system, in the type of roof an inverted roof and in the definition of the curtain wall. However, its richness lies in the balance between the pre-existing environmental factors and energy efficiency, articulated through various solutions, both technical and landscape-based, which prevent the emission of harmful gases, with alternating courtyards and green roofs, and the use of geothermal and photovoltaic energy as the main energy sources. Additionally, the building features a series of passive measures, including the aforementioned natural ventilation and the green roof of the lower pavilion, as well as the glass solar collector located to the south. Finally, aspects related to the use of landscaping as a tool for climate control include adiabatic cooling through an evaporative pool, a combination of deciduous and evergreen trees, and awnings (Figure 9).

**Àltima Funeral Home (2022), in the Sant Andreu neighbourhood of Barcelona, by Batlle i Roig**

The new Àltima Funeral Home serves two districts of Barcelona – Sant Andreu and Nou Barris – and is located next to the Sant Andreu Cemetery.

The proposal aims to reinforce the existing pedestrian paths in the surrounding area, while generating mobility connections



that offer innovation in connection to the future of the surrounding green spaces, while also promoting sustainable mobility for the neighbourhood.

The building is designed to adapt to its surroundings, from an environmental and formal perspective and in terms of heritage, beginning with its alignment with the cemetery's existing perimeter wall, which results in a simple morphology that respects the regularity of the surroundings. The eco-manual brickwork that surrounds the entire volume, both on the exterior and in certain internal circulation areas, as well as the roof garden, is a reference to the old brick factories in the area and pays homage to the Can Valent farmhouse, a historic building fallen into disrepair, while sparking a dialogue between the new complex and the different pre-existing elements. Environmental contextualization is, therefore, one of the key points of the design, since the building is open to the street and to the neighbouring community through a system of lattices created in the envelope.

The building is accessed on a single storey, via a ramp parallel to the main façade, covered by numerous climbing vines, understood as a double envelope. The design once again reinterprets the porch or patio of the typical Mediterranean house in a clear gesture of respect for the pre-existing environmental factors. The main entrance leads users to a linear foyer that connects to the public spaces on one side and the chapel on the other. The chapel consists of a hexagonal room with a sloping ceiling with a structure in exposed concrete with walls clad in fluted oak panelling. A large window opens the space onto a triangular courtyard reminiscent of Tadao Ando's Church of Light. A series of interior courtyards

provide natural light and seclusion for the various rooms, with greenery that creates privacy for the visitation rooms while improving their perceptive quality. This use of biophilia, characteristic of Batlle and Roig's designs, introduces calm into the space from the user's perspective while also constituting a resource for sustainability and energy efficiency.

The material conditions are derived from the texturing associated with a contextualizing language. The brick and the wood panelling, used on most of the interior walls, lend warmth and domesticity to a kind of space that requires a particular sensitivity, attention and detail. However, since this contemporary architecture also owes a debt to the modern movement, it presents a volumetric regularity: there are pillars and ceilings in exposed concrete, which reveal the honesty of the open-plan construction system, essential in a space for large groups of people where circulation is often multidirectional.

Both the lattices and the cross-ventilation generated by the courtyards are passive systems that contribute to the building's sustainability and the production of renewable energy, along with the green roof. Similarly, the photovoltaic panels on the building's roof ensure that almost all the energy for the building comes from a renewable source (Figure 10).

## Conclusion

These five cases are examples of how the modern movement is still present in contemporary Spanish architecture. The rich history preceding it, tied to heritage and tradition, makes it difficult to ignore the past in favour of the present, as the

modern movement did in its earliest, most orthodox form. This orthodoxy was necessary, at first, to shake off the prevailing academicisms, as well as the folkloric historicisms, but soon enough the need re-emerged for an artistic expression associated with the reinterpretation of pre-existing environmental factors. As a result, the adaptation of this progressivist architecture to the Spanish context has, in many cases, involved reconnecting with tradition. This tradition should not be understood from a conservative stance; quite the opposite: it contributes to the enrichment of the new architecture, complementing it and rounding it out.

In any case, the power and richness of contemporary architecture has given rise to an almost perfect trinomial: the path toward architectural progress has continued, maintaining the concept of technological innovation, which stood as the key turning point between the architecture of the past and the modern movement; there is respect for the pre-existing environmental factors, reinterpreting the context in a contemporary way to adapt it to current demands; and, finally, there has been a response to the need to integrate architectural works into both the landscape and the surrounding environment, promoting sustainability and energy efficiency in alignment with the local climate, while providing solutions and alternatives to energy depletion.

In conclusion, the modern movement has been reinterpreted in a contemporary way, maintaining and respecting its progressive, emancipatory principles, which enabled a major change, but adapting it to today's technological improvements, on the one hand, and to the inescapable pre-existing factors, on the other. The result: excellent.

# Bibliografía

- Alexander, C.; Ishikawa, S; Silverstein, M, (1977) *A pattern language: towns, buildings, construction*, Oxford University Press.
- Coscarelli, S., (2013) *Regionalisme Crític Mediterrani: sobre l'assimilació barcelonina de l'imaginari arquitectònic milanès, 1949-1964*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universitat Pompeu Fabra. [Regionalismo Crítico Mediterráneo: sobre la asimilación del imaginario arquitectónico milanés, 1949-1969].
- Coscarelli, S., (2023, septiembre) "Proceso de generación del espacio doméstico. Metodología para la transformación de espacio en lugar". *Fedro, revista de estética y teoría de las artes*, nº 23, ISSN 1697-8072, pp. 68-89 <https://dx.doi.org/10.12795/fedro/2023.i23.05>.
- Esteban, A. M., (2000) "¿Modernidad o tradición? El papel de la R.N.A. y el B.D.G.A. en el debate sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española". *Actas del Congreso Internacional "Los Años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia"*, T6 Editores.
- Frampton, K., (1983) "Towards a Critical Regionalism: Six Points for Architecture of Resistance". Foster H., (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture*. Seattle: Bay Press.
- GATCPAC., (1935, 2º trimestre) "La arquitectura popular mediterránea". A. C. nº 18, p. 15.
- Heidegger, M., (1969) 1999, *Ser y tiempo*, Madrid: Editorial Tecnos.
- Pallasmaa, J., (1996)2022. *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Rogers, E. N., (1955, febrero) "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei". *Casabella-Continuità*, nº 204.
- SERT, J. LL., (1934, 4º trimestre) "Conferencia de J. L. Sert, arquitecto del GATEPAC". A. C. nº 16.
- de semana (1934-1935), todas de Sert y Torres Clavé. AFGATCPAC-AHCOAC.
- Figura 4. Tabla representativa de los casos de estudio. Autoría propia.
- Figura 5. Tabla de parámetros para el estudio de casos. Autoría propia.
- Figura 6. Vista de la fachada principal del Ayuntamiento de Fede en la Coruña (1980), de Alberto Campo Baeza. [www.campobaeza.com](http://www.campobaeza.com)
- Figura 7. Vista de la fachada Casa Margarida (1988-1989), en Olot, del estudio RCR. [www.rcrarquitectes.es](http://www.rcrarquitectes.es)
- Figura 8. Vista de la fachada principal de la parroquia de Jesús (2001-2009), nueva parroquia en Riberas del Loyola, San Sebastián, de Rafael Moneo. Autoría propia.
- Figura 9. Vista de la cubierta ajardinada del Centro de Ocio para mayores de Azuqueca de Henares, en Guadalajara (2007-2011), de Iñaki Ábalos y Renata Setkiewiczshabitan. [www.arquitecturaviva.com](http://www.arquitecturaviva.com)
- Figura 10. Vista de la fachada principal del Tanatorio Àltima en el barrio de Sant Andreu (2022), en Barcelona, de Batlle i Roig. [www.batlleiroig.com](http://www.batlleiroig.com)
- Figura 1. Autoría propia. Escuela Bauhaus (1927) en Dessau, de Walter Gropius.
- Figura 2. Paralelismos entre la Maison de week-end (1935) en La Celle, de Le Corbusier, y las Casas de fin de semana (1934-1935), de Sert y Torres Clavé. Archivo Le Corbusier y AFGATCPAC-AHCOAC.
- Figura 3. Comparativa entre la Casa Desmontable (1932) y las Casas de fin

## Imágenes

### Fundación Docomomo Ibérico

- <https://docomomoiberico.com/edificios/casa-de-serralves/>



**La muerte de la arquitectura moderna:  
el Instituto María de Molina (Zamora)**

***The death of Modern Architecture:  
María de Molina high school (Zamora)***

Rafael Ángel García-Lozano  
Universidad Católica de Ávila, España

*"[...] el edificio del instituto María de Molina se constituía hasta esta intervención como una de las arquitecturas zamoranas del siglo XX [...] cuyo valor simbólico y contextual consiguió que formase parte del imaginario común de la ciudadanía, con especiales resonancias por su popularidad como centro educativo. Su nueva apariencia ha logrado resultar modernísima, sin duda, pero evidencia graves deficiencias sobre las opciones constructivas adoptadas y la falta de sensibilidad por los resultados finales [...]"*

## Resumen

Las aportaciones del movimiento moderno en nuestro país fueron calando poco a poco hasta llegar a ciudades de provincias con no demasiadas dificultades en las décadas de 1950 y 1960. No obstante, la apuesta por esta corriente arquitectónica se dio principalmente en estos contextos de la mano de la promoción oficial. De este modo, se empezaron a implantar en ciertos paisajes urbanos en plena expansión sus novedosas soluciones formales, sus solventes propuestas constructivas y, con ellas, los nuevos modos de comprender y vivir la arquitectura. Y, desde entonces, fueron la discreta atalaya de una nueva arquitectura, a pesar de que para el vulgo sus aportaciones pasaran casi completamente desapercibidas. Sin embargo, quizá debido a estas razones y a su proximidad temporal a nosotros, entre otros motivos, buen número de estas arquitecturas corren serio peligro de pervivencia tal y como fueron concebidas, construidas y habitadas. Efectivamente, el momento presente está trayendo consigo ciertos visos de peligro en cuanto a la puesta al día de estas arquitecturas, experimentando algunas de ellas intervenciones contemporáneas ya absolutamente irreversibles. Es el caso del Instituto María de Molina de Zamora. Desde luego, la falta de una adecuada valoración de estas arquitecturas, la carencia de criterios de intervención sobre ellas y unos deficientes mecanismos de protección patrimonial y divulgación de sus valores están arruinando para siempre algunos de estos edificios más señeros. Nos proponemos con este trabajo analizar los valores arquitectónicos originales de esta arquitectura escolar, quizá una de las realizaciones más interesantes de esta corriente arquitectónica en Castilla y León. Y, con ello, dejar constancia y, asimismo, dar la voz de alarma, de sus valores hasta que fueron radicalmente alterados debido a la instalación de un SATE en 2023. Conclusión inapelable tras el estudio del proyecto arquitectónico y la lectura histórica de su génesis y evolución.

---

Palabras clave: Instituto María de Molina, arquitectura escolar, movimiento moderno, Salvador Álvarez Pardo, Zamora.

## Abstract

*The contributions of the Modern Movement in our country gradually made their way to provincial cities with little difficulty in the 1950s and 1960s. However, the commitment to this architectural trend was mainly in these contexts due to official promotion. In this way, its novel formal solutions, its solvent constructive proposals and, with them, the new ways of understanding and experiencing architecture began to be implanted in certain urban landscapes in full expansion. And since then they have been the - discreet - watchtower of a new architecture, even though their contributions have gone almost completely unnoticed by the common people. However, perhaps because of these reasons and their temporal proximity to us, among others, a good number of these architectures are in serious danger of surviving as they were conceived, built and inhabited. Perhaps the present moment is bringing with it certain signs of danger in terms of updating these architectures, with some of them undergoing contemporary interventions that are now absolutely irreversible. This is the case of the Maria de Molina Institute in Zamora. Of course, the lack of an adequate assessment of this architecture, the lack of criteria for intervention and deficient mechanisms for heritage protection and dissemination of its values are ruining some of these landmark buildings forever. The aim of this work is to analyse the original architectural values of this school architecture, perhaps one of the most interesting examples of this architectural trend in Castilla y León. And in doing so, we will record, and also sound the alarm, about its values until they were radically altered by the installation of a SATE in 2023. An unappealable conclusion after studying the architectural project and the historical reading of its genesis and evolution.*

---

**Keywords:** Maria de Molina Institute, school architecture, modern movement, Salvador Álvarez Pardo, Zamora.



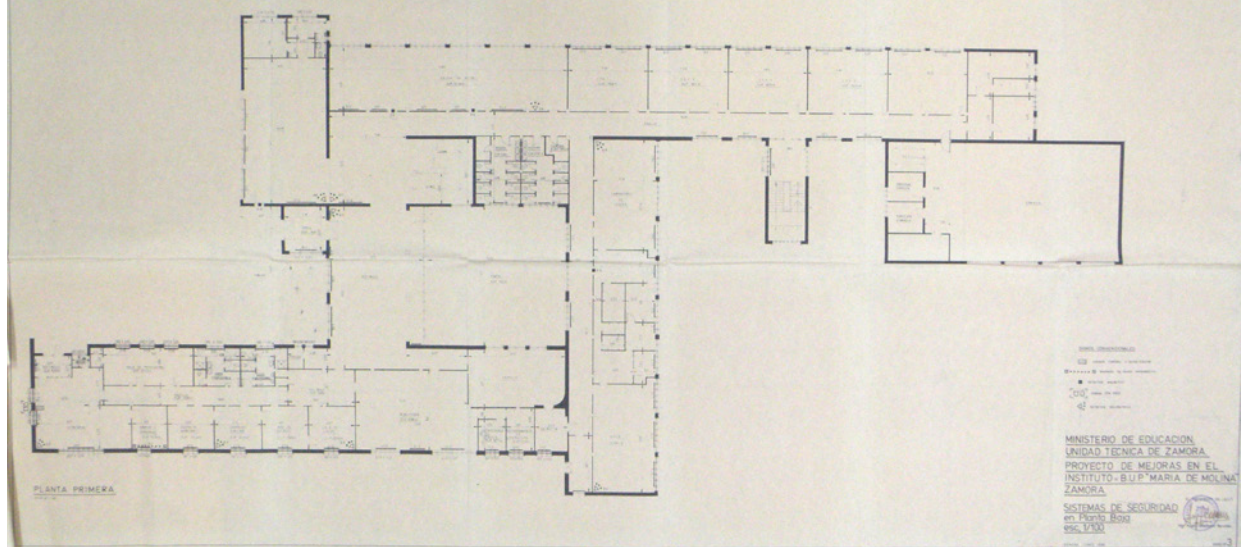


Figura 1. Plano de planta baja. AMZa. OyU. OM/16g/86.

## Introducción

El crecimiento demográfico de la ciudad de Zamora a mediados del siglo XX, obrado fundamentalmente a expensas de la población rural de la provincia, llevó consigo la puesta en evidencia de la necesidad de nuevos equipamientos escolares. Así, las autoridades educativas iniciaron las gestiones en el curso 1963-1964 para proveer una dotación diferenciada a las estudiantes zamoranas de la etapa secundaria.<sup>1</sup> Se creó entonces el Instituto Femenino de Enseñanza Media, años después denominado María de Molina.<sup>2</sup> La institución académica tuvo su primera sede, de carácter totalmente transitorio, en el Instituto Claudio Moyano de la localidad, un monumental edificio proyectado por Miguel Mathét en 1902 y levantado durante la segunda década del siglo XX en el ensanche de la capital (García-Lozano, 2019). Como consecuencia de la progresiva incorporación a las

aulas de alumnas de la demarcación provincial, el Ministerio de Educación Nacional<sup>3</sup> decidió proveer a la capital zamorana de un nuevo equipamiento que completara la oferta docente de la ciudad, entonces reducida únicamente a un único centro, masculino, quedando destinado el preexistente para varones y el nuevo para mujeres.

Fue encargada la redacción del proyecto arquitectónico del nuevo centro al arquitecto local Salvador Álvarez Pardo.<sup>4</sup> El colegiado firmó el proyecto en noviembre de 1963<sup>5</sup> y pronto comenzó la construcción del nuevo inmueble, que se levantó en una parte del sector oriental de la finca donde se alzaba el instituto matriz. Las obras fueron adjudicadas el 19 de mayo de 1964 por medio de subasta pública a la empresa constructora local Rufino Fernández,<sup>6</sup> bajo un presupuesto de 13.532.795,40 pesetas.<sup>7</sup> Sin embargo, la prematura muerte de Álvarez Pardo, acontecida de forma inesperada el 23

1 El primer claustro de la institución tuvo lugar el 16 de octubre de 1963. AA. VV.(16 de octubre de 1963). Libro de Actas número 1, p. 1ss. ASIESMM (Archivo Secretaría IES María de Molina). De entre las denominaciones propuestas para el centro en la reunión celebrada el 1 de marzo de 1966, el Ministerio de Educación Nacional dictó el 11 de mayo siguiente una orden por la que se fijó el nombre definitivo en honor de esta reina española. *El Correo de Zamora*, 2 de junio de 1966, 5.

2 VV. AA. *A modo de presentación*. Iesmariademolina. Recuperado el 28 de mayo de 2024 de [http://iesmariademolina.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=1&wid\\_item=3](http://iesmariademolina.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=3).

3 La denominación de este organismo fue Ministerio de Educación Nacional entre 1938 y 1966, año este último en el que pasó a denominarse Ministerio de Educación y Ciencia hasta 1976.

4 A pesar de haber realizado una concienzuda búsqueda del proyecto original en AHPZa (Archivo Histórico Provincial de Zamora), AMZa (Archivo Municipal de Zamora), ATJCyLZa (Archivo Territorial Junta de Castilla y León en Zamora) y el propio archivo del centro, ésta ha resultado infructuosa. Tomamos para este trabajo los planos dibujados años más tarde por la Unidad Técnica de Zamora, firmados por los arquitectos Rafael Berchez y Ángel Casaseca.

5 Álvarez Pardo, S. (noviembre de 1963). Presupuesto. ATJCyLZa. 11456.

6 Bobo de Vega, A. (1 de marzo de 1967). Acta de recepción provisional de las obras. ATJCyLZa. 11456.

7 Álvarez Pardo, S. (noviembre de 1963). Presupuesto, s/p. ATJCyLZa. 11456.



Figura 2. Cuerpo de aulas orientado al Sur.

de octubre de 1964,<sup>8</sup> obligó a que otro arquitecto adquiriera la responsabilidad de la dirección de las obras. Muchos de sus trabajos fueron asumidos por el arquitecto también local Adolfo Bobo de Vega (García-Lozano, 2020), tales como la finalización del colegio menor de los jesuitas (García-Lozano, 2012) y la sede del Banco Castellano, mientras que los proyectos del Museo de Semana Santa (García-Lozano, 2008) y del instituto femenino quedaron al cargo el arquitecto madrileño Juan Piqueras Menéndez.<sup>9</sup>

Tras la finalización de los trabajos de construcción, la actividad docente se inició el 24 de octubre de 1966.<sup>10</sup> Después de casi quince años de funcionamiento, el instituto se convirtió en centro mixto en 1980, aunque previamente hubo una tentativa de construir en la capital zamorana un nuevo centro de enseñanza media precisamente para ambos sexos.<sup>11</sup> En efecto, las gestiones comenzaron en 1968,<sup>12</sup> y se eligió para

su construcción un solar ubicado en el barrio de San José Obrero. La finca estaba delimitada por la cuesta del Bolón y la calle la Salud, y en ella se levantaban ya unas escuelas.<sup>13</sup> Aunque las obras debían haber comenzado en 1970,<sup>14</sup> el proyecto fracasó definitivamente. En su lugar se construyó, entre 1979 y 1981, en el sector Oeste de la finca del Instituto Claudio Moyano, el nuevo centro mixto de la capital, que más tarde pasó a denominarse Maestro Haedo. Aunque había sido creado el 29 de julio de 1978, antes de alojarse en sus propias instalaciones comenzó funcionando provisionalmente en otras dependencias docentes de la capital.<sup>15</sup> Así pues, desde la entrada en funcionamiento del nuevo instituto femenino y tras la inauguración oficial del inmueble el 15 de marzo de 1969 (VV. AA., 1969, pp. 1 y 6), el edificio ha prolongado su actividad docente hasta nuestros días, adaptando sus instalaciones a las diferentes reformas educativas. Además de algunas intervenciones de menor cuantía, pronto se llevaron

8 Cementerio San Atilano. (23 de octubre de 1964). Libro diario de inhumaciones 1947-1972, 359. Número de orden 334. Archivo Cementerio Municipal San Atilano de Zamora.

9 Bobo de Vega, A. (1 de marzo de 1967). Acta de recepción provisional de las obras. ATJCylZa. 11456.

10 Las actividades se iniciaron en el nuevo edificio con un claustro matinal de profesores, comenzando las clases vespertinas esa misma jornada. VV. AA.(24 de octubre de 1966). Libro de Actas número 1, 31 v. ASIESMM.

11 Inicialmente se habló de una sección delegada del instituto de Enseñanza Media de Zamora, pero conforme avanzó el proceso se concretó definitivamente en un nuevo centro mixto. Galino, Á. (29 de enero de 1970). Carta de la Directora General de Enseñanza Media. AHPZa. AMZa. OyU. 799/14.

12 Expediente promovido por el Inspector General de Enseñanza Media. Gutiérrez de la Cuesta, J. (14 de mayo de 1968). Carta remitida por el arquitecto municipal. AMZa. OyU. 799/14.

13 Gutiérrez de la Cuesta, J. (enero de 1970) Plano 1. AMZa. OyU. 793/13.

14 Galino, Á. (29 de enero de 1970). Carta de la Directora General de Enseñanza Media. AMZa. OyU. 799/14.

15 VV. AA. *Reseña histórica*. lesmaestrohaedo. Recuperado el 28 de mayo de 2024 de [http://iesmaestrohaedo.centros.educa.jcyL.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=1&wid\\_item=90](http://iesmaestrohaedo.centros.educa.jcyL.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=90).



Figura 3. Patio interior.

a cabo obras de ampliación, además de la instalación de la calefacción y diversas reformas en la cubierta.<sup>16</sup> Iniciado el régimen democrático, el inmueble se vio sometido a una serie de reformas, especialmente a tenor de las distintas normativas educativas. Así, con la entrada en vigor de la LOGSE, el edificio sufrió la ampliación de un nuevo cuerpo construido sobre el gimnasio, además de convertir el antiguo bar en salón de actos y transformar el salón de actos original en bar y aula de tecnología en verano de 1996.<sup>17</sup> Ya en 2020, a tenor de la LOMLOE el centro dispuso la conversión de la capilla en una aula docente.

### El edificio

Adherido a las modernas corrientes arquitectónicas, Álvarez Pardo diseñó un edificio de carácter modular organizado

en torno a un patio, rompiendo la estructura tradicional de bloque compacto. Dos de los cuerpos fueron prolongados en dirección noroeste-sudeste con el fin de beneficiarse de la luz y ventilación naturales, incidiendo la primera especialmente por el flanco Este del edificio, orientación hacia la cual el colegiado dispuso el cuerpo de aulas en tres plantas. A pesar de estas pretensiones, el edificio de viviendas construido con posterioridad en la finca colindante al este dio parcialmente al traste con esta pretensión del arquitecto, arrojando desde entonces una potente sombra sobre el instituto. Efectivamente, la arquitectura del movimiento moderno proponía la ruptura de la configuración tradicional de los espacios en favor de una organización estrictamente racional. Ello dio lugar al diseño de plantas ortogonales, la adopción de una volumetría esencialmente asimétrica y una preponderante ausencia de decoración, únicamente confiada a los valores formales de la estructura arquitectónica y el empleo de materiales industriales, fundamentalmente el

<sup>16</sup> ATJCyLZa. 11456.

<sup>17</sup> Bérchez, R. (junio de 1988). Planos. AMZa. OyU. ES/1818/75; OM/169/86; CS/212/03 y CS/255/03.



hormigón armado, los perfiles metálicos y el vidrio. Sobresalió el protagonismo de la línea horizontal y se apostó por la creación de interiores diáfanos y singularmente luminosos.

En consecuencia, el diseño de este centro educativo no renunció a los principios esenciales de la arquitectura escolar del movimiento moderno. Sustentado en una estructura mixta metálica y de hormigón, dos cuerpos adquieren la principal lectura del edificio, uno preponderantemente horizontal y de planta única orientado a la avenida de Requejo y un segundo volumen destinado a clases, de tres plantas y abierto a la extraordinaria luminosidad del este y el sur. Álvarez Pardo generó un sistema de espacios exteriores-interiores, dando lugar a un núcleo a modo de patio central exclusivamente en la planta baja, que no tiene continuidad en el módulo en altura de tres plantas. En efecto, la articulación entre volúmenes se realiza a través del patio y, asimismo, mediante la apuesta por largos recorridos, con predominio de los esquemas lineales (Martínez, Oliva y Oliver 2015). En cuanto a la distribución espacial, el arquitecto apostó por cierta zonificación, asignando a la planta baja las instalaciones comunes como el vestíbulo, salón de actos, bar, biblioteca, capilla, sala de profesores, despachos administrativos, laboratorios de física y química y gimnasio, además de algunos departamentos y cinco aulas, mientras que la planta primera se dedicó a laboratorios de ciencias e idiomas, almacenes y despachos, algunos departamentos y ocho aulas más. La planta superior fue destinada principalmente también a aulas.

Álvarez Pardo potenció singularmente los objetivos de máximo funcionalismo y la voluntad de estandarización (Benedito y Pernas, 1989). El colegiado aportó una solución en relación con la luminosidad de las aulas que ponderó el carácter volátil e incluso liviano del edificio de tres plantas, desmaterializando los muros orientados al sur mediante la introducción de grandes ventanales, al tiempo que logró un resultado conjunto de gran unidad y afirmación de la horizontal del conjunto. En efecto, la solución de Álvarez Pardo generó una respuesta compacta, discreta en altura y vinculada al espacio urbano a la vez que distante formalmente del colindante Instituto Claudio Moyano y el historicismo diluido del Instituto Nacional de la Seguridad Social. Desde el punto de vista formal, el arquitecto empleó un lenguaje y una estética plenamente modernos, puestos especialmente de relieve por medio de la forma de paralelepípedo rectángulo empleada en cada uno de los cuerpos y potenciada más aún

por la solución de cubiertas planas y el porche de entrada. Las diversas alturas de los volúmenes, que oscilan entre la planta baja y hasta dos más, singularizan aún más el conjunto. La elección de los materiales revistió gran importancia, pues la práctica totalidad del centro alterna entre los muros de ladrillo compacto a cara vista y grandes huecos horizontales cubiertos de vidrio. El uso puntual de piedra de la localidad y la solución de algunas fajas de muro revocado son ciertamente anecdóticos, si bien el empleo de revestimiento cerámico tiene una presencia significativa. Resta señalar que Álvarez Pardo dispuso un porche espacio cubierto de gran importancia radicado, además, en la fachada principal del edificio, adoptando quizá soluciones paradigmáticas de Richard Neutra. Esta solución consolidó el deseo de convertirse en lugar de encuentro entre los usuarios del centro educativo, cuya extensión se produce de forma natural al jardín que antecede el ingreso en el alzado principal. Desde el punto de vista formal quizá podamos encontrar algunas relaciones con centros escolares de nuestro país como el primer premio del concurso de prototipos de escuelas graduadas proyectado por Luis Vázquez de Castro (1985), la Escuela Suiza de Barcelona de Roberto Terradas (1961-1967), la Escuela Betània-Patmós de Guillermo Giráldez, Pedro López-Iñigo y Xavier Subías (1963-1969), el Colegio Alemán de Valencia de Eberhard Becker, Dieter Weise, Pablo Navarro Alvargonzález y Julio Trullenque Sanjuán (1959-1961) o el Colegio La Pureza de María de Mauro Lleó Serret (1962-1971), seguramente con ciertas distancias evidentes con ellos pero apuntando ya ciertos vínculos y, sin duda, un cierto horizonte al que tender.

El instituto María de Molina no es uno de los ejemplos más relevantes de la arquitectura moderna española, pero sí es un precursor de esta nueva arquitectura en una geografía alejada de las vanguardias. Aquí es, sin duda, donde reside realmente la importancia de este edificio. El arquitecto resolvió el programa de forma novedosa, alejada de la que había sido práctica ordinaria hasta entonces para dar paso a la modernidad. Dejó atrás la monumentalidad de los conjuntos y la preponderancia que habían alcanzado algunas de las piezas más singulares como la capilla o el salón de actos por su posición, acceso y simbolismo y adoptó la solución constructiva de volúmenes cúbicos jerárquicamente parejos con contraposición de macizos y huecos. Álvarez Pardo apostó por los criterios de zonificación e imprimió el inmueble de altas dosis de funcionalismo, ordenando la organización



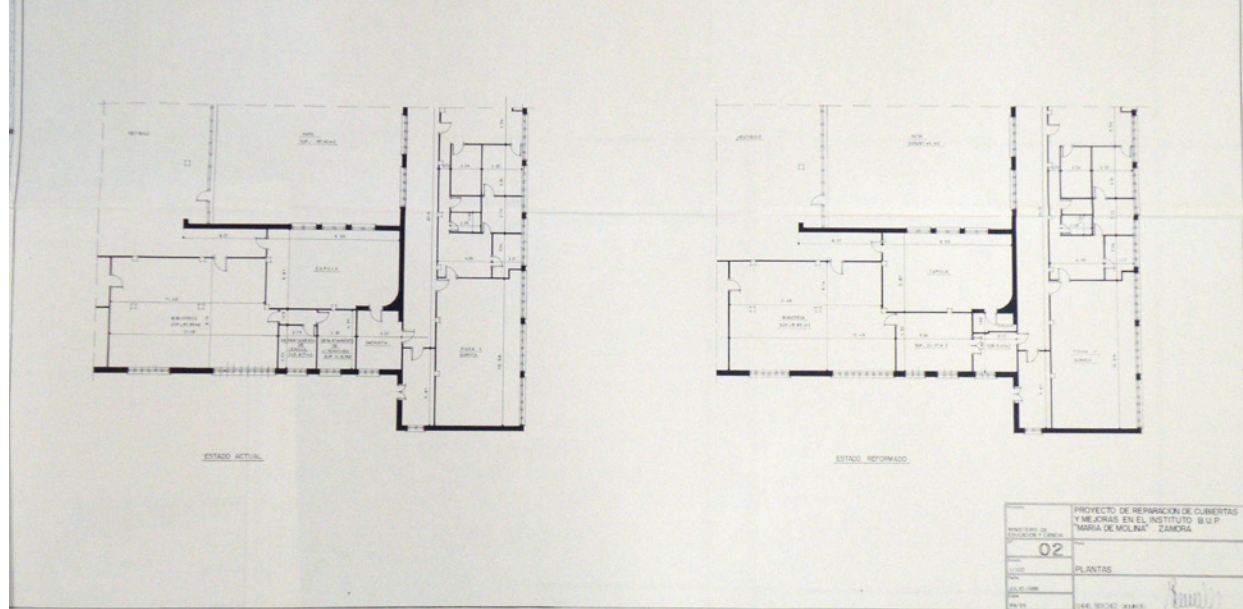


Figura 4. Emplazamiento de la capilla.

de los espacios a partir de la planta ligada a las características del sistema estructural elegido y optimizando los criterios de circulación mediante la planificación a partir de fragmentos funcionales. El modelo tipológico aporta gran flexibilidad, permitiendo la combinación de unidades según el número de grados requeridos e incluso ofrece máximas posibilidades de ampliación. Asimismo, dispuso el patio en una solución claramente moderna, al no fijar límites absolutos sino más bien permeables y desposeerlo de función centralizadora. Álvarez Pardo incorporó cierta audacia en las fachadas, decantándose por el empleo de recursos claramente modernos como el diseño de alzados asimétricos y el empleo de paramentos acristalados destacando el contraste entre transparencia y opacidad. Verdaderamente, el diseño y las respuestas constructivas del instituto están plenamente acomodados a los requerimientos de una cierta estandarización, el empleo de nuevos materiales y la economía del momento, en pura coherencia con la modernidad conforme se desarrolló en nuestro país. Resta señalar que el arquitecto proyectó con un lenguaje sencillo y desde los valores de la racionalidad y la sinceridad constructiva, alejándose de artificios, buscando la seriación de elementos y acogiendo a la composición de fachadas reveladoras del orden estructural del inmueble y la diferencia de tratamiento conforme las diversas orientaciones.

### La capilla

El desmantelamiento de la capilla del instituto en verano de 2020 manifiesta, quizá, doblemente la evidencia y contraevidencia del título de este trabajo. Por un lado, supuso

la desaparición de un elemento constitutivo del centro, no obstante este espacio encarnó a la perfección, en el proyecto y en su ejecución, las estrictas derivas de la arquitectura del movimiento moderno. Estos recintos perdieron la singularidad en el conjunto que hasta la irrupción de esta corriente habían tenido en la arquitectura escolar de los siglos XIX y XX como pieza singular, generalmente vinculada al salón de actos y con la que funcionaba como tándem organizador de los edificios y las circulaciones en ellos. Quizá por esta estricta cuestión, así como por el simbolismo contenido de su solución, convenga acercarnos a ella siquiera de forma somera.

Salvador Álvarez Pardo ubicó esta dotación en la planta baja del cuerpo oeste del edificio, ocupando una dependencia con acceso inmediato desde el vestíbulo y con comunicación visual con el patio por medio de tres ventanales. La capilla tenía planta rectangular, si bien el ángulo sur era redondeado como resultado de una caprichosa decisión del arquitecto. La disposición del espacio celebrativo acomodó el presbiterio en el fondo de la sala, determinando la concepción direccional del espacio. Elevado un nivel respecto del resto de la sala, tenía forma poligonal y fue ejecutado en tarima recercada por un encintado de ladrillo, descansando sobre él el altar, una credencia y una suerte de ambón. Estos tres elementos eran carácter mobiliario y estaban afectados por diseños propios de la renovación litúrgica, superando la estética característica de los historicismos preconciarios y abrazando elementos de cierta modernidad como su carácter deliberadamente tosco. El testero quedó concretado en un paramento de ladrillo colocado a soga y tizón y con llaga muy marcada adecuándose



Figura 5. Capilla.

a la curvatura del ángulo y extendiéndose sensiblemente hasta enmarcar la puerta de la colindante sacristía.

La capilla sobresalía por su sencillez, que se convirtió en rasgo estilístico identitario, a lo que contribuyó el color blanco del acabado y el pavimento de baldosa hidráulica marrón.<sup>18</sup> Alejada de toda ostentación y haciendo de la desnudez su mayor atributo, entroncó plenamente en la renovación de la arquitectura religiosa contemporánea no sólo en virtud del lenguaje arquitectónico empleado sino también desde la verdadera asunción de sus rasgos más determinantes como la esencialidad y el despojamiento.

### Aportaciones artísticas

Como hemos señalado, el movimiento moderno huyó de la ornamentación y confió principalmente a la estructura

arquitectónica y al modo de empleo de los materiales constructivos el adorno de los edificios. En algunos casos se recurrió a la incorporación de algunas obras de arte a estas arquitecturas, siempre con carácter discreto y salvando su coherencia con los diseños arquitectónicos. Seguramente el empeño decidido fue el de escapar a la decoración por la mera decoración, transitando más bien hacia aportaciones que humanizasen la arquitectura incorporando contados elementos que realzaran la construcción y no supusieran meros añadidos. En el caso del instituto María de Molina, las aportaciones son anecdóticas, pues se trata estrictamente de tres obras de arte y apenas una aportación que se encuadra en el terreno artesanal. Su localización en el edificio se concentró estrictamente en la capilla del centro y el vestíbulo exclusivamente.

En el caso del oratorio, y precisamente por su carácter simbólico, estas obras ejercieron con solvencia su misión supeditada a la función litúrgica. Suspendida del testero del

<sup>18</sup> Álvarez Pardo, S. (noviembre de 1963). Presupuesto, p. 36. ATJCyLZa. 11456.





Figura 6. La Cantoría. Alberto de la Torre Caveró (1969).

oratorio se encontraba una imagen de la Virgen María en su advocación de la Virgen Niña. Fue realizada por Hipólito Pérez Calvo, catedrático de dibujo del centro<sup>19</sup> y, aunque aparece sin datar, fue realizada en el año 1966. Tallada

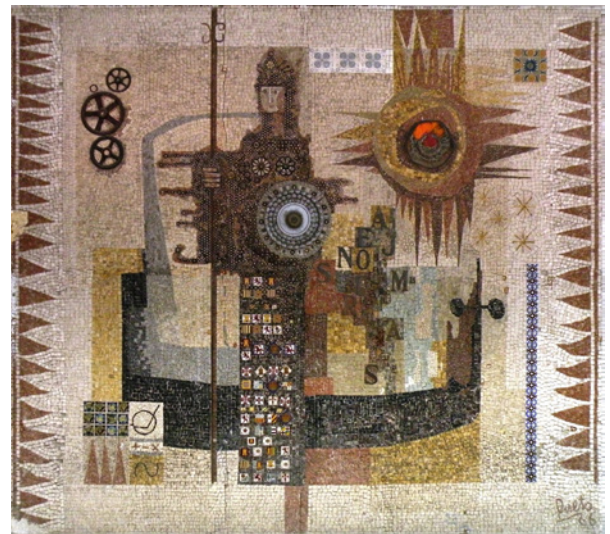


Figura 7. Atenea. Luis Quico (1966).

en madera de abedul en su color, pero con una levisima pátina cromática en el manto, está vaciada y tiene una longitud de 1,20 m.<sup>20</sup> Representa a la Madre de Dios en pie, dirigiendo la mirada hacia un libro abierto que sujeta con su mano izquierda en alusión a la condición docente del centro y su patronazgo sobre las estudiantes, mientras que se lleva al pecho la mano derecha mesándose un mechón de pelo. La pierna izquierda aparece ligeramente flexionada y los pies descalzos. Maria está vestida con túnica, ceñida con un cingulo y con un amplio manto que cae sobre los ropajes, mostrando parcialmente los ondulados cabellos. Destaca especialmente el tratamiento de los pliegues de las vestiduras, singularmente angulosos y próximos a un potente expresionismo cubista. La imagen muestra una expresión afable y serena, plenamente impregnada por el halo de misticismo característico de la imagería religiosa de Pérez Calvo (Casquero, 2009, p. 3).

Cabe destacar también la pintura realizada sobre el paño exterior de la puerta de la capilla. Alberto de la Torre Caveró pintó en 1969 en ella "La Cantoría", una composición que

<sup>19</sup> El escultor trabajó en dos etapas diferentes en el instituto, causando baja definitiva el 14 de noviembre de 1980. ASIESMM.

<sup>20</sup> De concepción y tratamiento muy similares, el escultor finalizó en 1971 el conjunto "Las tres Marías y San Juan por la calle de la Amargura", obra encargada por la Cofradía de Jesús Nazareno, vulgo Congregación, de mayor monumentalidad por ser ideada para procesionar. Es probable que el autor ensayara en la pieza mariana el acabado monocromo que pocos años después dio a este paso.



Figura 8. Instalación de la fachada cerámica ventilada.

muestra seis adolescentes dispuestos en dos filas de tres individuos cada una, la superior de cantores que sostienen una filacteria a modo de partitura y la inferior de músicos que interpretan una flauta travesera, un laúd y un arpa. El pintor recurrió al esquematismo y la frontalidad, quizá buscando la sensación de hieratismo, aunque también es evidente el recurso al cubismo en los ropajes y la estilización. La pintura rezuma formas sencillas y refinadas que transmiten sentimientos de delicadeza e interiorización, características omnipresentes en el conjunto de su obra, haciendo de esta pieza una pintura lírica, onírica y casi espiritualista (Gutiérrez, 2005, pp. 330-1). Los rostros muestran expresión melancólica, pareciendo captar la psicología de los personajes y del propio artista, pero también serenidad, recogimiento y armonía. La atmósfera de atemporalidad y deslocalización generada por la ausencia de paisajes y el fondo patinado en oro refuerza aún más la expresión sacra de esta obra. La pintura muestra ciertas conexiones con la obra que el pintor realizó entre 1960 y 1961 para la capilla de los Regulares en Melilla mientras hizo el servicio militar en esa ciudad. El encargo se debió también a que el artista fue profesor del instituto desde el año en que se inauguró el centro hasta 1971 (Gutiérrez, 2005, pp. 320).

El resto del edificio no contaba con ninguna otra representación artística salvo el mosaico realizado por Luis Quico en 1966. Ubicado en el vestíbulo, fue ejecutado al modo romano empleando piezas de mármol y cerámica, y representa a la diosa Atenea, las artes y las ciencias.<sup>21</sup> Luis Quico introdujo también algunas aportaciones de fabricación industrial como letras metálicas, ruedas dentadas y

cerámica vidriada con signos heráldicos. La composición está presidida por la diosa, que aparece en pie, tocada con sus atributos parlantes convencionales y enmarcada en una composición cuadrangular. Una representación circular a modo de sol secunda la figura a su derecha y dos cenefas dentadas en sendos extremos custodian el conjunto, que resulta armónico y de matices expresionistas.

Por último, el centro contó con una arqueta eucarística, realizada en hierro forjado por Matías Prieto Vaquero. Dotada con tres bisagras, sendas asas en los lados menores y cuatro pequeñas patas, la tapa representa dos figuras fantásticas con cabeza humana y cuerpo de formas geométricas, coronadas por sendos atributos próximos a un haz de espigas y un racimo de uvas en clara referencia eucarística. La pieza es sencilla, rotunda, altamente simbólica y de gran sinceridad e ingenuidad, más próxima a la talla del hierro que a la forja propiamente dicha. Otras piezas de este artesano que existieron en la capilla, todas ellas sin firmar, fueron la composición del viacrucis, la lámpara del sagrario, dos candelabros de altar, dos lámparas y el atril.

### **Sin menoscabo del destrozo: instalación del SATE en 2023**

Durante el verano de 2023, y promovidas por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León, se llevaron a cabo unas obras de reforma del centro que alteraron de

<sup>21</sup> Álvarez Pardo, S. (noviembre de 1963). Presupuesto, p. 42. ATJCyLZa. 11456.





Figura 9. Cuerpo Oeste en estado previo a la instalación del SATE.

forma sobresaliente la apariencia formal del edificio. Los trabajos consistieron en la instalación parcial de un Sistema de Aislamiento Térmico Exterior (SATE) que afectaron principalmente a las fachadas del inmueble. De forma generalizada, estas intervenciones actúan sobre las fachadas, cubiertas y cerramientos de los edificios, buscando crear una envolvente que los aisle de la acción climática y, con ello, se logre un mayor ahorro energético y su mejor eficiencia. Esta reforma del instituto zamorano fue generosamente regada con subvenciones europeas a fondo perdido, dentro del Programa Operativo FEDER 2014-2020 de la iniciativa REACT-EU, y cuya cuantía económica se elevó a 1.098.054 euros<sup>22</sup>. No cabe duda de que, a priori, la medida estaba encaminada hacia la modernización del edificio, con lo que ello implica de revalorización en varios niveles. Sin embargo, el resultado fue simplemente nefasto para este inmueble por su desfiguración formal y su calado de irreversibilidad, consiguiendo la muerte de la arquitectura moderna. En efecto, los trabajos, que no fueron de envergadura integral, sustituyeron algunas carpinterías por nuevas de PVC, intervinieron en la cubierta para reducir el consumo energético y revistieron los alzados del edificio con un sistema de fachada cerámica ventilada.

Desde luego, la intervención alteró de forma drástica algunos de los valores arquitectónicos más relevantes del edificio, incluso de modo irreparable. La instalación de la envolvente

térmica ha desvanecido por completo la memoria del edificio y su significación en el paisaje urbano añadiendo postizos integrales que desconfiguran la imagen consolidada del propio centro y también de éste en su contexto. Ello, no obstante, es consecuencia directa del daño de mayor cuantía sufrido por el inmueble, que tiene que ver con la total aniquilación de su lenguaje formal y la alteración las referencias que lo vinculaban al movimiento moderno. En efecto, se ha arrasado con cualquier testimonio del lenguaje original marcado por la sencillez y la sinceridad constructiva. Álvarez Pardo empleó recursos materiales claramente modernos como el uso masivo del ladrillo y perfiles metálicos en los sistemas de cubrición de vanos, manteniendo los acabados de los planos casi totalmente lisos. Sin embargo, la solución actual ha acentuado los alféizares y remarcado los claroscuros en los alzados, y ha borrado cualquier huella exterior que revelaba el orden estructural en la composición de las fachadas. Incluso, yendo al detalle, el tamaño de las planchas que conforman la nueva fachada evidencia cierta merma en la escala del conjunto por comparación con las dimensiones de los ladrillos originales, que lograban una continuidad y un todo de mayor fuerza y entidad que la solución actual, que transmite más bien la idea de suma de piezas. Por otro lado, la solución original en ladrillo a cara vista hablaba de una primera estandarización constructiva hoy transmutada en la propia de la globalización y, principalmente,

<sup>22</sup> VV. AA. *Más de un millón de euros para la mejora del consumo energético en el IES María de Molina de Zamora*. jcyLes. Recuperado el 3 de junio de 2024 de <https://comunicacion.jcyLes/web/jcyl/Comunicacion/es/Plantilla100Detalle/1284663638052/1284663638052/1285234355508/Comunicación>



Figura 10. Cuerpo Oeste tras la instalación del SATE.

de la economía del momento marcada por el desarrollismo, que han quedado completamente devastadas. Más aún, la cubrición de las fachadas no solamente ha ocultado las soluciones formales originales sino que ha ocasionado, además, alteraciones materiales en las mismas, por ser empleadas ahora como soporte de fijación de la nueva piel del edificio. En definitiva, evidenciamos la eliminación del paso del tiempo y de la pátina que nos hablaba de una originalidad hoy completamente perdida, del carácter propio al fin y al cabo.

El resultado ha sido la alteración radical de la apariencia externa del centro y la ruptura fáctica con muchos de los valores asociados a la arquitectura moderna del inmueble original, para pasar formalmente a configurarse como una caja más de cuantas nos brinda la arquitectura de la tercera década del siglo XXI. Ya no es posible percibir en este edificio los valores asociados a la modestia y a la contención económica que fueron esenciales en la concepción y ejecución del instituto, y que dieron, no obstante, resultados francamente valiosos en cuanto a la pragmática en los usos del edificio y a su lenguaje formal.

Más allá de la factura de los trabajos ejecutados, el edificio del instituto María de Molina se constituía hasta esta intervención como una de las arquitecturas zamoranas del siglo XX más singulares en sí mismas por icónicas, cuyo valor simbólico y contextual consiguió que formase parte del imaginario común de la ciudadanía, con especiales resonancias por su popularidad como centro educativo. Su nueva apariencia ha

logrado resultar modernísima, sin duda, pero evidencia graves deficiencias sobre las opciones constructivas adoptadas y la falta de sensibilidad por los resultados finales, especialmente en cuanto al cuidado de nuestro patrimonio del siglo XX y, mejor aún, la divulgación, salvaguarda y promoción de los valores de nuestra mejor arquitectura moderna. Denunciamos esta intervención en medios de comunicación locales (García-Lozano, 2023), pero lamentablemente la iniciativa no tuvo mayor recorrido que alguna conversación informal en el COAL y algunas respuestas de adhesión meramente personales. En efecto, la cuestión reside en cómo intervenir, en las formas y opciones adoptadas, y los resultados finales cuando difieren radicalmente del ser originario de la arquitectura moderna. Quizá también en la sensibilidad de los arquitectos para con la arquitectura más o menos vinculada al movimiento moderno. De modo que el problema no se halla en la mejora energética que objetivamente proporcionan los SATE, sino en la radical modificación de la esencia de los edificios a que éstos los someten, alterando los resultados originales de los inmuebles, tal como fueron concebidos por sus proyectistas, tal como se han consolidado en la ciudadanía, tal como forman parte del paisaje urbano de la ciudad. Lamentablemente los cauces de protección de estas arquitecturas aún son deficientes, seguramente porque quizá también lo es su valoración por técnicos y por la ciudadanía en general. Sin embargo, el breve recorrido de éstas no puede ser, bajo ningún concepto, argumento cómplice para su desprotección (Carro, 2023). Si, en 2007, denunciábamos absolutamente en solitario la intervención que desdibujó por completo una de las arquitecturas racionalistas más

importantes de la ciudad como era el edificio Neches (García-Lozano, 2007), lamentablemente apenas tres meses después de la conclusión de los trabajos en el instituto María de Molina se ha repetido la misma circunstancia ante una nueva instalación de SATE en el Edificio Sindical de la capital. A la espera de sus resultados, confiemos en que tal intervención respete la propuesta original del arquitecto Enrique Crespo Álvarez (G. Tabaco, 2024). La ciudad, cualquier ciudad, merece conservar sus arquitecturas más significativas del siglo XX – más aún, es una responsabilidad irrenunciable–, intervenir en ellas de la forma más decorosa, honrar la obra y los dineros de sus antepasados con el máximo respeto, y hacerlo de la mano de la máxima eficiencia y coherencia de usos para la pervivencia esencial de la arquitectura contemporánea.

Como hemos puesto en evidencia, el uso extensivo y con general falta de sensibilidad-criterio del SATE está provocando de forma viral una pérdida del carácter constructivo y de los valores esenciales de numerosos edificios que constituyen en su conjunto la memoria arquitectónica de una determinada época vinculada al lenguaje surgido de unas técnicas y materiales específicos. Ciertamente, esta trivialización de la diversidad de la imagen de la ciudad reclama nuestra atención crítica, así como la necesidad de ensayar nuevas soluciones alternativas, o al menos formalmente más discretas. Quizá esta última vía haya sido recorrida recientemente con cierto mayor acierto en los grupos de casas baratas del barrio Cuatro de Marzo de Valladolid, aún sin alcanzar en absoluto la excelencia de resultados, solamente aceptables. La necesidad de mantener las arquitecturas del pasado y evitar la continua pérdida y destrucción de sus valores arquitectónicos a la que estamos asistiendo debe compatibilizarse con soluciones en las que se resuelva la mejora energética de los viejos edificios y la incorporación de mejores aislamientos sin necesidad de realizar intervenciones tan agresivas con nuestra herencia arquitectónica y urbana.

## Conclusión

El instituto María de Molina (Salvador Álvarez Pardo, 1963) destacaba por su concepción modular, el predominio de la horizontalidad, el empleo masivo de los nuevos materiales constructivos fruto de la industrialización, etc. Estas características no eran menores, sino determinantes

de los valores arquitectónicos del edificio, hoy despojado de sus señas de identidad más decisivas, y desdibujada su condición de testigo de una época, de una forma de concebir la construcción, la educación y la economía. En la actualidad poco de ello es aún perceptible tras una reciente intervención (2023) que no ha sabido ponderar los valores arquitectónicos ligados al movimiento moderno ni encontrar el modo de ejecución más respetuoso con el inmueble. Quizá urge tomar medidas inmediatas desde la legalidad por parte de las administraciones, la formación de los arquitectos, la sensibilización de la ciudadanía, la consideración patrimonial de estos inmuebles, etc. Es probable que la divulgación de su arquitectura sea uno de los pasos decisivos para ello.

## Introduction

The demographic growth of the city of Zamora in the mid-20th century, driven primarily by an influx of rural population from the province, revealed the need for new educational facilities. So, in the 1963–1964 academic year, the administration began efforts to provide differentiated education for Zamora's secondary school students.<sup>1</sup> The Women's Secondary School, eventually called María de Molina, was created then.<sup>2</sup> The school had its first temporary headquarters in town at the Claudio Moyano Secondary School, a monumental building designed by Miguel Mathét in 1902 and built during the second decade of the 20th century in the capital's expansion neighbourhood (García-Lozano, 2019). As a result of the gradual incorporation of female students from the province into the classrooms, the national Ministry of Education<sup>3</sup> decided to provide the capital of Zamora with a new facility to round out the city's educational offering, which was limited at the time to just one school for boys; the existing school

was allocated for boys and the new one for girls.

The architectural design for the new school was entrusted to local architect Salvador Álvarez Pardo.<sup>4</sup> The architect signed off on the design in November 1963,<sup>5</sup> and construction soon began on the new building, which was located on the eastern side of the property where the parent school once stood. On 19 May 1964, the construction contract was awarded through a public tender to the local construction company Rufino Fernández,<sup>6</sup> with a budget of 13,532,795.40 pesetas.<sup>7</sup> However, the premature death of Álvarez Pardo, which occurred unexpectedly on 23 October 1964,<sup>8</sup> meant another architect had to take responsibility for managing the construction. Many of Pardo's projects were taken over by another local architect, Adolfo Bobo de Vega, (García-Lozano, 2020), such as the completion of the Jesuit school (García-Lozano, 2012) and the headquarters of the Banco Castellano, while the designs for the Museo de Semana Santa [Holy Week Museum] (García-Lozano, 2008) and the

1 The school's first faculty meeting took place on 16 October 1963. Book of Minutes, no. 1, p. 1ff. ASIESMM (María de Molina Secondary School Archive). Among the different names proposed for the school at the meeting held on 1 March 1966, the Ministry of National Education issued an order on 11 May ultimately establishing the name in honor of the Spanish queen. *El Correo de Zamora*, 2 June 1966, 5.

2 *A modo de presentación*. IES María de Molina. Last accessed 28 May 2024. [http://iesmariademolina.centros.educayles/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=1&wid\\_item=3](http://iesmariademolina.centros.educayles/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=3).

3 This institution was called the National Ministry of Education between 1938 and 1966; it was then called the Ministry of Education and Science through 1976.

4 Despite a thorough search for the original design in the AHPZa (Historical Archive of Zamora Province), the AMZa (Municipal Archive of Zamora), the ATJCyLZa (Territorial Archive of the Junta of Castilla y León in Zamora) and the school's own archive, it has not been found. For this text, we used the plans drawn years later by the Zamora Technical Unit, signed by the architects Rafael Berchez and Ángel Casaseca.

5 Álvarez Pardo, S. (November 1963). Budget. ATJCyLZa. 11456.

6 Bobo de Vega, A. (1 March 1967). Provisional sign-off on the construction. ATJCyLZa. 11456.

7 Álvarez Pardo, S. (November 1963). Budget, n.p. ATJCyLZa. 11456.

8 San Atilano Cemetery. (23 October 1964). Burial records 1947–1972. 359. Folio number 334. Archive of the Municipal Cemetery of San Atilano in Zamora.



girls' secondary school were left to the Madrid-based architect Juan Piqueras Menéndez.<sup>9</sup>

Following the completion of the construction, teaching activities began on 24 October 1966.<sup>10</sup> After nearly 15 years in operation, the school became a co-educational centre in 1980, although there had previously been an attempt to build a new secondary school specifically for both sexes in the capital of Zamora.<sup>11</sup> In fact, the negotiations began in 1968,<sup>12</sup> and a site in the San José Obrero neighbourhood was chosen for its construction. The property was bordered by cuesta del Bolón and calle la Salud, and various schools were already being built there.<sup>13</sup> Although construction was supposed to have begun in 1970,<sup>14</sup> the project ultimately failed. Instead, the capital's new co-educational school was built, between 1979 and 1981, on the western side of the property of the Claudio Moyano Secondary School; it later became known as Maestro Haedo Secondary School. Although it was founded on 29 July 1978, before moving to its own building, it began operating provisionally in other educational facilities in the capital.<sup>15</sup> Since the opening of the new girls' school, and following the official opening on 15 March 1969 (1969, p. 1 and 6), the building has continued its

educational activities to this day, adapting its facilities in keeping with the different legal reforms. In addition to some minor construction, expansions were eventually undertaken, along with the installation of heating and various roof renovations.<sup>16</sup> Under the democratic regime, the building underwent a series of renovations, especially to comply with the different educational regulations. Thus, with the approval of the LOGSE (law on the general organization of the education system), the building was expanded with a new section built above the gymnasium. Additionally, the old cantina was turned into an assembly hall and the original assembly hall was turned into a cafeteria and a technology classroom in the summer of 1996.<sup>17</sup> In 2020, in accordance with the LOMLOE (law on education), the school arranged for the conversion of the chapel into a classroom.

## The Building

Aligned with modern architectural trends, Álvarez Pardo designed a modular building organized around a courtyard, breaking from the traditional compact block structure. Two of the volumes were laid out in a northwest-southeast direction

in order to benefit from natural light and ventilation; sunlight was especially present on the eastern side of the building, and the three-storey classroom section was oriented in that direction. (Figure 1). Despite these aims, the residential building put up later on the adjacent lot to the east partially frustrated the architect's intentions, blocking the school's sunlight.

Indeed, the architecture of the modern movement broke up the traditional spatial configuration in pursuit of a strictly rational organization. This resulted in the design of orthogonal floor plans, the adoption of an essentially asymmetrical massing and the overall absence of decoration, represented only through the formal values of the architectural structure and the use of industrial materials: primarily reinforced concrete, metal profiles and glass. There was a predominance of horizontal lines, and the focus was on creating open, especially bright interiors. (Figure 2).

As a result, the design for the school upheld the essential modern principles for educational architecture. Supported by a mixed metal and concrete structure, the main reading of the complex comes from two volumes: one predominantly horizontal, single-story volume, facing Avenida de Requejo, and a second, three-story

<sup>9</sup> Bobo de Vega, A. (1 March 1967). Provisional sign-off on the construction. ATJCyLZa. 11456.

<sup>10</sup> Activities began in the new building with a morning faculty meeting, with afternoon classes beginning that same day. (24 October 1966). Book of Minutes, no. 1, 31 v. ASIESMM.

<sup>11</sup> Initially, there was talk of opening a branch of the Zamora Secondary School, but as the process progressed, it was ultimately defined as a separate co-educational school. Galino, Á. (29 January 1970). Letter from the Director General of Secondary Education. AHPZa. AMZa. OyU. 799/14.

<sup>12</sup> Documentation filed by the Inspector General of Secondary Education. Gutiérrez de la Cuesta, J. (14 May 1968). Letter sent by the municipal architect. AMZa. OyU. 799/14.

<sup>13</sup> Gutiérrez de la Cuesta, J. (January 1970) Plan 1. AMZa. OyU. 793/13.

<sup>14</sup> Galino, Á. (29 January 1970). Letter from the General Director of Secondary Education. AMZa. OyU. 799/14.

<sup>15</sup> *Reseña histórica*. IES Maestro Haedo. Last Accessed 28 May 2024. [http://iesmaestrohaedo.centros.educa.jcyL.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=1&wid\\_item=90](http://iesmaestrohaedo.centros.educa.jcyL.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=90).

<sup>16</sup> ATJCyLZa. 11456.

<sup>17</sup> Bérchez, R. (June 1988). Plans. AMZa. OyU. ES/1818/75; OM/169/86; CS/212/03 y CS/255/03.

volume, intended for classrooms, open to the extraordinary light from the east and the south. Álvarez Pardo created a system of exterior-interior spaces, generating a central courtyard exclusively on the ground floor, which does not continue into the three-story module. Indeed, the articulation between volumes takes place through the courtyard and, also, through the presence of long pathways, with a predominance of linear layouts (Martínez, Oliva and Oliver 2015). (Figure 3). In terms of the spatial distribution, the architect opted to divide the program into sections, allocating the ground floor to shared facilities such as the lobby, auditorium, cafeteria, library, chapel, teachers' lounge, administrative offices, physics and chemistry laboratories, and a gymnasium, as well as several departments and five classrooms. The first floor was reserved for science and language laboratories, storage and offices, several departments, and eight more classrooms. The top floor was also primarily used for classrooms.

Álvarez Pardo particularly promoted the aims of maximum functionalism and the pursuit of standardization (Benedito and Pernas, 1989). The architect proposed a solution for bringing daylight into the classrooms which envisioned the floating, almost airy character of the three-story building: the south-facing walls were dematerialized through the introduction of large windows, while achieving a highly unified overall result that asserted the horizontality of the complex. Álvarez Pardo's solution generated a compact, discreet, and urban-themed solution, while formally distancing itself from the adjacent Claudio Moyano Secondary School and the diluted historicism of the National Social Security Institute. From a formal perspective, the architect employed a

thoroughly modern language and aesthetic, particularly underscored by the rectangular parallelepiped form of each of the volumes and further enhanced by the flat roof and the entrance porch. The different heights of the volumes, which range from a single storey to three, individualize the complex further. The choice of materials was very important, since almost the entire school alternates between exposed solid brick walls and large, glazed horizontal openings. The occasional use of local stone and some sections of plastered surfaces is anecdotal, although there is a significant presence of ceramic cladding. It should be noted that Álvarez Pardo designed a large, covered porch attached to the main façade of the building, perhaps inspired by paradigmatic solutions by Richard Neutra. This solution consolidated the aim for it to serve as a meeting place for the school's users, as it extends naturally into the garden in front of the entrance on the main façade. From a formal point of view, there are relationships with other schools in our country, such as the first prize in the competition for grade school prototypes designed by Luis Vázquez de Castro (1985), the Swiss School in Barcelona by Roberto Terradas (1961–1967), the Betània-Patmós School by Guillermo Giráldez, Pedro López-Iñigo and Xavier Subías (1963–1969), the German School in València by Eberhard Becker, Dieter Weise, Pablo Navarro Alvargónzalez and Julio Trullenque Sanjuán (1958–1961), and the La Pureza de María School by Mauro Lleó Serret (1962–1971). Despite clear differences, certain links can be seen and, undoubtedly, a certain horizon to strive towards.

The María de Molina Secondary School may not be among the most relevant

examples of modern Spanish architecture, but it is a precursor to this new architecture in a region on the margins of the avant-garde. This is, no doubt, where the building's importance truly lies. The architect dealt with the program in a novel way, deviating from what had been common practice until then, to make room for modernity. He set aside the monumentality of the complexes as a whole and the preponderance usually allocated to certain elements, such as the chapel or the assembly hall due to their position, access and symbolism and he adopted a constructive solution based on hierarchically equal cubic volumes, with a contrast between solids and voids. Álvarez Pardo divided the building into sections and imbued it with a high level of functionalism, organizing the spaces based on the floor plan, associated with the features of the structural system he chose, and optimizing circulations through planning based on functional segments. The typological model provides ample flexibility, allowing for combining units according to the number of grades required, and offering the maximum possibilities for expansion. The architect also laid out the courtyard in a distinctly modern way, not setting absolute limits but making it permeable, thus avoiding any centralizing function. Álvarez Pardo introduced a certain audacity in the facades, employing distinctly modern resources such as asymmetrical elevations and the use of glass walls to highlight the contrast between transparency and opacity. Indeed, the design and construction of the school are suited to the demand for a certain standardization, the use of new materials, and the economy of the moment, fully consistent with modernity as it developed in our country. It should also be noted that the architect

designed using a simple language and drawing on the values of rationality and constructive sincerity. He eschewed any artifice, pursuing instead the serialization of elements and embracing the composition of the facades to reveal the building's structural organization and with different finishes according to their orientations.

### The Chapel

The dismantling of the school's chapel in the summer of 2020 perhaps doubly demonstrates the evidence and counter-evidence for the title of this text. On the one hand, it entailed the disappearance of one of the school's constitutive elements; on the other, the space was the perfect embodiment, in its design and execution, of the strict tendencies of modern architecture. Chapels had lost the unique position they occupied in school architecture through the 19th and 20th centuries and up until the emergence of the modern movement, as singular spaces normally connected to an assembly hall, forming a tandem that served to organize the different buildings and the circulations through them. Perhaps because of this issue, and the symbolism seen in the chapel's design, it is worth discussing it at least briefly.

Salvador Álvarez Pardo situated the chapel on the ground floor of the western volume of the building, where it occupied a space with immediate access

from the lobby, which communicated visually with the courtyard through three large windows. The floor plan of the chapel was rectangular, although the southern corner was rounded as a result of a whim on the part of the architect. The layout of the liturgical space accommodated the presbytery at the far end, determining its orientation. It was elevated a step above the rest of the room and was given a polygonal form; it was built with a floating floor surrounded by a layer of brick, and it supported the altar, a credence table and a pulpit of sorts. These three elements were movable and in keeping with designs typical of the liturgical renewal: leaving behind the aesthetics characteristic of the historicisms dating from before the Second Vatican Council and embracing elements of a certain modernity, such as their deliberate roughness. The end wall was made of brick – laid in a Flemish bond and with a large head joint – adapting to the curve of the corner and extending noticeably to frame the door leading to the adjacent sacristy. (Figure 4).

The chapel was notable for its simplicity, which became a defining stylistic feature, characterized by the white finish and the brown cement tile flooring.<sup>18</sup> Eschewing any ostentation and taking plainness as its greatest attribute, it connected fully with the renewal of contemporary religious architecture not only in its architectural language but also in the clear acknowledgment of its determining characteristics, including essentiality and austerity. (Figure 5).

### Artistic Contributions

As we have pointed out, the modern movement shifted away from ornamentation and relied mainly on architectural structure and how construction materials were used for the decoration of its buildings. In some cases, artworks were incorporated into these architectures, always in a discreet way and maintaining coherence with the architectural design. No doubt, the main goal was to avoid decoration for the sake of decoration, instead moving towards contributions that humanized the architecture by incorporating a limited number of elements that would enhance the construction, as opposed to being mere add-ons. In the case of the María de Molina Secondary School, these contributions are anecdotal: there are three works of art and one contribution that falls into the category of craftsmanship. Their locations in the building were strictly limited to the chapel and the lobby.

In the case of the chapel, and precisely because of its symbolic nature, these works successfully carried out their purpose, contingent on the liturgical function. On the far wall was an image of the Virgin Mary represented as a girl. It was done by Hipólito Pérez Calvo, a professor of drawing at the school,<sup>19</sup> and although it is undated, it was completed in 1966. Carved from birch wood in its original colour, but with a very light patina on Mary's mantle, it measures 1.20 m in height.<sup>20</sup>

18 Álvarez Pardo, S. (November 1963). Budget, p. 36. ATJCyLZa. 11456.

19 The sculptor worked at the school in two different periods, finally leaving on 14 November 1980. ASIESMM.

20 In 1971, the sculptor completed a group of figures with a very similar conception and treatment, *Las tres Marías y San Juan por la calle de la Amargura*, commissioned by the Brotherhood of Jesus of Nazareth, commonly known as the Congregation, which is more monumental because it

It shows the Virgin standing, looking down at an open book she is holding in her left hand — an allusion to the school's educational purpose and Mary's patronage over its students —, while her right hand is raised to her chest and twirling a lock of hair. Her left leg is slightly bent and her feet are bare. Mary is dressed in a tunic, girded with a cingulum and a wide cloak that falls over her clothes, partially revealing her wavy hair. The treatment of the folds of the garments is particularly noteworthy, singularly angular and close to a powerful Cubist expressionism. The image wears a friendly and serene expression, imbued with the aura of mysticism characteristic of Pérez Calvo's religious imagery (Casquero, 2009, p. 3).

Also worth noting is the painting on the exterior of the chapel door. In 1969, Alberto de la Torre Caverio painted *La Cantoría* ("The Choir"), a composition showing six teenagers arranged in two rows of three, the upper row of singers holding a phylactery like a musical score and the lower row of musicians playing a transverse flute, a stringed instrument, and a harp. The painter used a simple style and a frontal view, perhaps seeking to evoke a sense of solemnity, although the influence of Cubism is also evident in the clothing and stylization. The painting exudes simple, refined forms that convey feelings of delicacy and introspection, characteristics that are omnipresent in his work, making this a lyrical, dreamlike, and almost spiritualistic (Gutiérrez, 2005, pp. 330-1). The faces show a melancholic expression,

seeming to capture the psychology of the characters and the artist himself, but also serenity, peacefulness, and harmony. The atmosphere of timelessness and dislocation generated by the absence of landscapes and the gold-patinated background further reinforces the sacred expression of this work. The painting shows certain ties with the work the painter produced between 1960 and 1961 for the chapel of the Regulares in Melilla while he was completing his military service there. The commission was also due to the fact that the artist was a teacher at the school from the time it was inaugurated until 1971 (Gutiérrez, 2005, pp. 320).

There were no other artistic representations in the rest of the building except for the mosaic done by Luis Quico in 1966. Located in the lobby, it was completed in the Roman style using pieces of marble and ceramic tile, and it depicts the goddess Athena, the arts and the sciences.<sup>21</sup> Luis Quico also incorporated certain elements of industrial manufacturing, such as metal letters, cogwheels and glazed tiles with heraldic symbols. The composition is dominated by the goddess, who appears standing, wearing her conventional attributes and framed in a quadrangular composition. A circular object resembling the sun accompanies the figure on the right side, and two serrated borders frame the piece, which results harmoniously and expressionistic in tone. (Figure 7)

Finally, in terms of crafts, the school had a tabernacle made from wrought iron by Matías Prieto Vaquero. Equipped

with three hinges, handles on the shorter sides, and four small legs, the lid depicts two fantastical figures with human heads and geometric bodies, crowned by attributes resembling a sheaf of wheat and a bunch of grapes in a clear Eucharistic reference. The piece is simple, emphatic, highly symbolic and full of sincerity and naivety, closer to iron carving than to wrought ironwork proper. Other pieces by this craftsman that existed in the chapel, all of them unsigned, were the composition of the Stations of the Cross, the tabernacle lamp, two altar candlesticks, two lamps and the lectern.

### **Destruction Notwithstanding: Construction of the ETIS in 2023**

During the summer of 2023, and sponsored by the Department of Education of the Regional Government of Castile and León, renovations were carried out on the school building that significantly altered its formal appearance. The works consisted of the partial installation of an Exterior Thermal Insulation System (ETIS), primarily affecting the building's facades. Generally, these interventions affect facades, roofs, and building envelopes, aiming to create an outer layer that insulates buildings from the elements, thereby providing greater energy savings and improved efficiency. This renovation of the school in Zamora was generously funded by European subsidies as part of the 2014–2020 Regional Development Fund (ERDF) Operational Pro-

was designed to be carried in processions. It is likely that the author first tried out the monochrome finish in the piece depicting Mary, which he then used in his scene from the Passion a few years later.

21. Álvarez Pardo, S. (November 1963). Budget, p. 42. ATJCyLZa. 11456.



gramme, under the REACT-EU initiative, with a financial value that totalled €1,098,054.<sup>22</sup> There can be no doubt that, a priori, the measure was aimed at modernizing the building, with the associated improvements on multiple levels. However, the result was simply disastrous for this building due to the resulting formal disfigurement and the scope of its irreversibility, resulting in the death of the modern architectural design. The intervention, which was not comprehensive, replaced some of the window frames with new PVC elements, altered the roof to reduce energy consumption, and clad the buildings with a new ventilated ceramic façade system. (Figure 8).

The intervention drastically, and even irreparably, altered some of the building's most important architectural values. The installation of the thermal envelope has completely erased the memory of the building and its significance in the urban landscape, covering it in its entirety with added elements that distort the established image of the school itself and its relation to its surroundings. This, however, is a direct consequence of the even greater damage to the building, resulting from the total destruction of its formal language and the alteration of the references that tied it to the modern movement. All evidence of the original language, with its simplicity and constructive sincerity, has been obliterated. Álvarez Pardo used distinctly modern material resources, such as the extensive use of brick and metal profiles in the systems for covering openings, while maintain-

ing almost completely smooth finishes. In contrast, the current solution accentuates the windowsills and highlights the light and shadows in the elevations, and it has erased any exterior trace that expressed the structural order in the composition of the facades. Going into further detail, the size of the panels that form the new façade leads to a certain reduction in the overall scale when compared to the dimensions of the original bricks, which resulted in a continuity and a whole that had greater strength and substance than the current solution, which instead conveys the idea of a sum of parts. Moreover, the original solution in exposed brick was associated with the beginnings of standardization in construction – now suggesting the logic of globalization – and, mainly, with the economy of its time, marked by developmentalism, references that have been completely devastated. Furthermore, covering the facades has not only concealed the original formal solutions but has also caused material alterations, as they have been used as a support for the building's new envelope. In short, we are faced with the erasure of the passage of time and the patina that suggested an originality, ultimately a unique character, which has now been completely lost.

The result has been a radical alteration of the school's external appearance and a substantive rupture with many of the values associated with the original building's modern architecture, transforming it, in formal terms, into just another of the boxes provided to us by

21st-century architecture. In the building today, we can no longer perceive the values associated with modesty and economic restraint that were essential in its conception and execution, and which offered, nonetheless, truly valuable results in terms of the pragmatic uses of the building and its formal language. (Figures 9 and 10).

Beyond the cost of the construction, before this intervention, the María de Molina Secondary School building had been considered one of Zamora's most unique 20th-century architectural landmarks. Its iconic character and symbolic value made it a fixture in the shared imagination of the city's inhabitants, with special resonance due to its popularity as an educational institution. Its new look is very contemporary, no doubt, but it displays serious deficiencies in the construction choices and a lack of sensitivity in the end results, especially when it comes to caring for our 20th-century heritage and, even more importantly, the dissemination, protection, and promotion of the values of our best modern architecture. We condemned this intervention in local media (García-Lozano, 2023), but unfortunately the initiative did not have much impact beyond some informal conversations at the COAL and some purely personal responses of support. Indeed, the question remains as to how to intervene, in terms of the forms and options adopted, and the end results when they differ radically from the original nature of a work of modern architecture. And perhaps also how to promote architects' sensitivity towards

22. Consejería de Educación. *Más de un millón de euros para la mejora del consumo energético en el IES María de Molina de Zamora*. jcyLes. Last accessed 3 June 2024. <https://comunicacion.jcyLes/web/jcyL/Comunicacion/es/Plantilla100Detalle/1284663638052/1284663638052/1285234355508/Comunicación>

architecture with ties to the modern movement. The problem lies not in the energy improvement that an ETIS objectively provides, but in the radical modification to the essence of the buildings that it brings about, altering the original results of the works as they were conceived by their designers, as they have become familiar to citizens, and as they have become part of the urban landscape of the city. Unfortunately, the mechanisms for protecting these structures are still lacking, perhaps because their appreciation among experts and the general public is also inadequate. However, their relatively recent construction cannot, under any circumstances, be an argument for their lack of protection (Carro, 2023). While, in 2007, we were entirely alone in denouncing the intervention that completely defaced one of the most important works of rationalist architecture in the city, the Neches building (García-Lozano, 2007), unfortunately, just three months after the completion of the intervention at the María de Molina Secondary School, the same situation has been repeated with the installation of a new ETIS on Zamora's Edificio Sindical [Trade Union Building]. As we wait to see the results, we can only hope the intervention will respect the original design by the architect Enrique Crespo Álvarez (G. Tabaco, 2024). This city, any city, deserves to preserve its most significant 20th-century architecture; moreover, it is an inalienable responsibility to intervene in this architecture in the most dignified manner, to honour the work and money of our forebears with the utmost respect, and to do so with maximum efficiency and with the coherence of uses for the essential survival of contemporary architecture.

As we have shown, the extensive, and for the most part insensitive, use of ETIS is causing a growing loss of the constructive character and the essential values of many buildings that collectively constitute the architectural memory of a particular era, associated with the language derived from the use of specific techniques and materials. Certainly, this trivialization of the diversity of the city's image demands our critical attention, as does the need to try out alternative solutions, or at least formally more discreet ones. Perhaps the latter approach has been explored recently with greater success in the groups of low-cost housing in the Cuatro de Marzo neighbourhood of Valladolid, although the results have been merely acceptable, not excellent. The need to preserve the architecture of the past, while preventing the continual loss and destruction of its architectural values to which we have been witness, must be compatible with solutions that improve the energy efficiency of old buildings, updating their insulation without demanding such aggressive interventions in our architectural and urban heritage.

### Conclusion

The María de Molina Secondary School (Salvador Álvarez Pardo, 1963) was notable for its modular design, the predominance of horizontality, the widespread use of new industrialized construction materials, etc. These characteristics were not minor; they were decisive in the architectural value of the building, which has now been stripped of its most decisive identifying features, and its status as a testimony to an era, an understanding of construction, education, and the economy

has been clouded. Today, little of this is still apparent following a recent intervention (2023) that did not account for the architectural values associated with the modern movement nor implement the most respectful construction methods for the building. There may be a need for immediate measures, including legal action from the administration, training for architects, raising public awareness, and classifying these buildings as heritage sites, etc. The dissemination of its architecture may be a decisive step towards achieving this. Fig. 4. Bérchez, R. (July 1988). Floor plans. AMZa. OyU. CS/255/2003.

## Bibliografía

- Benedito, J. y Pernas, F. (1989). *Arquitectura d'Ensenyament*. Generalitat de Catalunya.
- Carro, A. (31 de agosto de 2023). Los nuevos sistemas de aislamiento de fachadas, casi vetados para los inmuebles del casco histórico. *La Opinión de A Coruña*. Recuperado el 3 de junio de 2024 de <https://www.laopinioncoruna.es/coruna/2023/08/31/nuevos-sistemas-aislamiento-fachadas-vetados-91524017.html>
- Casquero Fernández, J. A. (16 de agosto de 2009). La imagen religiosa en la obra de Hipólito Pérez Calvo. *La Opinión-El Correo de Zamora. Dominical*, p. I-III.
- G. Tabaco, D. (6 de abril de 2024). La estética del edificio de los sindicatos cambiará «de forma radical» tras las obras. *Diario Enfoque Zamora*. Recuperado el 3 de junio de 2024 de <https://enfoquezamora.com/2024/04/06/la-estetica-del-edificio-de-los-sindicatos-cambiara-de-forma-radical-tras-las-obras/>
- García-Lozano, R. Á. (26 de marzo de 2007). Está cumplido (Edificio Neches). *La Opinión-El Correo de Zamora*. Recuperado el 3 de junio de 2024 de <https://www.laopiniondezamora.es/opinion/2007/03/26/cumplido-edificio-neches-1612816.html>
- García-Lozano, R. Á. (2008). El Museo de Semana Santa de Zamora. Antecedentes, proyecto y realización. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, (25, pp. 93-132).
- García-Lozano, R. Á. (2012). La obra benéfico-docente de la Compañía de Jesús. El colegio menor San Alfonso Rodríguez. *Miscelánea Comillas*, (70, pp. 225-40).
- García-Lozano, R. Á. (2019). En el centenario del «Claudio Moyano». El espacio religioso y la evolución arquitectónica de un instituto de provincias. *Studia Zamorensia*, (18, pp. 33-49).
- García-Lozano, R. Á. (2020). *Arquitectura y arte de las órdenes religiosas en*

### Fundación Docomomo Ibérico

- <https://docomomoiberico.com/edificios/banco-castellano/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/escuela-suiza/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/institucion-cultural-del-cic/>
- <https://docomomoiberico.com/edificios/colegio-pureza-de-maria/>

# Procedencia de las imágenes

Zamora, 1939-1975. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.

- García-Lozano, R. Á. (8 de diciembre de 2023). Hasta el forro, *La Opinión-El Correo de Zamora*. Recuperado el 3 de junio de 2024 de <https://www.laopiniondezamora.es/opinion/2023/12/08/forro-95577413.html>.
- Gutiérrez-Carbajal, I. (2005). *Pintura del siglo XX en Zamora*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
- Martínez Medina, A., Oliva Meyer, J. y Oliver Ramírez, J. L. (2015). Sincronía entre ciclos educativos, métodos pedagógicos y arquitecturas escolares en VV. AA., *La arquitectura del Movimiento Moderno y la educación. Actas del VIII Congreso DOCOMOMO Ibérico*, (pp. 43-50), Instituto del Patrimonio Cultural de España.
- VV. AA. *A modo de presentación*. Iesmariademolina. Recuperado el 28 de mayo de 2024 de [http://iesmariademolina.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=1&wid\\_item=3](http://iesmariademolina.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=3).
- VV. AA. *Más de un millón de euros para la mejora del consumo energético en el IES María de Molina de Zamora*. jcyl.es. Recuperado el 3 de junio de 2024 de <https://comunicacion.jcyl.es/web/jcyl/Comunicacion/es/alle/1284663638052/1284663638052/1285234355508/Comunicación>
- VV. AA. *Reseña histórica*. Iesmaestrohaedo. Recuperado el 28 de mayo de 2024 de [http://iesmaestrohaedo.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=1&wid\\_item=90](http://iesmaestrohaedo.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=90).
- VV.AA. (16 de marzo de 1969). Inauguración. *El Correo de Zamora*.

- Figura 1. Casaseca, Á. (junio de 1986). Plano de planta baja. AMZa. OyU. OM/169/86.
- Figuras. 2-3 y 5-10. Foto: Rafael Ángel García-Lozano.
- Figura 4. Bérchez, R. (julio de 1988). Plano de plantas. AMZa. OyU. CS/255/2003.



**Estudio sobre estrategias de  
intervención en edificación  
residencial existente al objeto  
de lograr el mayor grado de  
adecuación efectiva al código  
técnico de la edificación**

***Study on intervention strategies  
in existing residential buildings  
to achieve the highest degree of  
effective compliance with the  
technical building code***

El Comité Editorial  
*The Editorial Committee*

En este número de *RAM Docomomo Ibérico* presentamos un extenso estudio dedicado a la aplicación del Código Técnico de La Edificación (CTE) en conjuntos residenciales del movimiento moderno, a partir de tres casos de estudio, en los que se analiza el estado actual y el cumplimiento del CTE, y se proponen soluciones para alcanzar los requerimientos de este, desde la perspectiva de la conservación de los valores de estas arquitecturas.

La puesta al día de las arquitecturas del movimiento moderno y su adaptación normativa plantean enormes retos. Con la publicación de este estudio se pretende contribuir a una mejor conservación del movimiento moderno y se abre un espacio en la revista *RAM Docomomo Ibérico* (*Revista de Arquitecturas Modernas Docomomo Ibérico*) para la publicación de trabajos de investigación, que, a menudo, tienen difícil difusión.

Este trabajo se realizó entre 2019 y 2020 por encargo del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana, y ha contado con la inestimable participación de Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja CSIC y el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

Se analizan con gran detalle tres conjuntos habitacionales del Registro Docomomo Ibérico con el fin de proponer soluciones para adaptarlos a la normativa vigente municipal, autonómica y nacional, en particular el CTE. Los conjuntos objeto de estudio y propuesta son la **Barriada del Carmen** (Sevilla, 1955-1956), obra de Luis Recasens-Méndez Queipo de Llano, el **Bloque de viviendas para la Cooperativa Pío XII** de la calle Taray (Segovia, 1963), realizado por José Joaquín Aracil Bellod, Luis Miquel Suárez-Inclán y Antonio Viloria García, y la **Unidad Vecinal nº 3**, conocida como el Barrio de las Flores (A Coruña, 1965), del arquitecto José Antonio Corrales Gutiérrez.

Este trabajo ha sido desarrollado por equipos de trabajo expertos en patrimonio y normativa, procedentes del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y la Universidad de Valladolid, coordinados por la Fundación Docomomo Ibérico. Los objetivos fundamentales han sido:

- elaborar un estudio suficientemente pormenorizado del estado actual y de las condiciones de mantenimiento en que se encuentra cada uno de los tres conjuntos habitacionales,
- llevar a cabo un análisis y valoración del grado de cumplimiento del CTE en cada conjunto de viviendas
- elaborar propuestas para la mejora de su cumplimiento, desde la compatibilidad de la conservación de los valores patrimoniales de los conjuntos.
- concebir propuestas de intervención para la adaptación de los conjuntos a las necesidades actuales, como el reagrupamiento de viviendas.

El estudio se publica en su totalidad en formato descargable, con la ambición de servir de guía a intervenciones en edificios del movimiento moderno y contribuir a la conservación de estas arquitecturas.

In this issue of *RAM Docomomo Ibérico*, we present an extensive study dedicated to the application of the Spanish Building Code (CTE) in residential complexes of the Modern Movement, based on three case studies. It analyzes the current state and compliance with the CTE, and proposes solutions to meet its requirements, from the perspective of preserving the values of these architectures.

Updating the architectural works of the Modern Movement and adapting them to current standards raises enormous challenges. The publication of this study aims to contribute to an improved preservation of the modern movement and opens a space in the journal *RAM Docomomo Ibérico* (*Docomomo Ibérico Modern Architectures Review*) for the publication of research studies, which are often difficult to disseminate.

This research was carried out between 2019 and 2020 on behalf of the Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana (Spanish Ministry of Transportation, Mobility, and Urban Agenda), with the invaluable participation of the Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo

Torroja (Eduardo Torroja Institute of Construction Sciences, CSIC) and the Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España (Higher Council of the Orders of Architects of Spain).

Three housing complexes from the Iberian Docomomo Registry are analyzed in great detail, in order to propose solutions to adapt them to current regulations municipal, provincial and national, and in particular to the CTE. The complexes subject to study and design proposals are the **Barriada del Carmen** (El Carmen Neighbourhood, Seville, 1955-1956), by Luis Recasens-Méndez Queipo de Llano, the **Unidad vecinal para la Cooperativa Pío XII** (Housing Unit for the Pío XII Cooperative, Segovia, 1963), by José Joaquín Aracil Bellod, Luis Miquel Suárez-Inclán and Antonio Vilorio García, and **Unidad Vecinal nº 3** (Neighborhood Unit No. 3, known as the Barrio de las Flores, A Coruña, 1965), by José Antonio Corrales Gutiérrez.

This work was developed by teams of experts in heritage and regulations from the Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (Andalusian Institute of Historical Heritage) and the University of Val-

adolid, coordinated by the Docomomo Ibérico Foundation. The main objectives have been:

- produce a detailed study of the current state and maintenance conditions of each of the three housing complexes,
- carry out an analysis and assessment of the degree of compliance with the CTE in each housing complex
- develop proposals to improve CTE compliance, while taking into account their compatibility with the conservation of the complexes' heritage values.
- design intervention proposals for adapting the housing complexes to current needs, such as the re-grouping of housing.

The study is published in its entirety in a downloadable format, with the aim of serving as a guide for interventions in Modern Movement buildings and contributing to the conservation of these architectures

## Fundación Docomomo Ibérico

- <https://docomomoiberico.com/revista-ram/index.php/revistaram/article/view/50>
- <https://docomomoiberico.com/revista-ram/index.php/revistaram/article/view/51>
- <https://docomomoiberico.com/revista-ram/index.php/revistaram/article/view/52>





*La fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero que nadie presta atención*

Emmet Gowin



[www.gabrielgallegos.com](http://www.gabrielgallegos.com)  
[contacto@gabrielgallegos.com](mailto:contacto@gabrielgallegos.com)  
[@gabriel.gallegos.arch.photo](https://www.instagram.com/gabriel.gallegos.arch.photo)  
635 575 184

Colegio Internado Sagrada Familia, Valladolid  
A. Vallejo Acebedo, A. Vallejo Álvarez, F. Ramírez de Dampierre  
Exposición "Objetivo. Lo Moderno". Museo Patio Herreriano  
Fotografía: Gabriel Gallegos Alonso



docomomoibérico  
**RAM**