

RICARDO ROSO; FROM ACADEMICISM TO MODERN HETERODOXY

*RICARDO ROSO; DEL ACADEMICISMO A LA HETERODOXIA MODERNA*

Manuel Giménez Ribera <sup>a1</sup>, Ricardo Perelló Roso <sup>a2</sup>, Marina Sender Contell <sup>a3</sup>, Alberto Albelda Pla <sup>a4</sup>

Universitat Politècnica de València, España.

<sup>a1</sup> magiri1@ega.upv.es; <sup>a2</sup> rperello@mes.upv.es; <sup>a3</sup> mscontel@ega.upv.es; <sup>a4</sup> alalpl@ega.upv.es

## Abstract

The aim of this article is to present both a graphic analysis and an approach to the work of the architect Ricardo Roso Olivé. In addition to saving a generation of architects from oblivion, the analysis of the compositional characteristics of Ricardo Roso's works is proposed, from a graphic point of view, comparing the intentions of his plans. Not to mention his volumetric proposals shadowing the echoes of rationalists who thundered far away and intersected with formal demands that became acceptable to the bourgeoisie. This paper works with the hypothesis of how the eclectic repertoire of formal solutions - common among young professionals far from the two metropolitan centres but close to tradition - Madrid and Barcelona - would be widely accepted in capital of Turia (Valencia) and the one who at an architectural level, raised the most emblematic highlights of our city. His artistic vision and personal commitment made him a significant figure in shaping the perception of architecture during the period of the Second Spanish Republic in the city. Through the analysis of his works, we can appreciate and understand the architectural and artistic currents that influenced him, his achievements and, in this way, and his contribution to Valencian architecture.

**Keywords:** modern movement, rationalist architecture, graphic expression.

## Resumen

Este artículo pretende exponer tanto un análisis gráfico como una aproximación a la obra del arquitecto Ricardo Roso Olivé. Con el propósito de rescatar del olvido una generación de arquitectos, se plantea el análisis de las características compositivas de las obras de Ricardo Roso, desde un punto de vista gráfico, cotejando las intenciones de sus planimetrías, así como sus propuestas volumétricas cercanas a los ecos racionalistas que atronaban lejanos y se entrecruzaban con demandas formales asumibles por la burguesía. Se trabaja con la hipótesis de cómo el repertorio ecléctico de soluciones formales -común entre los jóvenes profesionales alejados de los dos centros cercanos a la ortodoxia -Madrid y Barcelona- sería la opción mayoritariamente aceptada en la capital del Turia (Valencia) y aquella que erigió los aspectos más destacados de nuestra urbe, a nivel arquitectónico. Sus inquietudes artísticas y su compromiso personal hicieron de su figura una pieza importante para entender la arquitectura de durante el período de la Segunda República Española en la ciudad A través del análisis de sus obras podemos apreciar y entender las corrientes arquitectónicas y artísticas que le influyeron, sus logros y, su aportación a la arquitectura valenciana.

**Palabras clave:** movimiento moderno, arquitectura racionalista, expresión gráfica.

## 1. INTRODUCTION

Ricardo Roso Olivé, architect (1907-1990). Born in Tarragona and soon after settled in Valencia. In his formative years he drew inspiration from the two Spanish focal points of modernity, agreed upon by history, the Schools of Architecture in Barcelona and Madrid.

The Spanish architect was familiar with the European avant-garde trends that began in the 20th century, as he trained at the Barcelona School of Architecture, finishing his studies in Madrid, where he graduated in 1932. Later, he developed his professional career in the architectural panorama of the city of Valencia, during the years of the city's modernisation and later, driven by the capital of the Second Republic, he contributed to a generation of architects, artists and intellectuals instilled with the spirit of necessary social and cultural regeneration to overcome historicist reminiscences until delving into the new architectural style.

In his early years, he kept in close contact with the postulates of the GATCPAC- He was able to visit the pavilion erected by Mies at the 1929 international exhibition, as well as coincide with the generation of the 25 (Balldeu, Capitel. 1995: 123-134) from Madrid and its three-capital works: the Rincón de Goya (1926, Fernando García Mercadal), the house of the Marquis of Villora (1927, Rafael Bergamín Gutiérrez) and the Porto Pi gas station (1927, Casto Fernández-Shaw).

At a young age, he manifested a certain cultural restlessness and a great artistic and creative sensitivity. There are several examples, highlighting his fondness for sculpture, with several noteworthy pieces, where we can appreciate expressionist, surrealist and Art Deco influences. He shared languages and interests with the sculptor Alberto Sánchez, journeying, among others, through the influences of the European vanguards, and primitive art, especially African art. Remarkable works such as *Terra*

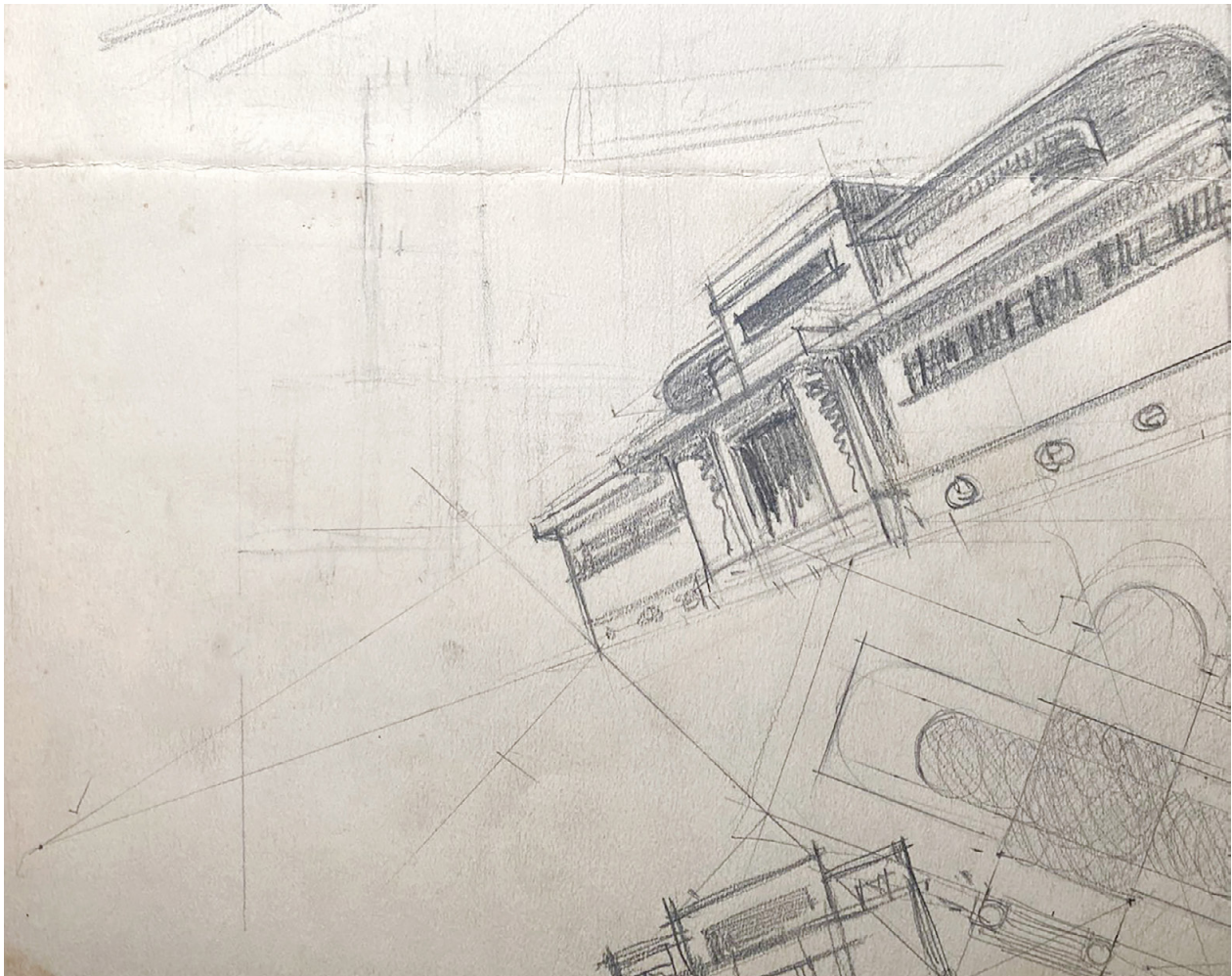


Fig. 1. Sketches of the unbuilt pavilion by Ricardo Roso (ca. 1932) Documentary background of the architect. CTAV historical archive.



Fig. 2. Sculpture *Dimoni* (Demon). Carved and dyed wood. Roso family collection.



Fig. 3. Escultura *Rostro d'home* (Face of a man). Portrait of José Bonet). Carved and dyed wood. Roso family collection.

*cuïta*, exhibited in the Spanish Pavilion of the 1937 exhibition in Paris, *Dimoni* (Fig. 2) or *Rostro d'home* -portrait of his friend José Bonet - (Fig. 3), exquisite tangible works, mostly carved in wood and usually dyed black.

As mentioned above, in the years of the Second Republic, Roso was part of a group of intellectuals and artists who influenced a new architecture and artistic movements in the city of Valencia, sensitive to international trends. Enrique Pecourt, Joaquín Rieta, Luis Albert, Javier Goerlich, Cayetano Borso and Ricardo Roso, as architects, or the artists Josep Renau, Manuela and Antonio Ballester among others. They all became young professionals involved in the modernisation process of the Valencian capital, in the second and third decades of the 20th century, committed to building an architecture close to modernity that considers technical and constructive advances.

As Alberto Peñín wrote about Luís Albert: "Like all his companions, he wrote little." Perhaps when he was studying there were many manifestos, writings and controversies that he knew. They were surely amazed and also marginalized from

the places of greater debate. Displaced from the world where avant-garde movements emerged, in a backward and agrarian country, seeing the changes of an era coming from afar (much more sensed than understood) they, instead of writing, or making a commitment (about what?), they acted, they went to work... they served in the ethical concept so dear to the new professional generation. They were a social instrument rather than an active, boiling or innovative element of this society." (Peñín, 1984: 119-127).

They formed a group, which, although distant from the Central European avant-garde movements, were familiar with their renewal commitments. Despite being immersed in local cultural and ideological debates, they will show a clear commitment to the social advances of the moment and to the citizens for which they will work. An example of this was the participation in the attempts to renew the College of Architects in the area of Valencia in 1931.

Persuaded by ethics, by the profession and the commitment to service the user, they were the ones who collaborated in building the city we



enjoy today, through young, dignified, heterodox, rationalist, eclectic architecture and functional works.

## 2. THE ARCHITECT AND HIS WORK

It is worth showcasing the architectural contribution of Ricardo Roso with a small selection of residential buildings, designed in a limited temporal space. He is capable of leaving a mark of the pursued rationality although working, in parallel, with a language closer to the demands of its clients, those to whom it was owed by professional conviction.

For this analysis the following buildings have been selected: The Ros (1934), Llopis 1 (1934), Martínez (1935), Rausell (1935) and Llopis 2 (1936). These are early works, prior to the end of the Spanish Civil War, those in which a certain affinity with an avant-garde architectural language can be seen.

**The Ros building (1934)**, on Torno del Hospital Street nº 47, was built as a rental housing solution for middle-class families. The building occupies a trapezoidal-shaped plot between party walls, with a 6-meter facade to the street and a rear facade, facing a 14-meter block patio, with five intermediate windows. A distribution through a ground floor intended for access and commercial premises is proposed; two dwellings on each of the four floors of the building. These are organized with the arrangement of bedrooms in the main facade, and in the second wing, grouping the wet areas in the central part, and placing the dining room in the rear facade. (Fig. 4)

The construction system, perhaps linked to the small scale and the modesty of the development, assumes the local construction tradition of a load-bearing wall on the facade facing the public road and porticoes parallel to it in the rest, which allows freeing the rear elevation and generating cantilevered elements and large openings.

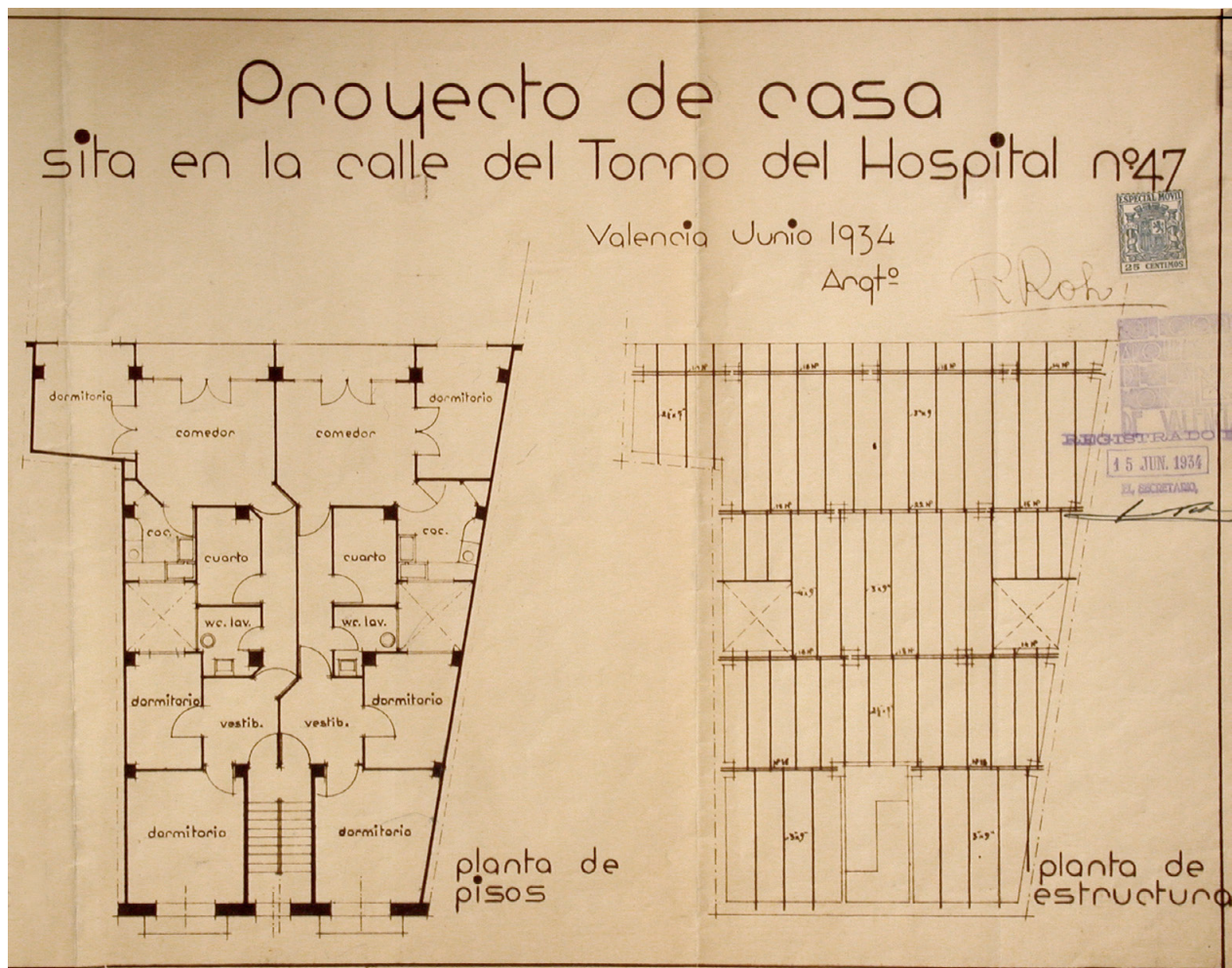


Fig. 4. Vicente Roso building, 1934. Floor plan of the distribution and structure floor plan Source: AHMV.

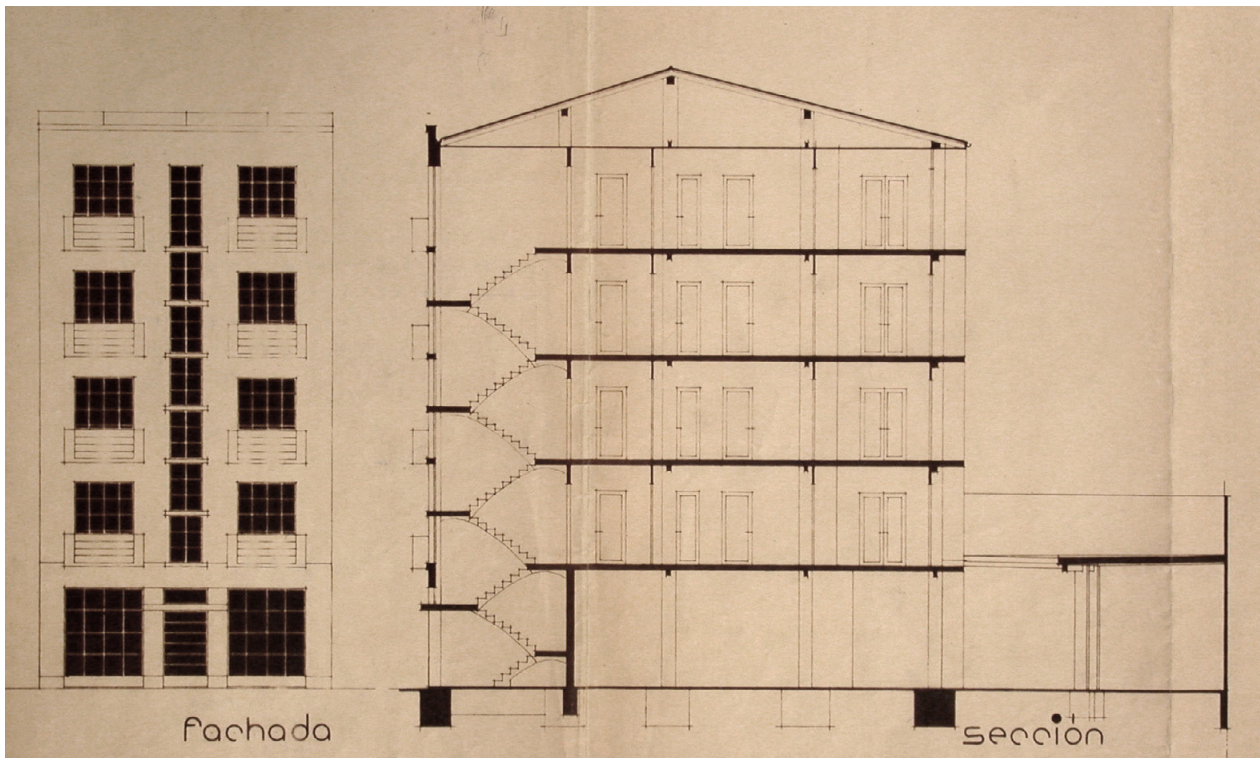


Fig.5. Vicente Ros building, 1934. Elevation plan and longitudinal section. Source: Historical archive Municipality of Valencia (AHMV).

Although it participates in the typical solution of the planned extension for the city of Valencia – bedrooms on the main facade and adjacent to the block patio –, in this case the wet areas of the kitchen and bathroom are placed on interior patios<sup>1</sup>, maximising the number of rooms that take advantage of exterior ventilation.

Graphically, the facade poses a marked decorative abstraction – breaking away from the the rigid historicist discipline –, a rigorous exercise of control between massif and perforations, a sought-after principle of modernity; the absence of decorative motifs and the power of the black spots for the hollows favours the reading of elementary geometric shapes, close to rationalism (Fig. 5).

However, this approach loses its impact with a continuous distribution to the Beaux Arts academic compositional doctrines: a marked symmetry in plan, with a main axis perpendicular to the height, hierarchical and organization, where to group in series: perpendicular to this, secondary axes were used, from where in a

sequential way bedrooms and wet rooms were organised to finish the common areas, drawn with identical proportions to the immediate areas on the main facade.

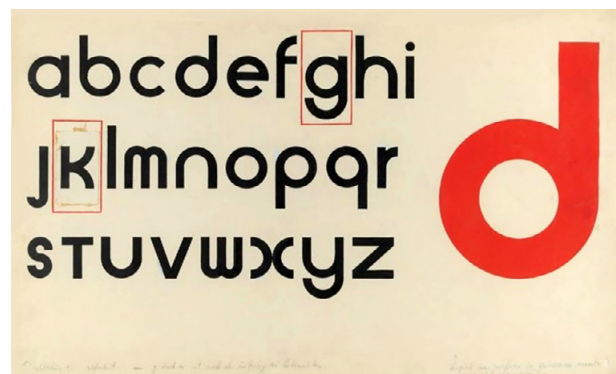


Fig. 6. Universal font, Herbert Bayer 1927. Source: Bauhaus archives.

Nevertheless, the load-bearing structure elements are represented with greater graphic detail than any other enclosure, pointing to the independence in its drawing of partitions for a distribution, in this case, away from the free plan, proclaimed as liberated by rationalist orthodoxy.

<sup>1</sup> In the typical solutions of the planned extension, the kitchen and the toilet are arranged receding to the inner block courtyard usually with the toilet in the cantilevered elements.



It is worth emphasizing, in a separate section, the fonts used by the architect in the project plan. A design based on basic shapes, conceived using straight and curved strokes: square, circle and triangle. The knowledge and influence of the workshop started at the Bauhaus in 1927 by Herbert Bayer is irrefutable, where the concept of “universal typology” would emerge, with an evident intention of removing the imperfection of manual strokes, arranging calligraphy organised in balanced grids. A clear example of the paradigm “form is subordinate to function” (Minzoni, 2019). Although Walter Gropius pointed out the absence of capital letters, this calligraphy did not convince Ricardo Roso. This graphic exercise occurs again in the following proposal, coinciding in the course of the same year, and which is analysed below.

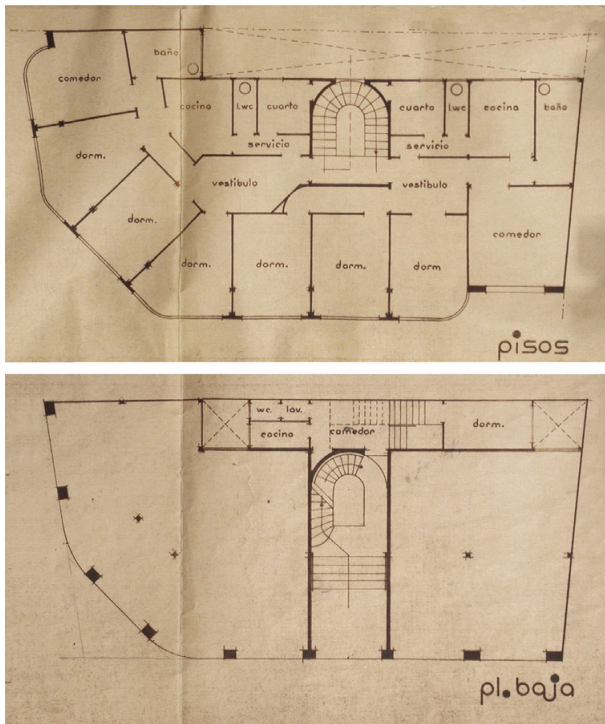


Fig. 7. Llopis 1 building, 1934. Floor plan distribution. Source: Historical archive Municipality of Valencia (AHMV).

A greater rationality began to be applied in the **Llopis 1 building (1934)**, on Calle San Vicente, corner with Calle de la Sangre (Coloma and Saiz, 2019). Compositionally, the building was designed with a continuous elevation, responding to both streets with a curved hinge at the corner, in addition to sharing two party walls next to where two small light wells open, 2x2 meters on the

ground floor, where accesses, commercial areas and the doorman’s house are located. The eight upper floors are intended for dwellings two in each of these with all the main rooms facing the façade, and with wet areas leading to an enlarged patio with respect to those on the ground floor, reaching 16x2 meters. The homes on the top floor are set back to gain a continuous terrace, without any modification to the layout. In this case, the roof will be flat and accessible (Fig. 7).

A rationality can also be seen or at least understood in terms of the consequent break with previous codes of planimetric distribution, disassociating itself from academic norms (Fig. 7). This can be seen in the functional reorganisation of the main spaces, facing the exterior without exceptions, although still without prioritizing the metrics that highlight cohabitation spaces over private rooms<sup>2</sup>; the grouping of service areas around a single, strictly proportioned light well; and above all, the graphic independence of the façade canvas detached from the structure, which allows it to express a façade that reflects modernity.

Analysing the volumetric composition of the building, it can be observed, after extending the curved chamfer, starting from the first floor, and without taking up the entire space on the top floor, it was possible to express the intentions of ascending verticality. The graphic layout, presenting the consecutive elevations, arranged in series, joined by the hinges that mark the alignments of the streets to which they fall, contrasts this verticality and approaches a horizontality, praised by the avant-garde. (Fig. 8)

Concerning the graphic resources used, the façade is drawn with the three elevations displayed. Since the length of the development of the cantilevered part is different from that of the non-cantilevered part, the hinges and the spaces not drawn are indicated on the ground floor and on the cornice. A logical consequence occurs when the façade is torn by means of continuous perforations, which are specified by drawing the series of continuous jambs, railings and eaves in continuity. The drawing of these horizontal tears in the elevations, and the dihedral correspondence

<sup>2</sup> Although some current trends (La Borda building, social housing in Cornellà, etc.) prefer spaces without dimensional gradation that favour the multiplicity of uses to be defined by the inhabitant more than the project, it cannot be said that the non-hierarchical plan is a feature of modernity at the time it was built.

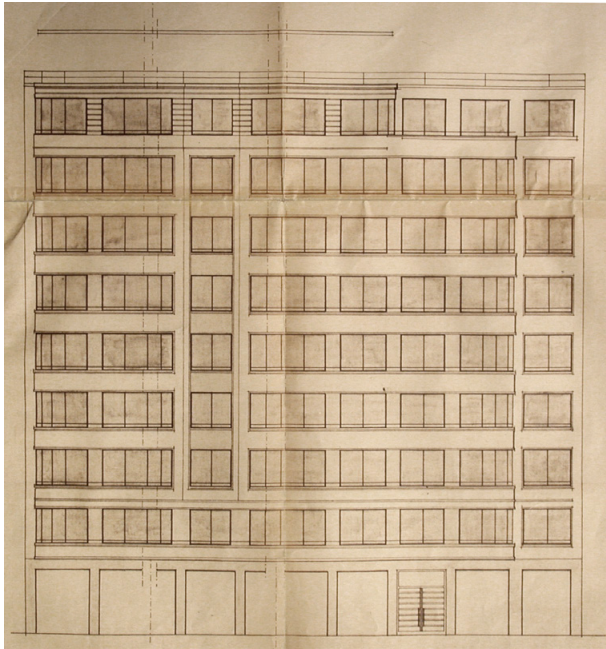


Fig. 8. Llopis 1, Building 1934. Elevation Plan (development). Source: Historical archive Municipality of Valencia (AHMV).

of these perforations in the plan, take on greater strength, if possible, drawing attention to the corner that connects the canvases of the two façades, marking its rationalist intentions.

In this case, the façade is freed from its load-bearing function, which allows it to fill almost all of its length and to annex the cantilevered space to the interior with absolute continuity. The arrangement of the structural elements coincides with the serial arrangement of the interior spaces, of practically constant metrics, and with the arrangement of the opaque elements of the window strip. The pillar is separated from the break in plan and the hinge is fenestrated, emphasising the separation between structure and enclosure.

In the case of the building for **D. Rafael Martínez (1935)** on Doctor Zamenhof Street, the aspiration to create a city can be seen, although far removed from rationalist postulates. The interest was not on the functionality of the proposals, but on an episodic search for the appearance of modernity, of expressionist images, art deco, envelopes capable of satisfying a bourgeoisie, wary of incorporating new approaches into their ways of living. A building between party walls, which proposes two blocks of flats sewn together by a

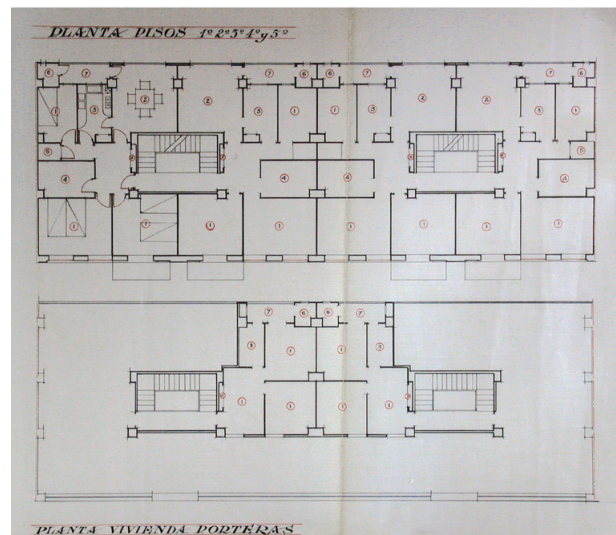
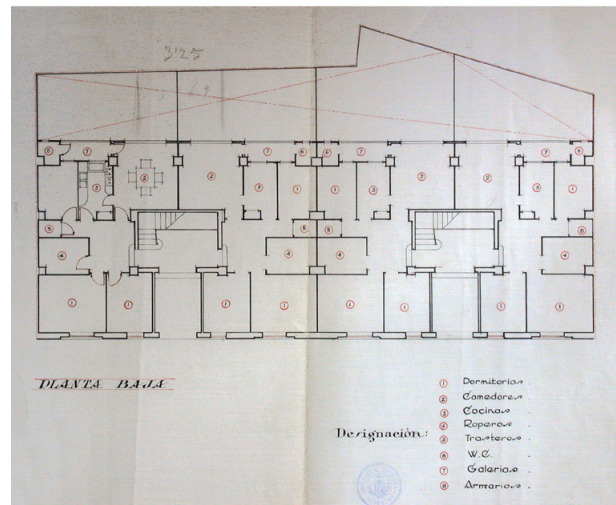
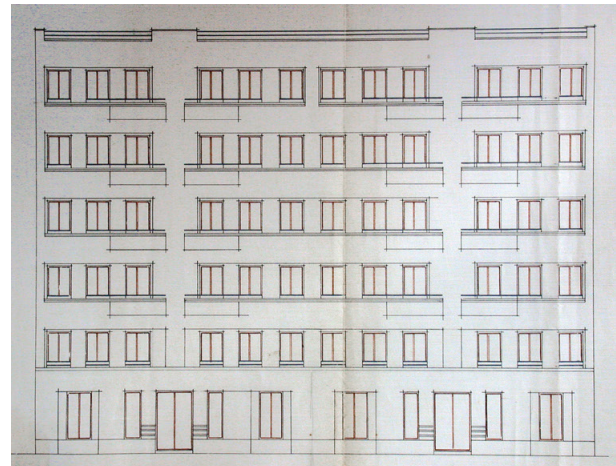


Fig. 9. For D. Rafael Martínez, 1935. Floor and facade plan. Source: Historical archive Municipality of Valencia (AHMV).

continuous façade and facing an inner courtyard. The first four dwellings are arranged on the ground floor; the rest rise through two staircases that contain two flats on the five upper floors.



As in the first building analysed, the layout of bedrooms on the main façade and dining rooms facing the patio is repeated, although on this occasion, the small built depth of 10 metres allows for a generous distributor that avoids corridors. The accessible, flat roof enables the arrangement of two minimum concierge apartments.

The result is simply a correct planimetric distribution, halfway between academic and other eclectic ones, without attempting rationalist orthodoxy but nevertheless capable of satisfying the bourgeoisie with the incorporation of an elemental design adapted to the conditions of the place and with a certain measured art deco iconography, which were evident in this construction.

A first sketch of balconies with curved parapets would serve as a prelude to the architectural proposals with a tendency towards nautical imagery that would later become clearly evident from the Llopis 2 building.<sup>3</sup>

The **Rausell building (1935)** on the corner of Villena and Colomer streets, reaffirmed this recognisable iconography as a navigation machine (Fig. 10 and Fig. 11). However, the result was not limited to a compositional intervention. This unbuilt proposal, was designed as a corner volume at the intersection of Colomer and Villena streets, removing the façade from the street alignment and consolidating an urban opening, a space in the narrow section of the street, as the end of the powerful volumetry that formalises the Escuelas Pías.

The volume was generated through the purity of a rectangular prism set back to formalise the access through the aforementioned small square, including the ground floor intended for access and a commercial premises. The next three floors were planned with two apartments per floor, where common areas and most of the bedrooms faced the façade. By arranging an equal distribution of square meters and spaces in both apartments, the architect formalised two different models in terms of distribution space,

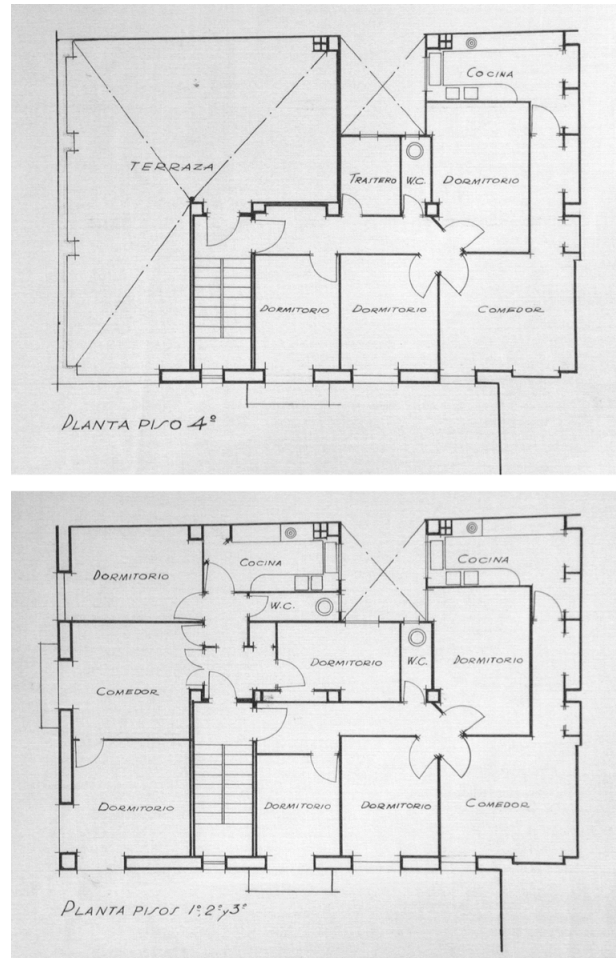


Fig. 10. Rausell building, 1935. Typical and fourth floor distribution plans. Source: Historical archive Municipality of Valencia (AHMV).

without bypassing the corridor in the proposal facing Colomer Street; the proportion of openings assumes this discrepancy.

Considering the functional distribution, the importance of the vertical communication core is noteworthy. It is separated from hierarchical and secondary axes, drawing common areas and bedrooms linked to light and ventilation of the rooms, and concentrating all the wet functions around a small patio, in a new attempt to accommodate the health requirements promoted by the CIAM. It will be the staircase (without restrictions of any symmetry) that welcomes the intentions of incorporating the reference to the machines in its architecture as with nautical aesthetic, through the graphic design of windows in the form of circular oculi, portholes.

The volume would be completed with a recessed top floor, acquiring a certain vertical force. The

<sup>3</sup> The proposals with a nautical reminiscence seem closer to works by Erich Mendelsohn such as the Mossehaus or the Schocken warehouses, or those of Scharoun in the Siemensstad influenced by expressionism, rather than heirs to the strictly functionalist aesthetics of the Bauhaus.



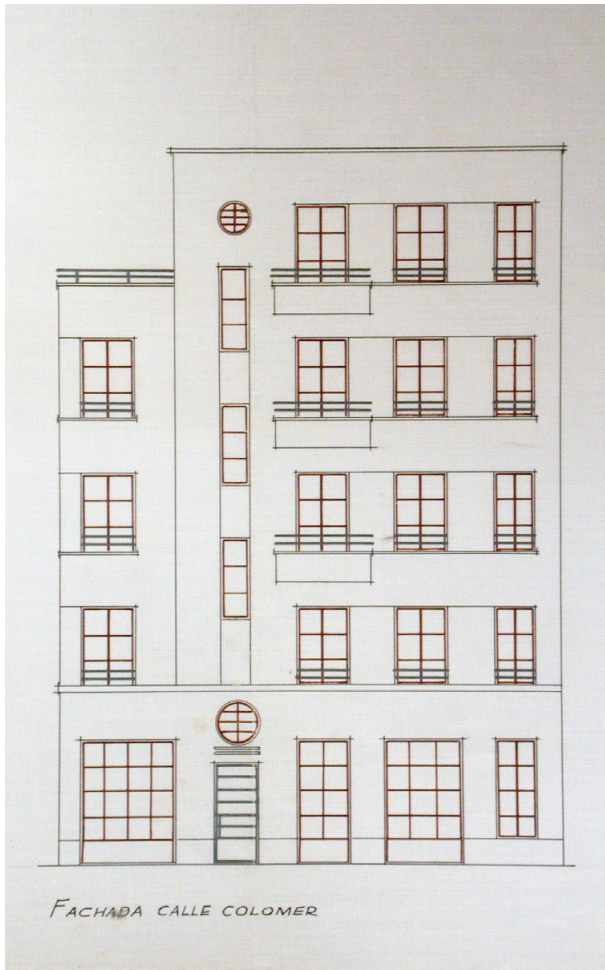


Fig. 11. Rausell Building, 1935 Façade plan C/ Colomer. Source: Historical archive Municipality of (AHMV).

intentionality to break the prismatic purity (Fig. 12) can also be observed in the proposition of horizontality, especially of the openings, which are planned without continuity, although by

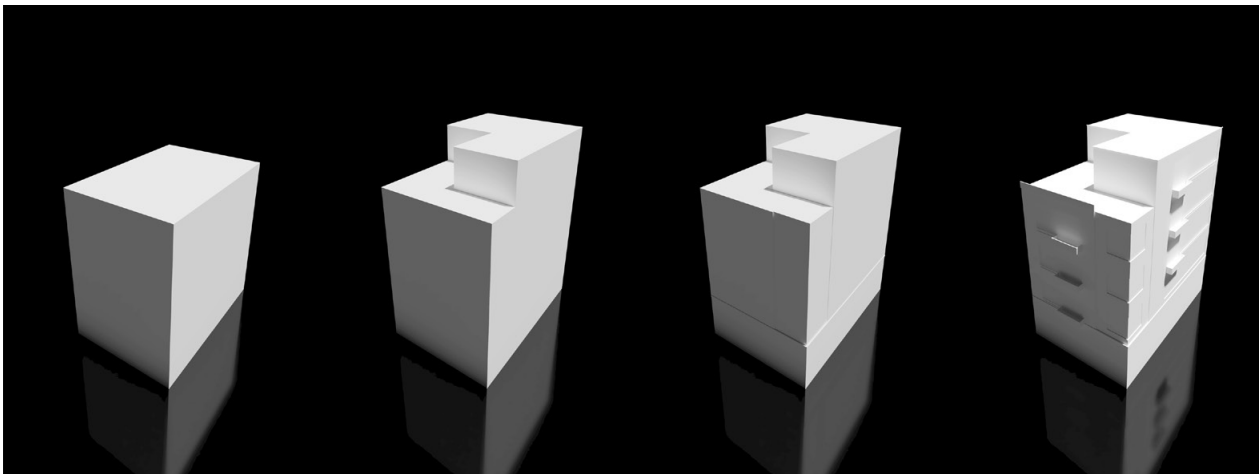


Fig.12 Compositional analysis, using computerised volumetry of the Rausell building, 1935. Source: Manuel Giménez Ribera.

design tied together thanks to the linearity of the continuous moulding that links them, the variation in the constructive materiality of the treatment on the façade and the extension of the slender eaves. This expression is especially evident in the powerful curved corner, where the panel that contains the openings is subtly recessed, suggesting this horizontality.

**The Llopis 2 building (1936)**, on Avenida María Cristina at the corner of Calle Ribalta, designed together with Julio Bellot, is considered to be one of the works that brought him closest to rationalism, albeit heterodox. The difficulty in the geometry of the plot, the premise of a curved chamfer, and the self-imposed formal conditioning pursuing nautical images, would be the foundation for composing a built block, isolated in the geographic heart of the city, positioned at the nerve centre of attention, calling for the modernity sought by the metropolis (Fig. 13). An architectural landmark, a reference object, linked to the plasticity of its forms and, vaguely, close to the principles of industrial mechanisation, to rationalist standardisation.

It seems remarkable his purpose as a reference, his intention to shape an objectual architecture focused on the plasticity of its composition, on the epicurean positioning of the forms, trying to give a certain response to the feeling of being exposed, in the emblematic centre of the city.

To this end, he would find an ally in his technical training, also in his constant updating through specialized magazines and books - which he received and handled meticulously in his professional office - enabling him to approach the

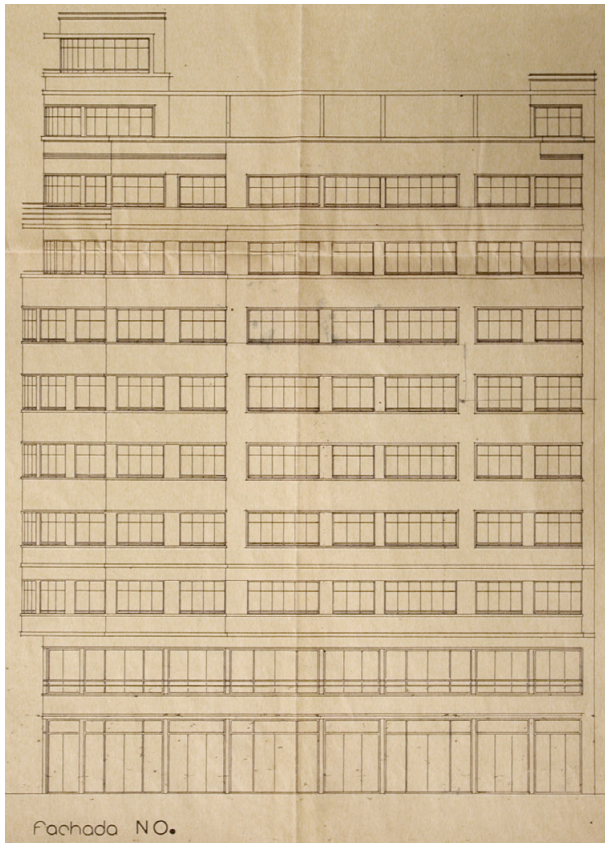


Fig.13. Llopis 2 Building. Facade. 1936. Source: Historical archive Municipality of Valencia (AHMV).

industrial principles of standardisation, the rigor and the constructive precision.

It is possible to explain its upward impulse by analysing the buildings volumetric composition (Fig. 15), emphasized in the corner and contrasted with a horizontally embedded volume.

The formalisation is presented through an initial base allocated to public activity and characterised by the graphic simplicity of the ground floor enclosure – expressed by a simple line –, complemented by an open-plan first floor. The formal development continues by means of a main body of housing extending the projection over the previous plinth, altered formally and functionally after the insertion of terraces, on the top floors, as one goes up. The conclusion is a tower top – a space reserved for the duplex dwelling – recessed.

Such a conception reveals an academic genesis based on three parts, manipulated to reveal the principle of action versus its germinal statism, inciting a balanced opposition and to draw the pedestrian's attention to the bow of the ship.

It is possible to expand on the concept of a machine by observing the continuous horizontal

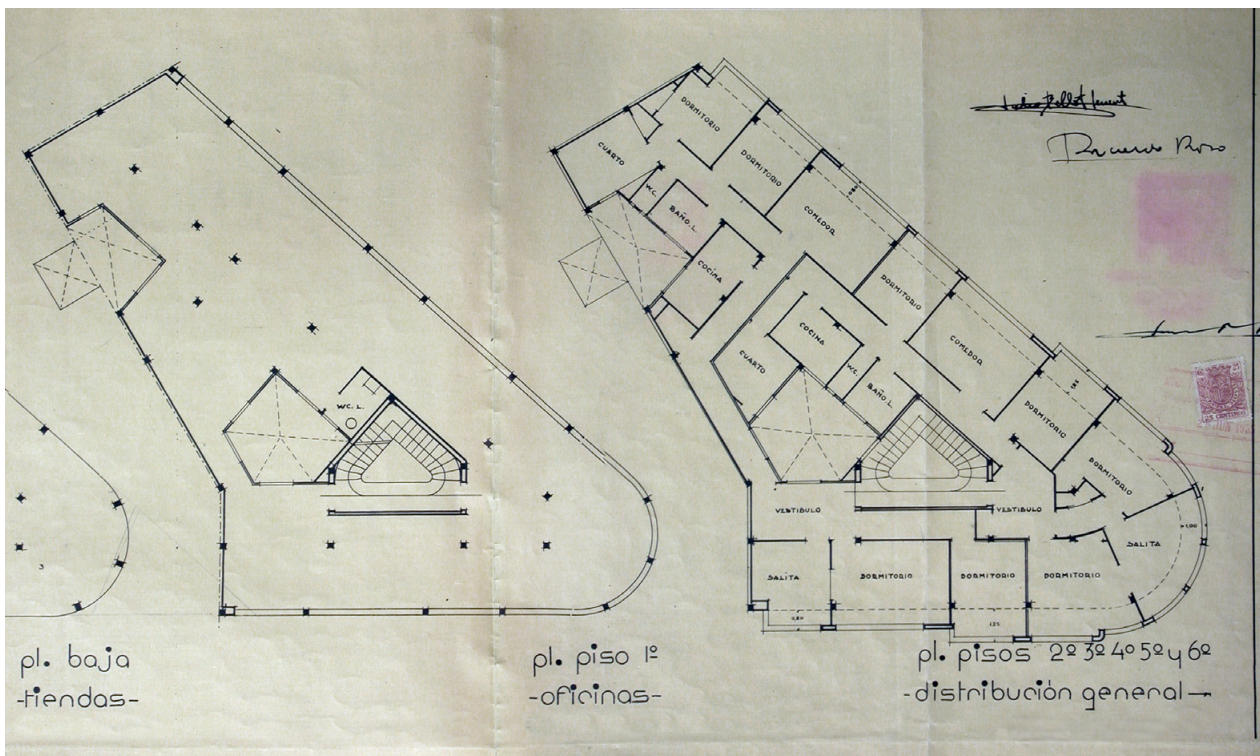


Fig. 14. Llopis 2 Building. 1936. Floor plan, Excerpt. Source: Historical archive Municipality of Valencia (AHMV).



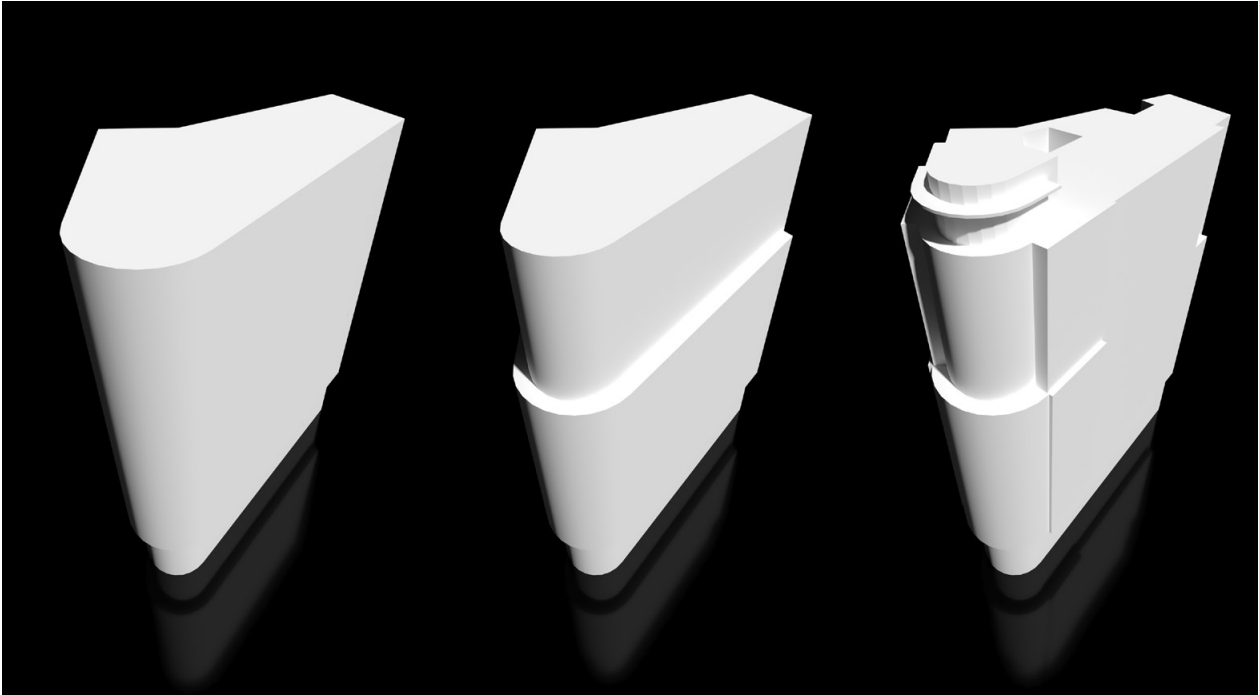


Fig 15. Compositional analysis, using computerised volumetry of the Llopis 2 building, 1936. Fuente: Manuel Giménez Ribera.

perforations, reinforced by eaves, cornices and railings, resources that have been maximised in the command post that is the corner tower. The volume here is decidedly expressionist. Its series of curves contribute to highlighting horizontality, recalling Mendelsohn's drawings or the work of Scharoun, as does the tower-shaped top of its volumetric composition.

Among the possible options for aesthetic development outside of rationalism (classicism, regionalism, etc.) that the architects of his generation were forced to adopt after the Spanish Civil War, Ricardo Roso's later work developed in a discreet Italian-style classicism. The García Ibáñez building (1943-48), on the corner of Barcelonina and Moratín streets, is a clear example of the superimposition of ornamentation in classical language, acceptable by the new canons imposed in the post-war period, on a powerful expressionist volumetry with nautical reminiscences very similar to that experimented in the Llopis 2 building.

### 3. CONCLUSIONS

"Modern architecture is not found in the details that one eliminates. The bare is not necessarily the ultimate goal of modernity. A building with

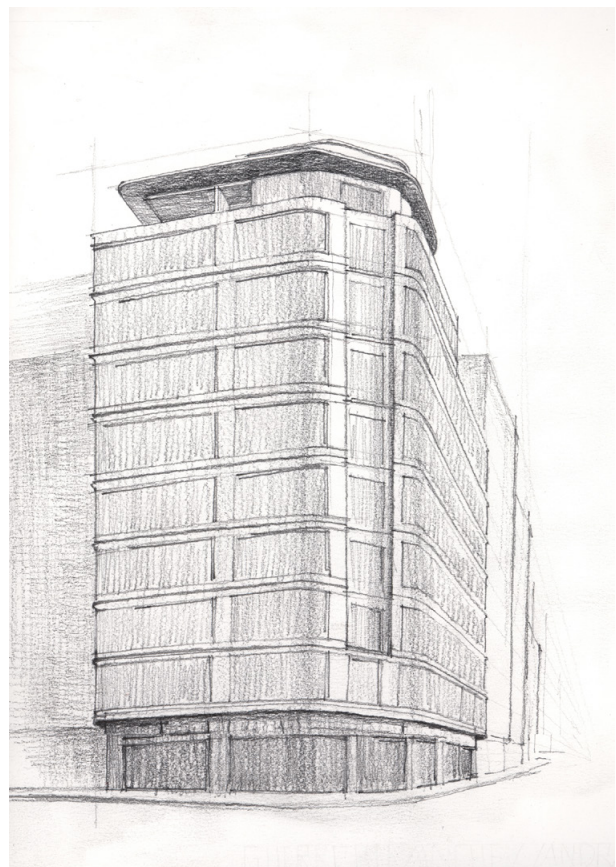


Fig. 16. Llopis 1 buildings, 1934. Volume and facade analysis. Source Manuel Giménez Ribera.

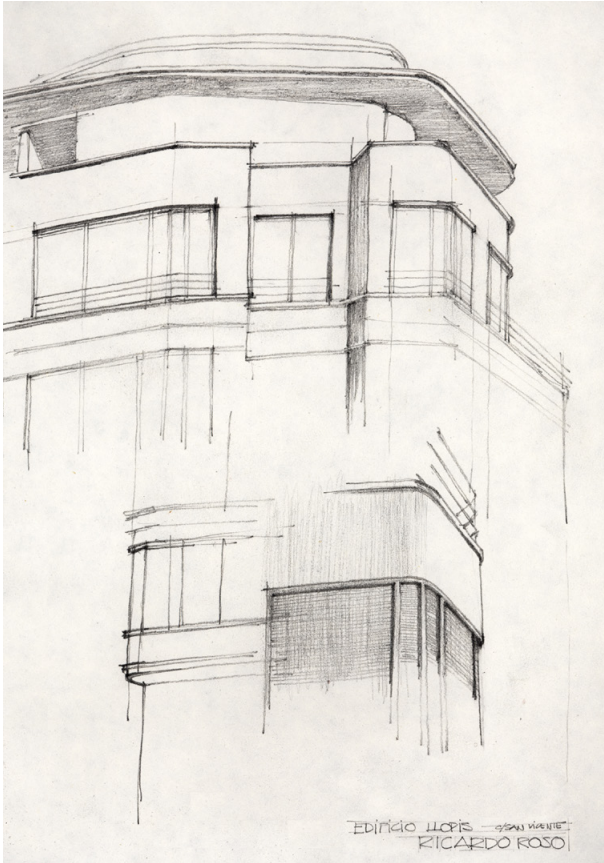


Fig. 17. Llopis 1 buildings, 1934. Details, conic perspective. Source Manuel Giménez Ribera.



Fig. 18 The Llopis 2. building 1936. The Llopis 2 building with the Marti building (Francisco Almenar, 1929) in the background. Source: Ricardo Perelló Roso.

horizontal windows, or one with no crowns on its cornice, will not be the most modern if the architect has not expressed the spirit of what he has built” (Zervos, 2005: 2).

Like most of his Valencian colleagues, Ricardo Roso managed his architectural proposals in the city of Valencia, from his initial projects to the period before the parenthesis that was the Civil War. He introduced architectural proposals capable of collecting part of the modern rationalist postulates, part of its formal approaches. Roso combined academic tastes of the local bourgeoisie, resulting in a heterodox and, certainly, eclectic modern architecture

We can discover, beneath this canopy, how he organised and studied academic layouts, and how he managed to overcome the limitations they imposed through functional and dimensional variations, contrasted with results that closely align with rationalist proposals. Both positions – those that he failed to convince and those close to rationalism – culminated in elevations with

a display of virtuous eclecticism, approaching heterodox rationality. The buildings analysed reveal how he pursued an external response to the functional metrics of rooms. He searched for a formal complacency with a language acceptable to a permissive society with an epidermis that spoke to them of modernity, not so much with innovative housing proposals.

Considering the evolution of his graphic discourse, in the careful dihedral representation of his projects, and also in the typography used in them, a new moment is reached, confirming his commitment to an evolution towards modernity. A place where he can return to his convictions in terms of going beyond his training and approaching the spirit of modern architecture. However, pointing out the orthodoxy of modern architecture as a guideline, as a ruling to establish criteria does not seem justifiable to us; “invoking its canonical successes is exaggerated” (Rowe, 1999: 170).

It is also worth emphasizing how the architect quickly accepted the new construction techniques,



due to their faster execution rate and their possibilities for high-rise construction. Iron, reinforced concrete and glass enabled the intended image, where public exposure required it. “The use of steel, replacing masonry, allowed architects to erect a framework at great height. The use of reinforced concrete allowed the architect to create sculpted forms with a free life of their own” (Lagardera & Llopis, 1998:12). In short, a language learned, consented to and demanded by the bourgeoisie, as well as easily accepted; applied

with an organised code, its own impositions and from simplicity comes constructive sincerity.

Finally, it seems reasonable to acknowledge that none of the architectures analysed here have been included in the group of works that historians define the canon of modern architecture. However, highlighting these buildings here and endowing them with a well-deserved recognition will reinforce them in the collective memory, in our heritage.

## REFERENCES

- Balldellou, Miguel Ángel & Capitel, Antón. 1995. *Arquitectura española del siglo XX - summa artis volumen XL*. Espasa Calpe. ISBN 10: 842395482X / ISBN 13: 9788423954827.
- Baldellou, Miguel Ángel. 1999. *Mendelsohn. Arquitecto (1887-1953). Dibujos y obra*. Madrid: Ministerio de Fomento. ISBN 84-498-0413-2.
- Coloma Colomer, Francisco. & Saiz Giorgeta, Isabel. 2019. *Historia del edificio Llopis 1 (Calle de San Vicente Mártir nº 51 Valencia)*. <http://pcoloma-blogcoloma.blogspot.com/2019/08/historia-del-edificio-llopis-1-calle-de.html>
- Lagardera, Juan & Llopis Alonso, Amando. 1998. *Modernos periféricos, razones dinámicas. Arquitectura Racionalista en la Valencia de los años treinta*. La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia. IVAM Centre Julio González. ISBN: 84-842-16666-0.
- Minzoni, Marco. *La tipografía en la Bauhaus y el Carácter Universal*. 31/10/2019 <https://www.pixartprinting.es/blog/bauhaus-carácter-universal>
- Peñín Ibañez, Alberto. 1984. *Luis Albert. Arquitecto. Valencia, 1902-1968*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia.
- Quist, Wido; van Meer, Maartje; Terpstra, Amanda; y otros. 2015. *Het werk van Dudok, 100 jaar betekenis*. Delft: Delft Digital Press. ISBN:978-90-5269-421-4.
- Rowe, Collin. 1999, *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*, GG Reprints, Gustavo Gili, S.A, Barcelona. ISBN: 84-252-1794-6 *The Mathematics of the ideal Villa and other essays, 1976*.
- Sainz Avia, Jorge. 2002. “Dudok, mesurado y competente”. *Arquitectura Viva* (n. 84), p. 91. ISSN: 0214-1256.
- Zervos, Christian. 2005, *Jóvenes arquitectos. A propósito de su exposición en la Galería de Cahiers d'Art*, <http://hdl.handle.net/2099/2344>, Departament de Composició Arquitectònica, ETSAB-UPC, Barcelona.
- Zevi, Bruno. 1984. *Erich Mendelsohn. Barcelona*: Editorial Gustavo Gili, S.L. (Estudio paperback). ISBN: 84-252-1201-4.
- Zevi, Bruno. 1999. *Erich Mendelsohn The Complete Works*. Basel: Birkhäuser. ISBN: 978-3-7643-5975-7.
- Van Bergeijk, Herman. 2001. *W. M. Dudok*. Rotterdam: Uitgeverij. ISBN:978-90-6450-316-0.

**How to cite this article:** Giménez Ribera, M., Sender Contell, M., Perelló Roso, R., & Albelda Plá, A. 2024. “Ricardo Roso; from Academicism to Modern Heterodoxy”. *EGE Revista de Expresión Gráfica en la Edificación*, No. 21, Valencia: Universitat Politècnica de València. pp. 85-102. <https://doi.org/10.4995/ege.2024.22747>.

### 1. INTRODUCCIÓN

Ricardo Roso Olivé, arquitecto (1907-1990). Nacido en Tarragona y poco después, acomodado en Valencia, bebió en su proceso formativo de los dos epicentros españoles de modernidad, consensuados por la historia, las Escuelas de Arquitectura de Barcelona y de Madrid.

El arquitecto tarraconense fue conocedor de las corrientes de las vanguardias europeas que arrancaron con el siglo XX, pues se formó en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, finalizando sus estudios en Madrid, donde se tituló en 1932. Con posterioridad, desarrolló su trabajo profesional en el panorama arquitectónico de la ciudad de Valencia, durante los años de modernización de la ciudad, y posteriormente, impulsados por la capitalidad de la Segunda República, formando parte de una generación de arquitectos, artistas e intelectuales impregnados del espíritu de regeneración social y cultural necesario para superar reminiscencias historicistas hasta adentrarse en el nuevo estilo arquitectónico.

Durante su etapa de formación mantuvo cierta proximidad con los postulados del GATCPAC, pudo aproximarse al pabellón erigido por Mies en la exposición internacional de 1929, así como coincidir con la generación del 25 (Balldellou, Capitel. 1995: 123-134) madrileña y sus tres obras capitales: el Rincón de Goya (1926, Fernando García Mercadal), la casa del marqués de Villora (1927, Rafael Bergamín Gutiérrez) y la gasolinera de Porto Pi (1927, Casto Fernández-Shaw).

Desde muy joven, manifestó una cierta inquietud cultural y una gran sensibilidad artística y creativa. Varios son los ejemplos, destacando su afición a la escultura, con varias piezas dignas de mención, donde podemos apreciar influencias expresionistas, surrealistas y art Decó. Compartió lenguajes e intereses con el escultor Alberto Sánchez, transitando, entre otras, por influencias de las vanguardias europeas, y del arte primitivo, en especial del arte africano. Son reseñables obras como *Terra cuita*, expuesta en el Pabellón Español de la exposición de 1937 de París, *Dimoni* (Fig. 2) o *Rostre d'home* –retrato de su amigo José Bonet–(Fig. 3), exquisitos trabajos de un formato tangible, las más de las veces tallados en madera y habitualmente tintados en negro.

Como se ha citado anteriormente, en los años de la Segunda República, formó parte de un grupo de intelectuales y artistas impulsores nuevas propuestas artísticas y de una nueva arquitectura, en la ciudad Valencia, sensible a las corrientes internacionales. Enrique Pecourt, Joaquín Rieta, Luis Albert, Javier Goerlich, Cayetano Borso y también Ricardo Roso, como arquitectos, o los artistas Josep Renau, Manuela

y Antonio Ballester entre otros. Todos ellos resultaron ser aquellos jóvenes profesionales implicados en el proceso de modernización de la capital valenciana, en la segunda y tercera décadas del siglo XX, comprometidos en el propósito de erigir una arquitectura próxima a la modernidad asumiendo los avances técnicos y constructivos.

Según escribía Alberto Peñín sobre Luis Albert: “Como todos sus compañeros, escribió poco. Quizá en sus años de estudiante fueron muchos los manifiestos, escritos y polémicas que conocieron. Estaban, seguramente, aturridos. Y también marginados de los lugares de mayor debate. Desplazados del mundo donde surgían los movimientos de vanguardia, en un país atrasado y agrario, viendo venir desde lejos los cambios de una época (mucho más intuida que entendida) ellos, en vez de escribir, o tomar un compromiso (¿sobre qué?), actuaron, fueron al tajo... sirvieron en el concepto ético tan querido a la nueva generación profesional. Eran un instrumento social más que un elemento activo, bullidor o innovador de esta sociedad.” (Peñín, 1984:119-127).

Congregaron un grupo, que, aunque distanciados de los movimientos de vanguardia centroeuropeos, eran conocedores de sus compromisos de renovación. A pesar de estar inmersos en debates culturales e ideológicos locales, mostraron un claro compromiso con los avances sociales del momento y la ciudadanía para la que trabajaron. Una muestra de ello fue la participación en los intentos de renovación del Colegio de Arquitectos de la zona de Valencia en 1931.

Persuadidos por la ética, por el oficio y el compromiso de servicio al usuario, fueron ellos quienes colaboraron en erigir la ciudad que hoy disfrutamos, mediante arquitecturas de juventud, obras dignas, heterodoxas, racionalistas, eclécticas y funcionales

### 2. EL ARQUITECTO Y SU OBRA

En el caso particular de Ricardo Roso, cabe destacar en su aportación arquitectónica una pequeña selección de edificios de vivienda, proyectados en un limitado espacio temporal, capaces de dejar evidencias de la perseguida racionalidad por parte del arquitecto, aunque trabajando, en paralelo, un lenguaje más cercano a las demandas de sus clientes, aquellos a quién se debía por convicción profesional.

Se han seleccionado los edificios Ros (1934), Llopis 1 (1934), Martínez (1935), Rausell (1935) y Llopis 2 (1936). Obras de juventud, previas al paréntesis de la guerra Civil Española, aquellas en las que se vislumbra una cierta vinculación con un lenguaje arquitectónico de vanguardia.

**El edificio Ros (1934)**, en la calle Torno del Hospital nº 47, se construyó como respuesta habitacional en



alquiler, para familias de clase media. El edificio ocupa una parcela entre medianeras de forma trapezoidal, con una fachada a la calle de 6 metros y un paramento posterior, recayente a patio de manzana de 14 metros, con cinco crujías intermedias. Se plantea una distribución mediante planta baja destinada a acceso y locales comerciales; dos viviendas por cada una de las cuatro plantas del edificio. Estas se organizan con la disposición de dormitorios en fachada principal, y en la segunda crujía, agrupando las zonas húmedas en la parte central, y ubicando el comedor en la fachada posterior. (Fig. 4)

El sistema constructivo, quizá vinculado a la reducida escala y a la modestia de la promoción, asume la tradición constructiva local de muro portante en la fachada a la vía pública y pórticos paralelos a ésta en el resto, lo que permite liberar el alzado posterior y generar cuerpos volados y grandes aperturas. Sin embargo, aunque participa de la solución típica del ensanche valenciano –dormitorios en la fachada principal y estar en recayente al patio de manzana–, en este caso los núcleos húmedos de cocina y baño recaen a patios interiores<sup>4</sup>, maximizando el número de estancias con ventilación exterior.

Gráficamente la fachada plantea una marcada abstracción decorativa –distintivo de cierta ruptura con la rígida disciplina historicista–, un riguroso ejercicio de control entre macizo y perforaciones, principio buscado de modernidad; la ausencia de motivos decorativos y la potencia de las manchas en negro para los huecos favorece la lectura de formas geométricas elementales, cercanas al racionalismo (Fig. 5).

Sin embargo, este planteamiento pierde contundencia con una distribución continuista a las doctrinas compositivas academicistas Beaux Arts: una marcada simetría en planta, con un eje principal perpendicular al alzado, jerárquico y organizador, donde agrupar usos en serie; perpendicular a este se emplean ejes secundarios, a partir de los cuales organizar de manera secuencial dormitorios y piezas húmedas, disponiendo para finalizar las zonas comunes, dibujadas con idéntica proporción a las zonas inmediatas a la fachada principal.

No obstante, los elementos de estructura portante se representan con mayor potencia gráfica que cualquier otro cerramiento, apuntando la independencia en su dibujo de tabiques para una distribución, en este caso, alejada de la planta libre, proclamada como liberada por la ortodoxia racionalista.

Cabe hacer hincapié, en una separata, sobre la tipografía utilizada por el arquitecto, en los planos de proyecto, de diseño apoyado en formas básicas, concebido mediante trazos rectos y curvas: cuadrado,

circulo y triángulo. Resulta irrefutable el conocimiento y la influencia del taller iniciado en la Bauhaus, en 1927, por Herbert Bayer, donde surgiría el concepto de “tipografía universal”, con una evidente intención de alejar la imperfección del trazo manual, disponiendo la caligrafía organizada en cuadrículas equilibradas. Un claro ejemplo del paradigma “la forma está subordinada a la función” (Minzoni, 2019), aunque la ausencia de mayúsculas indicada por Walter Gropius, para esta caligrafía, no acabara de convencer a Ricardo Roso. Este ejercicio gráfico vuelve a suceder en la siguiente propuesta, coincidiendo en el trascurso del mismo año, y que se analiza a continuación.

Una mayor racionalidad comenzó a implementarse en el **edificio Llopis 1 (1934)**, de la calle San Vicente, esquina con la calle de la Sangre (Coloma y Saiz, 2019). Compositivamente, el edificio se proyectó con un alzado continuo, respondiendo a ambas calles con una charnela curva en la esquina, además de compartir dos medianeras junto a las que se abren dos patios de luces de dimensiones reducidas, 2×2 metros en planta baja, donde se ubican accesos, comerciales y la vivienda del portero. Las ocho plantas superiores quedan destinadas a viviendas, dos en cada una de estas con todas las piezas principales volcadas a fachada, y recalando zonas húmedas a un patio ampliado respecto a los de planta baja, hasta alcanzar los 16×2 metros. Las viviendas de la última planta retranquean su cierre para ganar una terraza continua, sin modificación alguna en la distribución. En esta ocasión la cubierta será plana y accesible (Fig. 7).

También puede entreeverse una racionalidad, entendida, al menos, en cuanto a la consecuente ruptura con códigos previos de distribución planimétrica, distanciándose de normas academicistas (Fig. 7). Ello se aprecia en la reorganización funcional de los espacios principales recayendo al exterior sin excepciones, aunque todavía sin jerarquizar la métrica que destaque espacios de cohabitar frente a estancias privadas<sup>5</sup>; la agrupación de zonas de servicio alrededor de un único patio de luces, estrictamente proporcionado; y sobre todo, la independencia gráfica del lienzo de fachada desligada de la estructura, que le permite expresar una fachada reflejo de la modernidad

Analizando la composición volumétrica del edificio se comprueba que, tras la extensión del vuelo en el chaflán curvo, a partir de la primera planta, y sin llegar a ocupar la totalidad de misma en el último piso, consiguió plasmar las intenciones de ascendente verticalidad. La disposición gráfica presentando los alzados consecutivos, dispuestos en serie, unidos

<sup>4</sup> En las soluciones típicas del ensanche la cocina y el inodoro se disponen recayendo al patio de manzana, muy habitualmente con el inodoro en el cuerpo volado.

<sup>5</sup> Aunque algunas tendencias actuales (edificio La borda, Viviendas sociales en Cornellà, etc) prefieren espacios sin gradación dimensional, que favorezcan la multiplicidad de usos, a establecer por el habitante más que definidos desde el proyecto, no se puede decir que la planta no jerarquizada sea un rasgo de modernidad en el momento en el que está construida.

por las charnelas que marcan las alineaciones de las calles a las que recaen, contraponen esta verticalidad y se aproximan a una horizontalidad, ensalzada por las vanguardias. (Fig. 8)

En lo concerniente a los recursos gráficos utilizados, la fachada se grafía con los tres alzados desplegados. Dado que la longitud del desarrollo de la parte volada es diferente a la no volada, en la planta baja y en la cornisa se indican las charnelas de giro y los espacios no dibujados. Consecuencia lógica sucede al rasgar la fachada mediante perforaciones corridas, que se concretan al dibujar la seriación de jambas concatenadas, barandillas y aleros en continuidad. El dibujo de estas rasgadas horizontales en los alzados, y la correspondencia diédrica de estas perforaciones en planta, toman más fuerza, si cabe, en la esquina que traba los lienzos de las ambas fachadas, señalando el foco de atención, marcando sus intenciones racionalistas.

En este caso la fachada se libra de su función portante, lo que le permite ocupar con vuelo la práctica totalidad de su longitud y anexionar el espacio volado al interior con continuidad absoluta. La disposición de los elementos estructurales coincide con la seriación de los espacios interiores, de métrica prácticamente constante, y con la disposición de los elementos opacos de la franja de fenestración. El pilar se separa del quiebro en planta y la charnela se fenestra, enfatizando la separación entre estructura y cerramiento.

En el caso del edificio para **D. Rafael Martínez (1935)** de la calle Doctor Zamenhof, puede constatar la aspiración de generar ciudad, aunque alejada de los postulados racionalistas. El interés no se concentraba en la funcionalidad de las propuestas, sino en una episódica búsqueda de apariencia de modernidad, de imágenes expresionistas, art déco, envoltorios capaces de dar contento a una burguesía, recelosa de incorporar los nuevos planteamientos en sus modos de habitar. Un edificio entre medianeras, que propone dos bloques de viviendas cosidos por una fachada continua y recayendo a un patio de manzana. Las primeras cuatro viviendas se disponen en planta baja; las restantes ascienden a través de dos escaleras que recogen dos viviendas en las cinco plantas superiores.

Como en el primer edificio analizado, se repite el esquema de dormitorios en fachada principal y comedores recayendo a patio, aunque en esta ocasión, la escasa dimensión de profundidad edificada, 10 metros, faculta un generoso distribuidor que evita pasillos. La cubierta accesible, plana, habilita para disponer dos viviendas mínimas de conserjería.

El resultado no es otro que una correcta distribución planimétrica, a caballo entre las academicistas y otras eclécticas, sin pretender una ortodoxia racionalista, pero con todo, capaz de satisfacer a la burguesía con la incorporación de un diseño elementarista adaptado a los condicionantes del lugar y con cierta iconografía

medida art déco, que quedaron patentes en la construcción que se analiza.

Un primer esbozo de balcones con antepechos curvos serviría de preludeo a las propuestas arquitectónicas con tendencia al imaginario náutico que posteriormente se hará patente de manera rotunda a partir del edificio Llopi 2.<sup>6</sup>

El **edificio Rausell (1935)**, esquina calle Villena y calle Colomer, supuso la reafirmación de esta iconografía reconocible como máquina de navegación (Fig. 10 y Fig. 11). Sin embargo, no se limitaría el resultado a una intervención compositiva. Esta propuesta, que nunca se llegó a erigir, se proyectó como volumen en esquina en el cruce de la calle de Colomer y la calle de Villena, retirando la fachada de la alineación de calle y consolidando una abertura urbana, una holgura en la estrecha sección de calle, como final de la potente volumetría que formaliza las Escuelas Pías.

La volumetría se generaba mediante la pureza de un prisma rectangular retranqueado para formalizar el acceso a través de la reducida placeta antes mencionada, de la cual participa la planta baja destinada al acceso y un local comercial. Las tres alturas siguientes se planteaban con dos viviendas por planta, donde zonas comunes y la mayor parte de dormitorios recaían en fachada. Disponiendo un reparto equitativo de metros y espacios en ambas viviendas, el arquitecto formalizaba dos modelos diferentes en lo que se refiere al espacio distributivo, sin llegar a evitar el pasillo en la propuesta recayente a la calle Colomer; la proporción de huecos asume esta discrepancia.

En cuanto a la distribución funcional, cabe señalar el protagonismo que supone ubicación del núcleo de comunicación vertical, desligado de ejes jerárquicos y secundarios, dibujando zonas de uso común y dormitorios ligados a la luz, a la ventilación de las estancias y, concentrando todas las funciones húmedas en torno a un patio de dimensiones reducidas, en un nuevo intento de acomodar las exigencias de salubridad promovidas por los CIAM. Será la caja de escalera, sin restricciones de cualquier simetría, la que acoja las intenciones de incorporar el referente con las máquinas en su arquitectura, así como con la estética náutica mediante el grafismo de ventanillas en forma de óculos circulares, ojos de buel.

El volumen quedaría culminado con una última planta retranqueada, adquiriendo un cierto dinamismo vertical. Esta intención de romper la pureza prismática (Fig. 12) se puede observar también en la proposición de horizontalidad, especialmente de los huecos, planteados sin continuidad, aunque intencionadamente

<sup>6</sup> Las propuestas con reminiscencia náutica parecen más cercanas a obras de Erich Mendelshon, como la Mossehaus o los almacenes Schocken, o de Scharoun en la Siemensstad, así pues, más influenciadas por el expresionismo, que herederas de la estética estrictamente funcionalista de la Bauhaus.

atados gracias a la linealidad de la moldura corrida que los enlaza, la variación en la materialidad constructiva del tratamiento en fachada y la prolongación de los esbeltos aleros. Esta expresión es especialmente evidente en la potente esquina curva, donde el paño que recoge los huecos se retranquea sutilmente, sugiriendo esta horizontalidad.

**El edificio Llopis 2 (1936)**, en la avenida María Cristina esquina con la calle Ribalta, firmado junto con Julio Bellot, pasa por ser una de las obras que más le acercaría al racionalismo, no obstante, heterodoxo. La dificultad en la geometría del solar, la premisa de chaflán en curva, y el autoimpuesto condicionante formal persiguiendo imágenes náuticas, serían las premisas para componer un bloque edificado, varado en el epicentro geográfico de la ciudad, posicionado en centro neurálgico, dispuesto como reclamo de la modernidad pretendida por la metrópoli (Fig. 13). Un hito arquitectónico, un objeto referente, ligado a la plasticidad de sus formas y, vagamente, cercano a los principios de mecanización industrial, a la estandarización racionalista.

Parece reseñable su propósito como referente, su intención de plasmar una arquitectura objetual volcada en la plasticidad de su composición, en el posicionamiento epicúreo de las formas, procurando dar cierta respuesta al sentimiento de exponerse, en el centro emblemático de la ciudad.

Con este fin, encontraría un aliado en su formación técnica, también en su constante puesta al día mediante revistas y libros especializados -que recibía y manejaba con asiduidad en su despacho profesional- lo que le facultaba para aproximarse a los principios industriales de estandarización, al rigor y la precisión constructiva.

Es factible dilucidar su impulso ascendente analizando su composición volumétrica (Fig. 14), enfatizado en la esquina y contrapuesto a un volumen enclavado horizontalmente.

La formalización se presenta mediante una primera base entregada a la actividad pública, cuya sencillez gráfica del cerramiento en planta baja -expresado mediante una simple línea-, complementado con una planta primera diáfana, así lo muestra. Continúa el desarrollo formal mediante un cuerpo principal de viviendas extendiendo el vuelo sobre el zócalo precedente, alterado formal y funcionalmente tras la inserción de terrazas, en las últimas plantas, según se asciende. La conclusión pasa por un remate en torre -emplazamiento reservado a la vivienda en dúplex-retranqueado.

Semejante concepción revela una génesis académica basada en tres partes, manipuladas hasta evidenciar el principio de acción frente a su estatismo germinal, incitando una oposición equilibrada, pretendiendo la atención del peatón hacia la proa del barco.

Es factible abundar en el concepto de máquina observando las perforaciones horizontales en continuidad, reforzadas por aleros, cornisas y barandillas, recursos llevados al límite en el puesto de mando que supone la torre en esquina. El volumen es aquí marcadamente expresionista. Sus seriadas curvas contribuyendo a remarcar horizontalidad, recuerdan a los dibujos de Mendelsohn o a la obra coetánea de Scharoun, al igual que el remate en torre de su composición volumétrica.

Entre las posibles opciones de desarrollo estético fuera del racionalismo (clasicismo escurialense, regionalismos, etc.) a que se ven obligados los arquitectos de su generación después de la guerra civil española, la obra posterior de Ricardo Roso se desarrolla en un discreto clasicismo italianizante. El edificio García Ibáñez (1943-48), en la esquina de las calles Barcelonina y Moratín es un claro ejemplo de superposición de ornamentación en lenguaje clásico, admisible por los nuevos cánones impuestos en la posguerra, sobre una potente volumetría expresionista de reminiscencias náuticas muy similar a la ensayada en el edificio Llopis 2.

### 3. CONCLUSIONES

“La arquitectura moderna no se halla en los detalles que uno elimina. Lo desnudo no es forzosamente el fin último de lo moderno. No será lo más moderno una construcción con ventanas horizontales, o descoronada de su cornisa, si el arquitecto no ha exprimido el espíritu de lo que ha construido” (Zervos, 2005: 2).

Como la mayoría de sus colegas valencianos, Ricardo Roso manejó sus propuestas arquitectónicas, en la ciudad de Valencia, desde sus proyectos iniciales hasta la época comprendida antes del paréntesis que supuso la Guerra Civil, entre una predisposición a introducir la arquitectura moderna y unas propuestas capaces de recoger parte de los modernos postulados racionalistas, parte de sus planteamientos formales, compaginando gustos academicistas de la burguesía local, derivando en una arquitectura moderna heterodoxa y, ciertamente, ecléctica.

En definitiva, analizando sus arquitecturas erigidas, también sus propuestas malogradas, no cabría incorporarlo a la vanguardia purista y radical consensuada para su época; más bien se podría incluir en la arquitectura funcional, ecléctica y rigurosa que consolidó la modernización de nuestras ciudades.

Podemos descubrir, bajo este paraguas, como organizó distribuciones aprehendidas, academicistas, y consiguió superar los límites que estas imponían, mediante variaciones funcionales, dimensionales, contrastadas con resultados cercanos a propuestas de calado racionalista. Ambas posturas -aquellas que no logró convencer y las cercanas al racionalismo- culminaban en alzados con un alarde de virtuoso



eclecticismo, navegando próximo a la racionalidad heterodoxa. Los edificios analizados aluzan como buscaba respuesta exterior a la métrica funcional de estancias, tanto como a la complacencia formal con un lenguaje asumible por una sociedad permisiva con una epidermis que les hablase de modernidad, no tanto con propuestas habitacionales innovadoras.

Atendiendo a la evolución en su discurso gráfico, en la cuidada representación diédrica de sus proyectos, también en la tipografía empleada en los mismos, se alcanza un nuevo momento de comprobar su compromiso de evolución hacia la modernidad. Un lugar donde retomar sus convicciones a la hora de sobrepasar su formación y aproximarse al espíritu de la arquitectura moderna. No obstante, señalar criterios, pautas para incorporar o excluir ciertas aportaciones en la arquitectura moderna, como dictamen no nos parece justificable; “una especie de plantilla en el test de la ortodoxia arquitectónica” (Rowe, 1999: 170)

También cabe poner énfasis en como el arquitecto prestó rápida aceptación a las nuevas técnicas constructivas, por su mayor ritmo de ejecución y sus posibilidades de construcción en altura. El hierro, el hormigón armado y el vidrio facultaron la imagen pretendida, allí donde el grado de exposición pública lo requería. “El uso del acero, en reemplazo de la albañilería, permitió a los arquitectos erigir un almacén a gran altura. El uso del hormigón armado permitió al arquitecto crear formas esculpidas con una libre vida propia” (Lagardera & Llopis, 1998: 12). En definitiva, un lenguaje aprehendido, consentido y reclamado por la burguesía, además de fácilmente asumible; aplicado con un código organizado, unas imposiciones propias y desde la sencillez, la sinceridad constructiva.

Por último, parece sensato reconocer que ninguna de las arquitecturas aquí analizadas ha sido incluida en el grupo de obras a partir de las cuales los historiadores definen el canon de la arquitectura moderna. Sin embargo, ponerlas en valor desde aquí, y otorgarles un merecido reconocimiento las vuelve a revivir en la memoria colectiva, en nuestro patrimonio.