DE CAMINO A LA MODERNIDAD: NOTAS DE UN VIAJE

JOSEFA BLANCO PAZ
Numeraria

Excmo. Sr. director, Ilmas. Sras. y Sres. académicos, señoras y señores:

Permítanme que manifieste, en primer lugar, la emoción y el respeto que supone encontrarme en tan solemne acto, ante todos ustedes hoy aquí, a los que se suma el agradecimiento hacia la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, que con gran benevolencia me honra al imponerme la medalla de académica numeraria con una confianza a la que espero responder dignamente.

Mi agradecimiento debe hacerse aún más explícito a los académicos que propusieron mi candidatura, a Jesús Carrobles Santos, Excmo. director, y a Julio Manuel Porres de Mateo, Ilmo. académico, quienes, estimando generosamente mi camino profesional, han impulsado y propiciado el motivo que en esta ocasión nos reúne aquí.

Quisiera hacer constar que, en este viaje que hoy comienza, recorreré el camino con humildad a la vez que con ilusión, responsabilidad y entrega, que haré cuanto en mi mano esté para no defraudar la confianza de quienes generosamente han creído conveniente hacerme portadora de la medalla número XIX, que desde este momento trataré de cus-

todiar con dignidad, siendo plenamente consciente de cuánto la Real Academia, en sus cien años de existencia, ha significado en la vida de nuestra ciudad, sin cuyas valiosas aportaciones Toledo sería material e intelectualmente más pobre.

Al enriquecimiento, tanto de nuestra ciudad como de esta institución, han contribuido quienes me precedieron en la custodia de la número XIX, cuya valiosa labor he de recordar en este momento. Buenaventura Sánchez-Comendador Guerrero, uno de sus fundadores; Cecilio Guerrero Malagón, gran dibujante y excelente pintor, que amó, sufrió y pintó la ciudad que, en sus propias palabras, le dio el saber y el ser; Tomás Camarero García, pintor de paisajes y de luz; y mi directo antecesor, Roberto Jiménez Silva, compositor musical, incansable investigador y divulgador de arte y cultura.

Fue Roberto el primogénito de tres hermanos nacidos en la familia formada por la periodista gráfica María Teresa Silva Hernández y por el periodista Juan Jiménez Peñalosa, también académico correspondiente. Tal vez la formación en la Escuela de Artes y Oficios del padre, aunque terminara por dedicarse profesionalmente al periodismo, o el espíritu emprendedor y pionero de la madre, tuvieran algo que ver en que, a temprana edad, manifestara ya interés por el mundo de la creación y el arte en un ámbito muy concreto, la música.

Con ocho años inició sus estudios musicales de la mano de Isaac Félix Blanco, maestro de capilla de la Catedral de Toledo, como integrante de la escolanía de la Virgen del Sagrario, en la antigua casa sacerdotal de la iglesia de San Bartolomé. Este grupo de niños de coro iniciará la andadura musical de los seises del nuevo Colegio de Infantes, guiados por Luis García-Hinojosa.

En el Conservatorio de música de Madrid, de mano de Nieves Beltrán, avanzará en los diferentes niveles académicos, y se especializará en dirección, armonía y piano.

También será temprano su inicio en la enseñanza de la música en diferentes colegios de la ciudad, como en el Colegio de Infantes, en el de la Medalla Milagrosa y en el de Terciarias. De estos colegios saldrán los componentes de su primer grupo vocal, la coral Bab-al-Mardom. A su actividad como enseñante y compositor musical hay que añadir sus investigaciones y aportaciones sobre música mozárabe toledana, que le llevan a formar parte de la Cofradía Internacional de Investigadores y a recuperar para Toledo el Canto de la Sibila, obra del siglo XIII para la Catedral de Toledo.

Licenciado en Ciencias Religiosas, fue miembro del consejo diocesano para la Piedad Popular y asesor del secretariado de Hermandades y Cofradías, así como presidente de la Junta Diocesana de las Semanas Sociales de España.

Como compositor, es también creador de música sinestésica, una manifestación más de una línea vital marcada por un claro acento creativo e inquieto.

Recordar a los ilustres académicos que me precedieron en la custodia de la medalla número XIX hace que me reitere en el contenido de mi primera carta dirigida a los académicos, en cumplimiento del preceptivo requerimiento de aceptación previa de esta medalla, donde quise poner de manifiesto el reconocimiento de mis carencias y limitaciones, así como lo mucho que aún me queda por aprender, a lo que estoy segura contribuirá la calidad intelectual y humana de cuantos académicos integran esta Real casa.

Si las palabras de Miguel de Cervantes entonces reflejaron lo que mi torpe discurso no hubiera podido verbalizar mejor, hoy es el verso del poeta y otro el viaje del que me apropio. Konstantinos Kavafis, en *Ítaca*, no podría describir mejor el espíritu que mueve el camino que aquí comienza:

«Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,

lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al colérico Poseidón,
seres tales jamás hallarás en tu camino,
si tu pensar es elevado, si selecta
es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.
...
Pide que el camino sea largo.
Que muchas sean las mañanas de verano
en que llegues -¡con qué placer y alegría!-
a puertos nunca vistos antes.
...
Ten siempre a Ítaca en tu mente.
Llegar allí es tu destino.
Mas no apresures nunca el viaje.
Mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido con cuanto ganaste en el camino
sin aguardar a que Ítaca te enriquezca.
Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.
Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas»[1].

Las Ítacas de cualquier viaje no son sino la excusa por la que emprendemos camino; pero si el destino es importante, más lo son los caminos que nos conducen a él, los caminos largos, los caminos secundarios, que prolongan el viaje, que nos permiten detenernos, incluso perdernos en el recorrido, donde las aventuras y las experiencias se multiplican, donde las observaciones se encadenan y se hacen impermeables al olvido.

Y entre esos múltiples viajes y viajeros están los viajes de arquitectura, los viajes de los arquitectos como medio de

[1] K. Kavafis, *Antología poética*, Ed. y traducción de Pedro Bádenas de la Peña, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

conocimiento directo de la arquitectura, donde el movimiento en el espacio y el tiempo adquieren fundamental relevancia. Iniciemos el paso.

***

El viaje de arquitectura ha sido uno de los medios de aprendizaje más eficaces y apreciados por los arquitectos, muchos de los cuales no consideraban concluida su formación sin esa peregrinación que les pusiera en contacto directo con la obra, con el lugar y su contexto más cercano, que les permitiera su observación y recorrido; pero, sobre todo, que les permitiera percibir y evaluar por sí mismos algo intangible, que ni los libros, ni las imágenes, ni siquiera los maestros, podían transmitir.

El viaje es ocasión idónea para el despertar de la mirada, y cada viaje requiere de otro viaje previo, el viaje de papel. Así, el posterior viaje se prolongará hacia adelante cuando relate y transmita lo visto y aprendido, y hacia atrás porque su resultado dependerá de lo previamente estudiado y sabido.

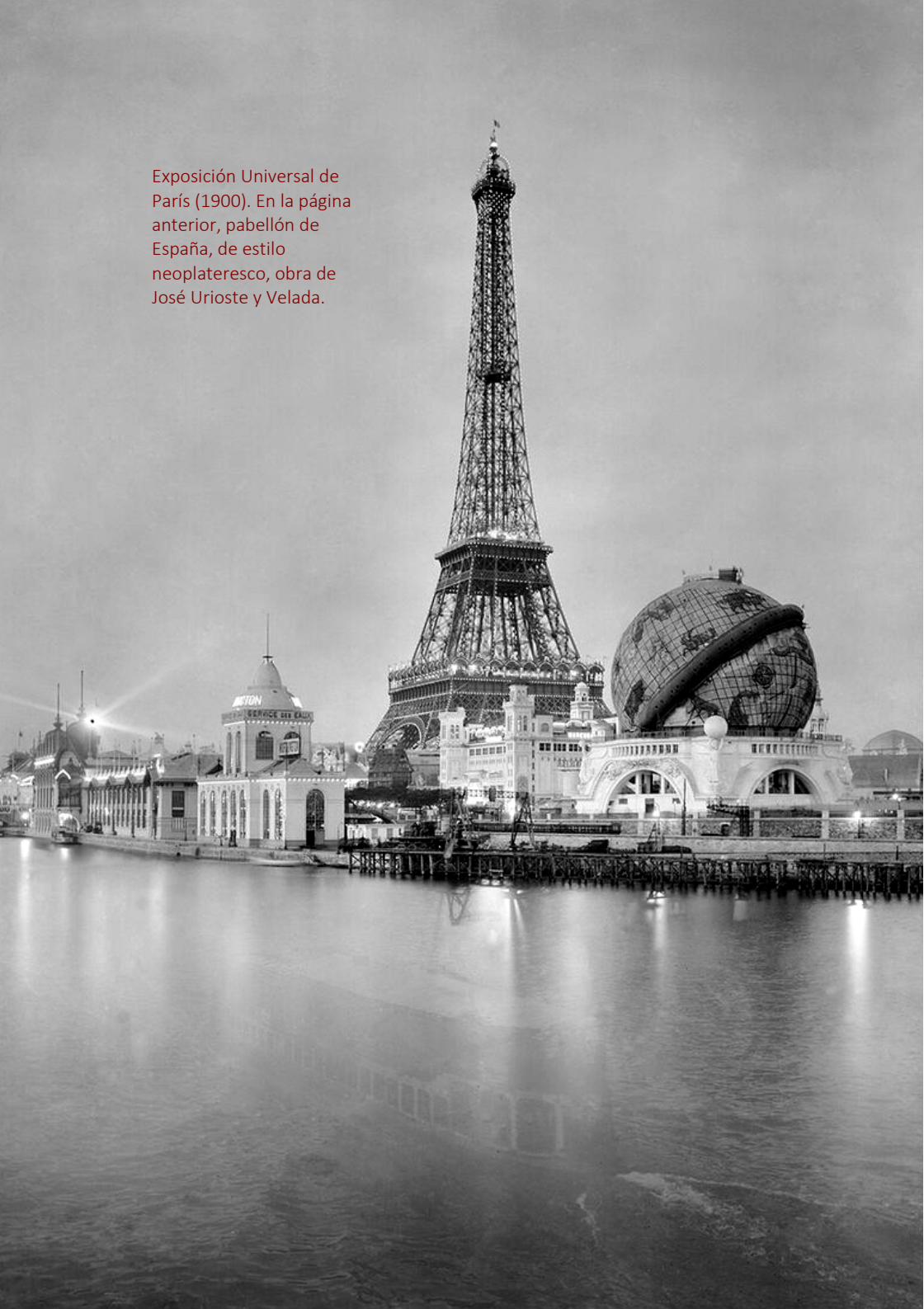
En España, es destacable el valor del viaje como factor significativo en la evolución de la arquitectura, y será decisivo no sólo para quien lo hace, también para quienes después verán la influencia sobre su obra y aprenderán de su docencia.

Hubo una época en que la única fuente de información para los arquitectos, y en especial para los arquitectos españoles, fue la observación directa de la realidad construida. A comienzos del siglo XX, entre principios de los años veinte y la Guerra Civil, las publicaciones en las revistas de la época y el conocimiento directo a través del viaje de un grupo de arquitectos servirá para que la arquitectura de nuestro pa-

ís se haga permeable a las nuevas corrientes y evidencie una primera apertura.

DEL HISTORICISMO LOCAL A LA MODERNIDAD FORÁNEA.

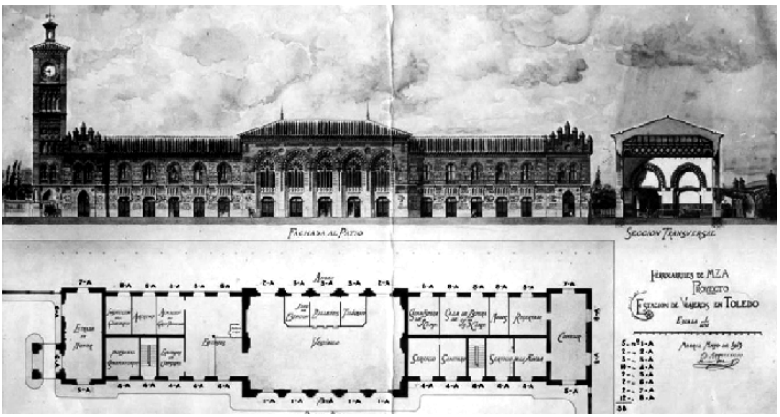
Frente a la línea historicista predominante a comienzos de siglo, que buscaba un estilo nacional marcado por la tradición y la identificación de la cultura arquitectónica con un pasado que consideraba necesario recuperar, surge un proceso de transformación de la arquitectura española. Frente a un eclecticismo absoluto que dio lugar a la aparición de estilos como el neoplateresco, neobarroco, neogótico, neomudéjar, postherreriano, neoclásico y otros historicismos regionales, algunos arquitectos comienzan a plantearse la necesidad de recorrer nuevos caminos alejados de estilos atados al pasado, dando lugar a que se abra un importante y necesario debate sobre hacia dónde debe ir la arquitectura española.



Exposición Universal de París (1900). En la página anterior, pabellón de España, de estilo neoplateresco, obra de José Urioste y Velada.

Los pabellones de las Exposiciones Universales, donde cada país refleja el estilo más representativo de su arquitectura nacional, serán una excepcional muestra del momento. El Pabellón de España en la Exposición Universal de París en 1900, obra de José Urioste, es una construcción en estilo neoplateresco y no muy diferente es el de la Exposición Universal de Bruselas en 1910, de Modesto Cendoya, que propone una reproducción del Patio de los Leones dentro de un volumen que intenta reproducir también las torres de la Alhambra.

Estación de Ferrocarril. En este contexto de historicismos, en el año 1912, bajo el encargo de que el proyecto estuviera en sintonía con la monumentalidad de la ciudad de Toledo, Narciso Clavería proyecta la Estación de Ferrocarril de Toledo. El edificio, inaugurado en 1919, recoge el testigo del lenguaje de la época y es un claro exponente de una funcional y rica arquitectura neomudéjar.



Plano de Estación de viajeros en Toledo, de Narciso Clavería (mayo de 1913). A la derecha, imagen antigua del interior y detalle de una farola (Archivo Histórico Ferroviario del Museo del Ferrocarril de Madrid).

La estación, un edificio simétrico de forma rectangular, se organiza en un pabellón central flanqueado por dos cuerpos más bajos en cuyo extremo izquierdo se levanta la torre del reloj que reproduce las torres-campanario mudéjares. El conjunto tiene un recinto propio con cerramiento de fábrica y verja de forja del maestro e ilustre académico de esta Real Academia Julio Pascual, que también trabaja la cerrajería, las lámparas y los numerosos apliques que decoran los interiores. Los azulejos que cubren los zócalos, así como los artesonados de techo y yeserías, son obra del ceramista Ángel Pedraza. Es también destacable el minucioso trabajo de carpintería de Cristino Soravilla.

La Estación de Ferrocarril es muestra de un gran concierto de oficios que evidencia el alto nivel de los artesanos que la ciudad conservaba en las primeras décadas del siglo, pero, ante todo, es muestra de los criterios que marcan la arquitectura en nuestra ciudad en ese momento, en sintonía con la línea del resto del país.

Dentro del panorama nacional, una década más tarde, las propuestas que se desarrollan en la Exposi-

ción Universal de Barcelona en 1929 no son muy diferentes y evidencian lo alejadas que están las posturas de los arquitectos españoles de las vanguardias europeas. Basta comparar el edificio central de la Exposición, el Palacio Nacional de Eugenio Cendoya, Enric Catá y Pere Domenech, de estilo neo-renacentista, con el Pabellón de Alemania de Mies Van der Rohe, de arquitectura innovadora, muestra del espíritu de modernidad y progreso de su país, donde Mies hace realidad un novedoso concepto, el espacio fluido.

Palacio Nacional de la Exposición de Barcelona de 1929 (Cendoya, Catá y Domenech). En la página siguiente, Pabellón de Alemania, de Mies Van der Rohe.

Mientras los arquitectos españoles no se planteaban mucho más que el tipo de lenguaje con que revestir sus edificios, en Europa arquitectos como Le Corbusier, Mallet-Stevens, Oud, Scharoun, Mies, Taut o Behrens, entre otros, comienzan a reunirse con motivo de los primeros Congresos Internacio-

nales de Arquitectura Moderna, los CIAM, donde consideran nuevos aspectos relacionados con la arquitectura, como la técnica moderna y sus consecuencias, la estandarización, la urbanística, la economía, la vivienda mínima, el debate sobre el ornamento iniciado por Loos, la formación en las escuelas o la relación de la arquitectura con las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX planteada por Mendelsohn.

A principios de los años veinte, un grupo de arquitectos españoles comienza también a cuestionarse la formación recibida en las escuelas de arquitectura, y consideran necesario viajar para conocer lenguajes que les resultan tan ajenos como el Movimiento Moderno. La conocida como Generación del 25, a la que pertenecieron García Mercadal, Bergamín, Blanco Soler, Fernández Shaw, Arniches, Domínguez, Lacasa y Sánchez Arcas no sólo fue protagonista de esos viajes y reflejó en sus obras las influencias recibidas: también realizó una importante labor de difusión a través de las revistas españolas del momento.

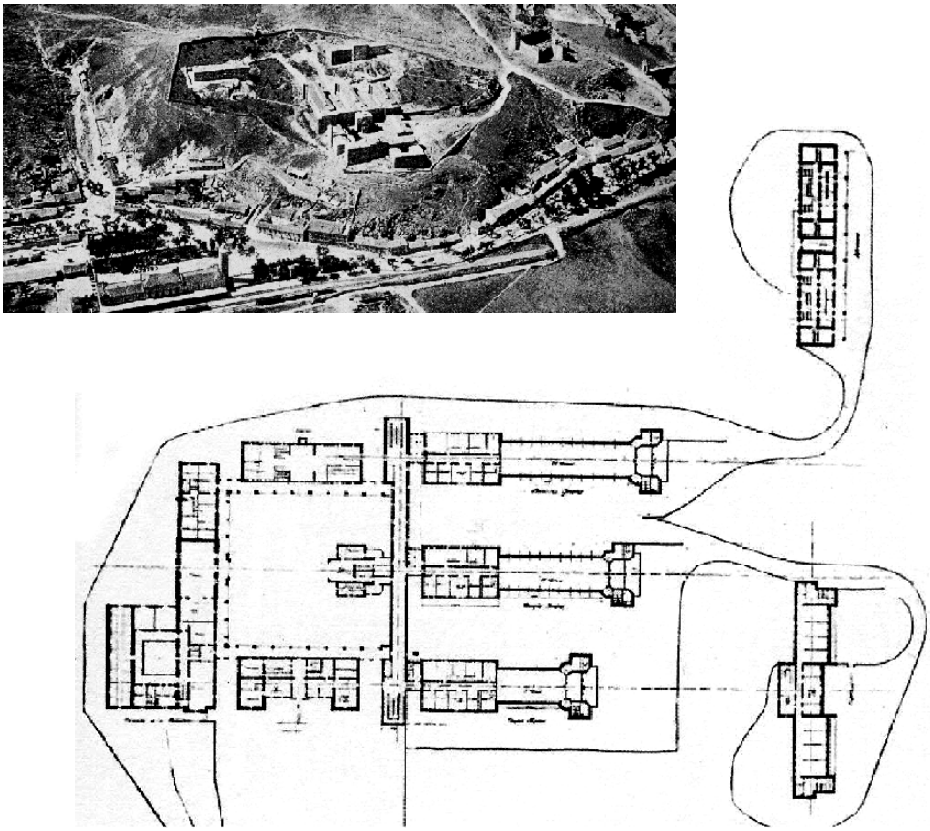
La llegada de revistas extranjeras y las visitas que realizaron figuras tan relevantes del Movimiento Moderno como Le Corbusier, Gropius, Van Doesburg o Mendelsohn, así como las conferencias que impartieron en la Residencia de Estudiantes a jóvenes arquitectos madrileños ávidos de conocimiento fueron claves también en el inicio del camino hacia la arquitectura contemporánea del siglo XX.

En la década de los treinta, tomando las premisas de la arquitectura racionalista y como rama española de los CIAM, se forma el Grupo de Artistas y Técnicos españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, más conocido como GATEPAC, entre cuyos ideales está la crítica a la formación en las escuelas de arquitectura, el entendimiento de la arquitectura como producto de su época y la búsqueda de una arquitectura asequible e higiénica para todos como medio para el bienestar humano.

Hospital Provincial. Aún en el año 1925, el 5 de diciembre, la Diputación Provincial de Toledo aprueba convocar un concurso para la construcción de un nuevo hospital, el Hospital Provincial de Toledo, que sustituirá a la histórica institución sanitaria de Nuestra Señora de la Misericordia, vieja fundación del siglo XV instalada en unas casas de la calle de Esteban Illán. Siguiendo los postulados del higienismo europeo, se elige para su situación un lugar fuera de la ciudad, sobre un terreno salubre, bien soleado y rodeado de naturaleza, junto al castillo de San Servando, en el antiguo cigarral del Alcázar.

En el programa recogido en las bases se aprecia una clara preferencia por el tipo de hospital fragmentado en pabellones. Se regula también en las bases que «la fábrica será mixta, de piedra mampostera careada y ladrillo en diferentes clases y hechuras».

Hospital Provincial de Toledo. Vista aérea y plante del conjunto recién finalizado en 1931, junto al Castillo de San Servando y la Estación.

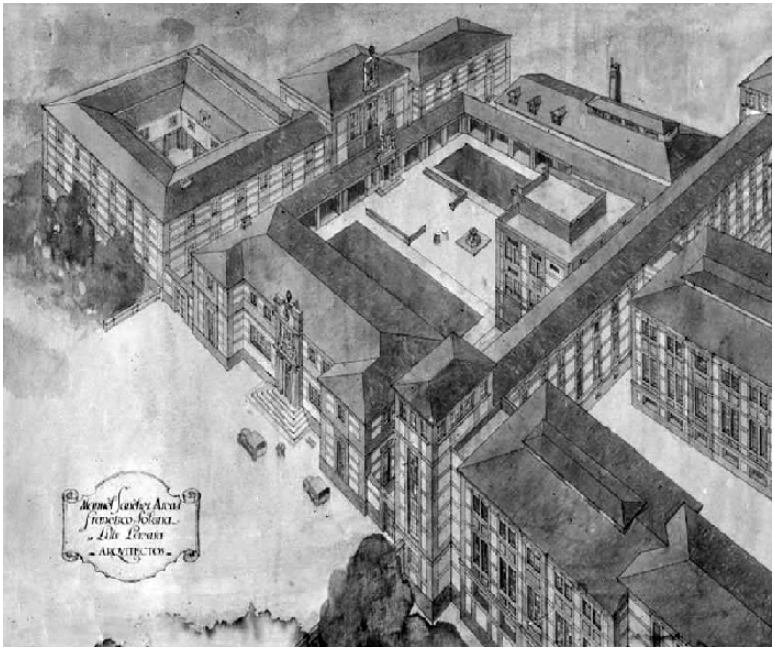


El 3 de mayo de 1926, vistos los trabajos presentados, se aprobó «por unanimidad y con diferencia sobre los demás» el proyecto del equipo compuesto por los arquitectos Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas y Francisco Solana.

Lacasa y Sánchez Arcas pertenecen a la Generación del Veinticinco, que marca una ruptura en la arquitectura españo-

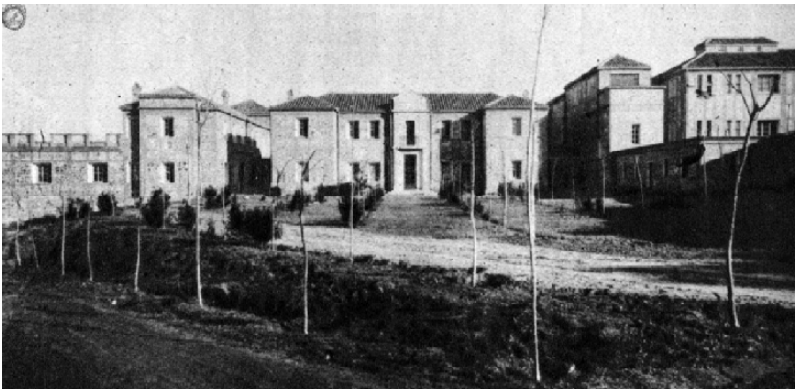
la, basada en principios funcionales frente a las formas pretéritas. Comienza el racionalismo. Llega hasta nosotros el aire fresco del Movimiento Moderno.

Ambos arquitectos han viajado por Europa. Sánchez Arcas se aproximó al urbanismo y a la arquitectura médica en Londres, visitó París, Amsterdam, Rotterdam e Hilversum, para más tarde viajar a Estados Unidos. Lacasa completó su formación en Munich y en La Bauhaus de Weimar.



Acuarela presentada al concurso promovido por la Diputación en 1925.

Esos viajes, los libros y revistas de arquitectura como *L'Esprit Nouveau*, *De Stijl*, *Die Form*, las españolas *Civitas* y *Arquitectura*, les permiten conocer a los principales protagonistas de la nueva arquitectura y sus obras más importantes.



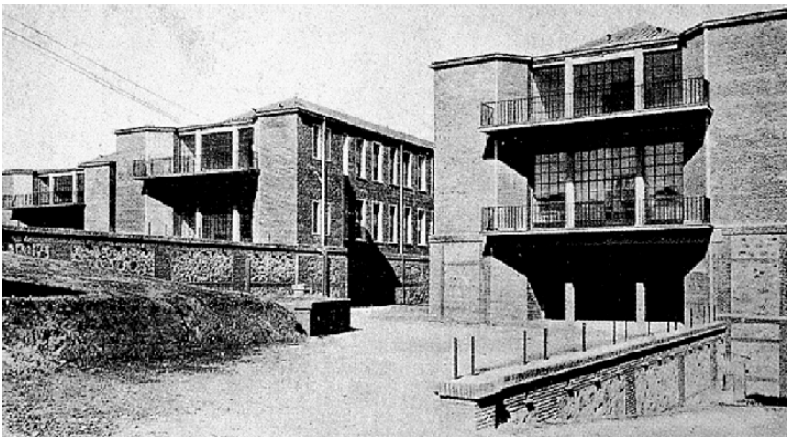
Vista general desde el acceso al Hospital por el pabellón de administración.
Bajo estas líneas, estado del conjunto en 1930 y su relación con el Casco.

En su trabajo fueron tomando forma una serie de valores que les llevan a rechazar tanto la imitación de estilos del pasado como el racionalismo como recurso formal, y proponen un nuevo lenguaje que no trate de desarrollar ninguna forma estética previa. La nueva arquitectura debe dar forma a los nuevos programas, su búsqueda se centra en el racionalismo funcional frente al racionalismo esteticista.

De este conocimiento nacen las ideas que dan lugar al proyecto del Hospital Provincial de Toledo, que se distancia del sistema de pabellones aislados que, aún siendo poco funcionales, es la tipología que desde el siglo XIX da respuesta a los planteamientos del higienismo europeo para las construcciones hospitalarias.

En el Hospital Provincial, Lacasa, Sánchez Arcas y Solana, sin anular completamente el esquema de pabellones, proponen un sistema más unitario y moderno, incorporan los pabellones a una unidad central de servicios a través de galerías como las púas de un peine.

El conjunto resultante será uno de los primeros hospitales modernos de España, con una clara intención funcional, que dispone sus elementos con fines higienistas asentados hábilmente en la complicada topografía del lugar.



Pabellones de Medicina General y Cirugía.

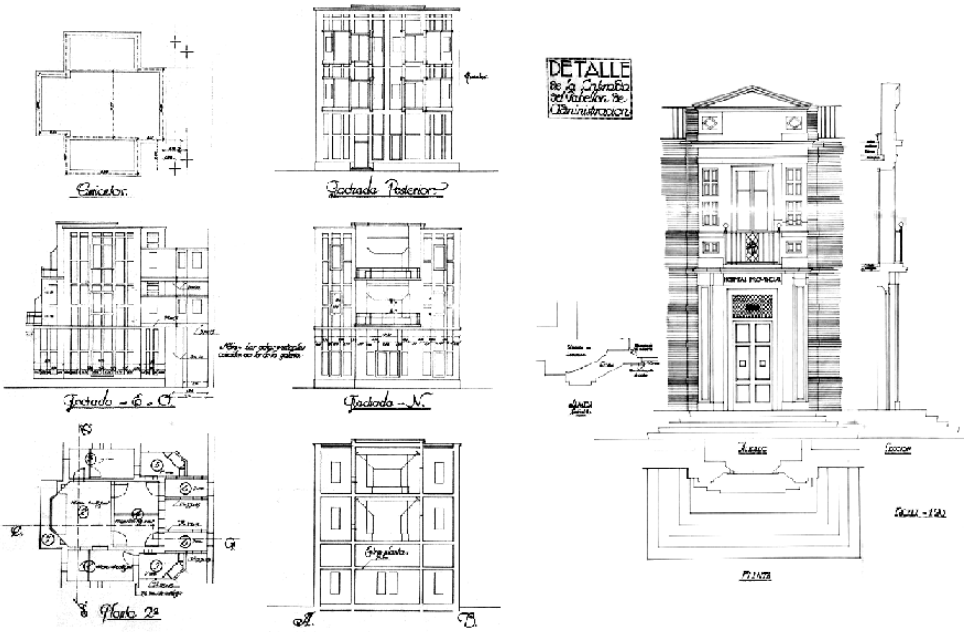
Se compone de dos partes articuladas por una galería transversal que salva el importante desnivel entre la zona norte, menos elevada, donde se ordenan formando un patio, la administración y zona de servicio, el convento y la capilla; y la zona sur, a una cota más elevada, donde se distribuyen los tres pabellones de enfermería, medicina general, cirugía de hombres y cirugía de mujeres, con orientación norte-sur y ordenados perpendicularmente a la galería que los une al resto del conjunto. Cada brazo de este trazado en pei-

ne remata en un cuerpo saliente a modo de martillo, que limita un amplio solárium acristalado orientado al sur.

La construcción, en palabras de Lacasa, busca «no desentonar ni por la escala ni por el material con el ambiente histórico de Toledo». El uso del ladrillo como material básico, en volúmenes nítidos integrados en el rocoso terreno sobre el que se ordenan, dará un valor determinante a la formalización del conjunto. Los paramentos lisos de ladrillo en el pabellón de quirófano, integrado en el patio, es anticipo de la arquitectura racionalista madrileña.

También los testeros de las enfermerías, con las embocaduras achaflanadas de las terrazas-solarium, adquieren valores plásticos que, a su vez, dialogan con la construcción más tradicional, a la toledana, de otras partes del edificio que se ajustan a las bases marcadas por el concurso.

Planos generales y de detalle del módulo de Quirófano y Administración.



Otros elementos como la cerrajería, la carpintería o el innovador sistema de ventanas, que resuelve las exigencias de ventilación e iluminación natural, sitúan al nuevo hospital de Toledo como ejemplo de la nueva arquitectura que Lacasa, Sánchez Arcas y Solana buscan desarrollar, dando forma a nuevos programas, apoyándose en la racionalidad de la construcción sin caer en formalismos.

LA MODERNIDAD INTERRUMPIDA.

En 1936, las maletas de Luis Lacasa se encontraron con las de Josep Lluis Sert en París. Reciben el encargo del Gobierno de la maltrecha Segunda República para la redacción y posterior ejecución del proyecto del Pabellón de España para la Exposición Internacional de París de 1937.

Será el primer pabellón español que no recurra a lenguajes anclados en el pasado. La escasez de medios, como consecuencia de la situación de guerra del país, así como la necesidad de una rápida construcción, tendrán que ver en el planteamiento de un pabellón a base de elementos prefabricados montados en seco. Como resultado conseguirán una imagen moderna que recibirá el premio de Arquitectura concedido por la organización.

Sert y Lacasa resuelven en un único programa dos maneras de entender la modernidad y aúnan tecnología y vanguardia con tradición.

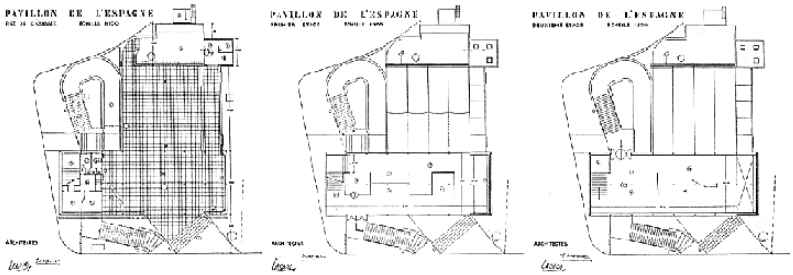
En el edificio se diferencian formal y conceptualmente dos partes, un contenedor técnico que representa el

Pabellón de España (1937), de Sert y Lacasa. Abajo, contenedor de exposiciones y patio cubierto, con el *Guernica* de Picasso. A la derecha de la imagen superior, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto Sánchez.

funcionalismo y la racionalidad, donde se albergarán exposiciones, y la contemporánea interpretación de un elemento de la arquitectura popular y tradicional, el patio, que se cubre ocasionalmente y será utilizado para actos protocolarios y representaciones teatrales, enlazando con la tradición literaria castellana de los corrales de comedias del Siglo de Oro. Por un lado el carácter temporal, desmontable y ligero del conte-

nedor de exposiciones, y por otro lo perdurable en el tiempo, lo esencial e intangible de las formas y usos del patio.

Será el Pabellón de España un escaparate que recoja los valores de la República y mostrará a quien lo visite, en vez de patentes industriales, arte, vanguardia contra la guerra, un manifiesto de la cultura española. La simbiosis entre arquitectura y arte dio como resultado un singular museo de arte contemporáneo que se convertiría en hito cultural para la época.



Pabellón de España. Conjunto de plantas.

En el umbral de entrada, en una planta baja libre, abierta en conexión con el patio, se muestra el símbolo contra la intolerancia de la guerra, el *Guernica* de Pablo Picasso, al que se suman las obras de otros artistas, como *El payés catalán en revolución*, de Joan Miró, y la Fuente de Mercurio, cedida por el americano Alexander Calder. Cubriendo gran parte de la fachada se colocaron grandes fotomontajes móviles sobre los pueblos y las costumbres de los españoles de Josep Renau. También en el exterior se dispusieron esculturas como la *Dama oferente* y *Cabeza de mujer* de Picasso, la *Monserrat* de Julio González y, ante la fachada de acceso, la escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, del escultor toledano Alberto Sánchez, como muestra de de-

seo y esperanza colectiva de que a través del esfuerzo y el trabajo del pueblo se llegaría a la victoria y la paz.

Tras la guerra, Sert se exilia en Estados Unidos, Picasso envía a Nueva York su *Guernica* y Lacasa y Alberto Sánchez viven su destierro en Moscú.

Arquitectos fundamentales en la llegada del Movimiento Moderno a nuestro país, como Lacasa, Sánchez Arcas, Sert, Bergamín, Domínguez, Arniches, García Mercadal o Zuazo, serán inhabilitados temporalmente unos y a perpetuidad otros.

LA SEGUNDA MODERNIDAD.

La estrecha identificación de la arquitectura moderna y del resto de manifestaciones artísticas de vanguardia con la Segunda República, la imagen que el nuevo régimen intenta proyectar, sus referentes históricos y contemporáneos, y la inexorable necesidad de reconstrucción de una España destrozada, determinarán el comienzo de un nuevo camino.

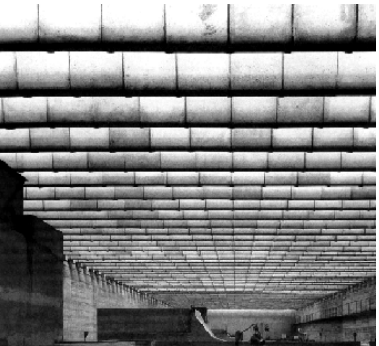
Mirando al pasado nuevamente, se inicia la búsqueda de una arquitectura nacional, marcada por la definición de un estilo identificado con el pasado glorioso de la nación, en torno a las obras de Herrera y Villanueva.

No será hasta principios de los años cincuenta, con el abandono de la política autárquica del régimen y la apertura internacional, cuando España se incorpore progresivamente de nuevo a la modernidad, a la «segunda modernidad» de la arquitectura española.

Los viajes, las revistas y las visitas de arquitectos extranjeros marcarán otra vez el resurgir del movimiento moderno.

Como había ocurrido en los años veinte, se buscan referencias en las que cimentar una nueva arquitectura que se distancie del estilo ecléctico historicista que otra vez marcaba la arquitectura de nuestro país, sobre todo en los edificios públicos; y que a su vez convive con la recuperación de la arqui-

De arriba a abajo, Casa Sindical de Madrid, de Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto (1951); Chalet Canals (Córdoba), de Rafael de la Hoz (1956), y Centro de Estudios Hidrográficos, de Miguel Fisac (1960).



tectura racionalista de los años veinte como campo de experimentación en los poblados de absorción donde, a diferencia de aquellos años, no sólo se toma como modelo la imagen, sino también los conceptos funcionales, a lo que se añadirán los avances tecnológicos y el uso de nuevos materiales.

Aunque los viajes por parte de los arquitectos españoles fueron menos frecuentes que en los años veinte y treinta, a finales de los cuarenta algunos arquitectos de las nuevas generaciones ponen su mirada en el extranjero, entre ellos Sáenz de Oíza, Vázquez Molezún o Rafael de la Hoz, que nuevamente buscan completar su formación y tomar contacto con una arquitectura nueva. También Echaide, Ortiz Echagüe, Asís Cabrero, Fisac o de la Sota, quien consideraba al respecto: «Cada uno trabajábamos de una manera individual y cada uno entendía las influencias externas, que eran como salpicaduras, a su manera. En cada viaje uno volvía transformado, con cada nuevo libro igual, pero siempre se hacían las cosas con una aportación propia y personal». La arquitectura individual predomina sobre los estilos y pasa de ser nacional a personal. Se incorporan a los focos de atención, antes

europeos, los países nórdicos o Estados Unidos, y maestros como Mies, Wright, Khan, Aalto, Asplund o Jacobsen se introducen en publicaciones como la *Revista Nacional de Arquitectura*; a la vez que algunos de ellos, entre los que destacan Neutra y Aalto, visitan nuestro país.

En el contexto de las sesiones críticas organizadas por la *Revista Nacional de Arquitectura* nace la redacción del conocido como *Manifiesto de la Alhambra*, firmado en Granada en el año 1953, que resume las ideas debatidas en esos encuentros y plantea las bases sobre la que debe apoyarse la arquitectura española, a la que consideran sin rumbo desde el siglo XIX. Los arquitectos firmantes de este manifiesto, entre los que se encuentran Fisac, Aburto o Zuazo, consideraban superada la etapa historicista de postguerra y proponen una manera de hacer que sitúe la arquitectura en su momento histórico. Se busca la adecuación formal de la arquitectura española en el camino de la recuperación de la modernidad. Se marcan como objetivos el fomento de la diversidad de intervenciones urbanas generando resultados diferentes que enriquezcan el paisaje, y la necesidad de adecuación de los materiales al lugar, así como su uso racional, entendiendo los materiales como elemento de expresividad formal.

La Alhambra será considerada referente del manifiesto, al aunar su vinculación con la cultura española y su proximidad conceptual con la arquitectura moderna a través el módulo, la claridad de los volúmenes, el uso de los materiales, el diálogo con el paisaje y el organicismo en planta.

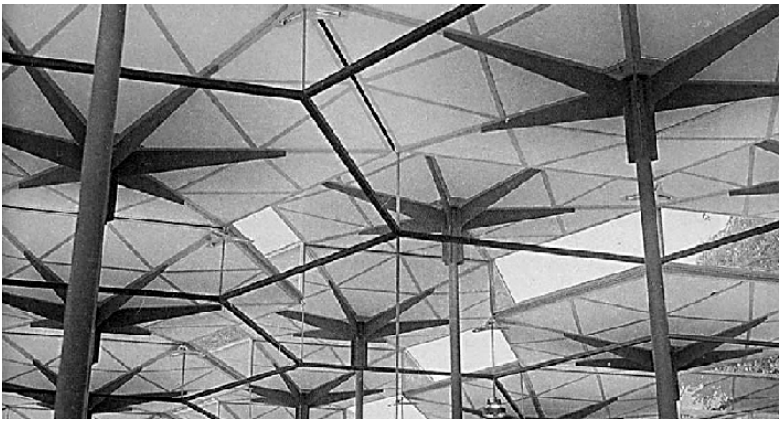
Esa unión marcará el camino de recuperación de la modernidad.

En el año 1958, el Pabellón de España de la Exposición Universal de Bruselas, obra de Jose Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, será símbolo de la arquitectura española en el extranjero después del Pabellón de París de 1937,

y será la manifestación oficial del reconocimiento de la nueva modernidad de los cincuenta. Un intento por parte de nuestro país de integrarse en la comunidad internacional mediante una imagen cercana a los países democráticos, alejada de la arquitectura monumental institucional.

Pabellón de España, de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, realizado para la Exposición Universal de Bruselas de 1958.

El pabellón, que fue reconocido con el Primer Premio entre los participantes en la Exposición Universal de Bruselas, destacaba por su racional, simple, ingenioso y sincero sistema constructivo, por su gran riqueza espacial interior, percibiéndose como un bosque de luz de esbeltas palmeras industriales que permitían gran diafanidad.



Bosque de luz formado por esbeltas palmeras industriales, que proporcionaban gran diafanidad.

Corrales y Molezún se ajustan a las exigencias planteadas en el concurso para el Pabellón de España, en el que se pide una construcción desmontable que albergue un espacio flexible capaz de admitir un programa aún inconcreto. La elección del módulo hexagonal, que por agregación indefinida compone el conjunto, deja ver la influencia de Wright en el uso de la geometría como organizador de esquemas mediante la malla y el ritmo, así como el crecimiento orgánico y la solución unitaria a base de la suma de espacios. A estas referencias hemos de añadir las del estructuralismo que en esos años desarrollan en Holanda Aldo van Eyck y Herman Hertzberger, quienes pro-

ponen el uso de tramas geométricas en busca de la flexibilidad y definición de espacios neutros.

El organicismo aparece con fuerza, abanderará la búsqueda de la verdadera modernidad, de una modernidad madura y revisada, que ve en los pioneros del racionalismo una etapa todavía inmadura de la arquitectura moderna.

Universidad Laboral. El uso de la geometría modular como vía orgánica de exploración y mecanismo de generación de proyecto será utilizado años más tarde por Fernando Moreno Barberá para proyectar la Universidad Laboral Blas Tello de Toledo, centro que se inaugurará en 1972 e irá destinado a un numeroso colectivo escolar.

Vista aérea de la Universidad Laboral de Toledo con el Casco al fondo. Años setenta.

Moreno Barberá, tras haber obtenido el título de arquitecto por la Escuela de Madrid en el año 1940, es pensionado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y las instituciones alemanas para cursar estudios de arquitectura en Berlín, periodo en el trabajará con Paul Bonatz, del que aprenderá el monumentalismo de formas duraderas y, por encima de todo, el funcionalismo de esas formas. Posteriormente, en 1959, en el marco de los planes de ayuda americana al desarrollo y la formación de técnicos, será pensionado en Estados Unidos, donde sus referentes, Mies y Neutra, se convertirán en la base sobre la que se sustentará un significativo cambio en su trabajo, en el que evidencia una manera de entender lo moderno fundamentada en la sinceridad constructiva y material, en el fragmento, en la articulación, en la reflexión sobre el lenguaje y la escala.

En los años setenta comienza a experimentar con la corriente organicista y adopta la geometría hexagonal como forma generatriz de proyectos por su capacidad expresiva y organizativa, y como el mismo Moreno Barberá indica en la memoria del proyecto de la Laboral, porque en esos años numerosos pedagogos, como John Dewey, señalan al hexágono como la forma capaz de generar en el alumno confianza y seguridad en sí mismo.

Una ladera del cerro de Palomarejos del barrio de Buenavista, entonces a las afueras de la zona norte de la ciudad, y orientada al sur, en cuya parte más alta se alza una colina poblada de olivos con vistas sobre la ciudad, será el lugar elegido para la implantación de la Universidad Laboral.

Como sucediera en el proyecto del Hospital Provincial, con Sánchez Arcas, Lacasa y Solana, cuarenta y cinco años atrás, tanto la Dirección General de Promoción Social como la Comisión Provincial de Bellas Artes solicitan al arquitecto que el centro recree el ambiente toledano.

Desarrollo de las estructuras hexagonales.

Moreno Barberá analizó la estructura urbana de la ciudad, su materialidad, definiendo las siguientes bases:

1.ª La arquitectura de la ciudad está formada por edificios de pequeña escala, aunque se extiendan en superficie, a excepción de los edificios representativos del poder público o religioso.

2.ª Las pequeñas edificaciones, gracias a su reducida escala, se adaptan al terreno y siguen sus movimientos.

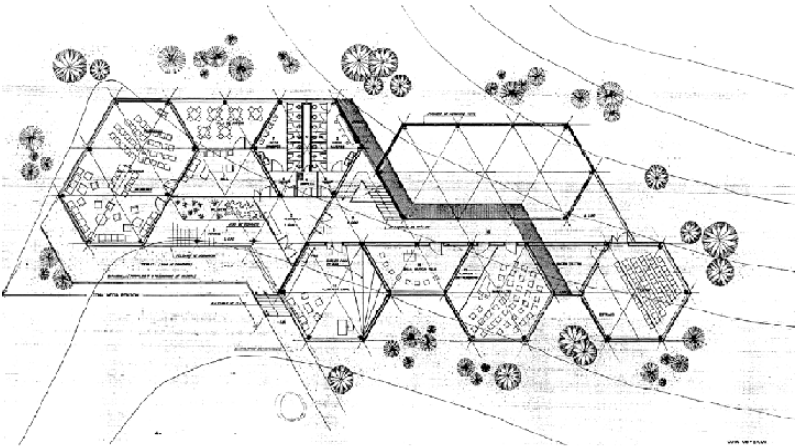
3.ª Los espacios urbanos definidos por los edificios carecen de ejes y perspectivas orientadas a elementos aislados, tienen las características del urbanismo medieval, de modo que en el recorrido de la ciudad se reciben impresiones sucesivas de los ritmos de calles y plazas.

4.ª Determinados materiales como el ladrillo y el revoco envejecido dan una imagen de unidad al conjunto.

Las universidades laborales albergaban un elevado número de alumnos, por lo que los proyectos, para resolver el

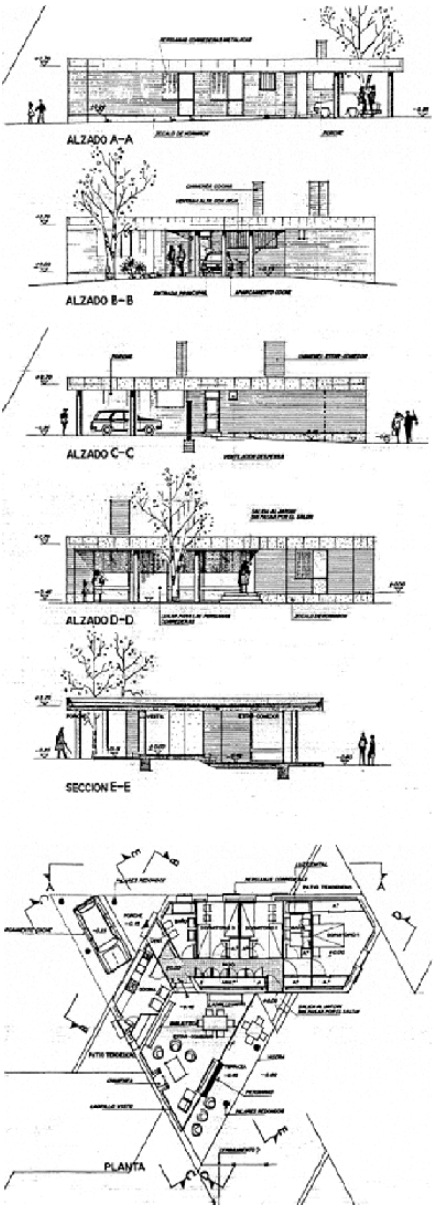
programa de necesidades, debían plantearse desde la escala urbana, haciendo una planificación integral del conjunto.

En la Universidad Laboral de Toledo el proyecto parte de una serie de pabellones compuestos a partir de un módulo de geometría hexagonal, aislado o agrupado en unidades arracimadas, ordenadas y separadas entre sí según criterios funcionales. El módulo hexagonal se plantea en distintas dimensiones y combinaciones y pone a prueba su versatilidad como unidad susceptible de ser repetida.



Planta del edificio de Mediopensionistas.

La composición de los volúmenes a partir de la unidad hexagonal de poca altura fragmenta el conjunto de la edificación, compuesta de volúmenes yuxtapuestos que se perciben como edificios de pequeña escala, a lo que también contribuye la imposibilidad de una visión completa de la totalidad de la edificación, que no ofrece fachadas continuas ni perspectivas de gran profundidad. Los volúmenes, como sucede en la ciudad, van adaptándose al terreno y se ordenan en la ladera de la colina, incorporando la topografía y la vegetación



al proyecto, de modo que desde los miradores de Toledo sea difícil distinguirlo por su acertada integración en el paisaje.

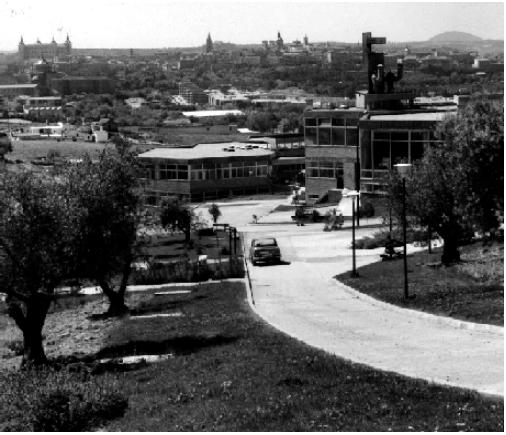
Moreno Barberá resuelve con solvencia y acierto la ordenación de los edificios, que agrupa formando unidades orgánicas distribuidas de la siguiente manera: unidad administrativa y de relación, unidad escolar y unidad residencial.

La unidad administrativa y de relación se ordena alrededor de una plaza próxima a la entrada principal, de manera que su actividad más pública no perturbe el uso más privado de las zonas docentes y residenciales. Se establecen dentro del conjunto diferentes niveles de intimidad y la ordenación de las piezas y los recorridos entre los vacíos serán los filtros entre todos esos niveles. La plaza, además de próxima a la entrada, con la que se conecta a través de un amplio camino, se sitúa en una posición central, de manera que los edificios de uso común que la bordean sean fácilmente accesibles desde el resto de áreas.

En la página anterior, alzados, secciones y planta de las Viviendas para Profesores. Bajo estas líneas, edificio de la Cafetería y detalle de la red de caminos que enlaza todo el conjunto.

De este espacio público nace un camino que nos conduce a la zona más alta, donde se ramifica para conectar con cada uno de los volúmenes de la unidad residencial, ordenados escalonadamente para adaptarse al terreno. Partiendo de nuevo de la plaza principal, descendemos a la zona más baja, donde se dispone la unidad escolar y deportiva.

El proyecto original en pocos años se amplió con nuevos programas, para mejorar el uso y atención al creciente alumnado. Durante la década de los setenta se levantarán el edificio de Ingeniería Técnica, el pabellón de Mediopensionistas y las Viviendas para profesores y director. Estas nue-



Vista del conjunto desde la zona superior y detalle del salón de actos y la cafetería, con el Casco al fondo.

vas piezas se situarán en la zona este y sureste, partiendo, como el resto del proyecto, del módulo hexagonal como unidad generatriz, mediante la serie, la repetición o la partición.

Los vacíos entre volúmenes se integran en el proyecto de modo que no se perciban como espacios residuales. La urbanización a través del estudio de la jardinería y del trazado de caminos y senderos peatonales completa la arquitectura y cualifica los espacios abiertos (aunque hubiera sido del gusto de Moreno Barberá que estos caminos no se hubieran predeterminado y que hubiera sido el propio uso de los habitantes y usuarios de la Laboral quien lo trazara). Se da un papel protagonista a la vegetación autóctona y se completa con la elección de árboles ya crecidos que ayuden a ver el jardín terminado, así como con la plantación en las laderas de plantas aromáticas acompañadas de alguna especie exótica.

En cuanto a la materialidad, por sugerencia de la Comisión Provincial de Bellas Artes de Toledo, se construye con ladrillo de Velilla y se alterna con zócalos, muros y frentes

de forjado, de hormigón visto. Al ladrillo y al hormigón se suma como tercer elemento determinante en la imagen de la construcción la carpintería de aluminio, que Moreno Barberá pretendió cambiar por madera, pensando en su envejecimiento como proceso de aproximación a la naturaleza. Los huecos se enrasan a haces exteriores del muro, de modo que se clarifica la geometría de los volúmenes y se acentúa la lectura individual de los prismas hexagonales.

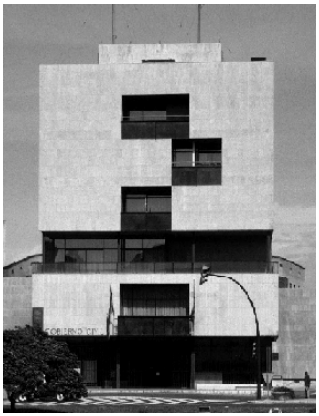
En el conjunto final, la geometría se explica desde la confianza en que la unidad permitía resolver programas complejos, a la vez que configurar la imagen de una edificación resultante de la adicción de fragmentos que, de forma abstracta, reproduce el ambiente toledano que la Comisión Provincial de Bellas Artes solicita al arquitecto que el centro recree.

LA REVISIÓN DE LA MODERNIDAD.

La arquitectura española, que parte a comienzos del siglo XX de un gran retraso frente a la vanguardia europea en busca de la modernidad, no conseguirá caminar en paralelo a ella hasta la década de los años setenta. Pero lo hará en un momento en que la cultura moderna se encuentra sumida en una etapa de crisis, que cuestionará los ideales del Movimiento Moderno. En contra de la búsqueda de un único ideal moderno, conviven en esta etapa de la arquitectura española tendencias dispares.

Si la arquitectura orgánica en los años sesenta se convierte para algunos arquitectos españoles en estandarte de la verdadera modernidad, la fidelidad al estilo internacional marcará el camino del resto. Sáenz de Oíza en Torres Blancas será la manifestación más importante del organicismo y Alejandro de la Sota será símbolo de las no concesiones lingüísticas ni conceptuales a las nuevas ideas y de fidelidad al estilo internacional.

Remates superiores del edificio Torres Blancas, de Francisco Javier Saénz de Oíza (1968). Abajo, sede del Gobierno Civil de Tarragona (1962), de Alejandro de la Sota.

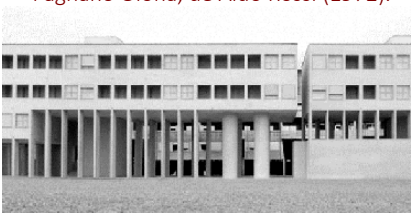


Sin embargo, en los años setenta, los orgánicos reconducen su viaje y retoman el itinerario de continuidad trazado por los seguidores del estilo internacional.

El camino que recorre la arquitectura internacional en esos años discurre entre el énfasis plástico, el carácter funcional y la obsesión tecnológica, y ofrece como referente el modelo de Stirling, al

tiempo que la figura creciente de Kahn marca las directrices del cambio. Pero también guiados por la revulsión que suponen los textos de Venturi (*Complejidad y contradicción en la arquitectura*) y Rossi (*La arquitectura de la ciudad*); se ponen en duda la función, la tecnología y la sociedad como valores de la modernidad y se sustituyen por historia, ciudad, composición y clasicismo.

Facultad de Ingeniería de Leicester (1963) y Andrew Melville Hall (1968), de James Stirling. Salk Institute de La Jolla (1965), de Louis Kahn. Escuela de Fagnano Olona, de Aldo Rossi (1972).



Las ideas en torno a la ciudad recobran protagonismo, lo que hace a la ciudad adueñarse del edificio en favor de su propio orden, y también la sensibilidad hacia el lugar para interpretarlo y buscar que sea el diálogo entre este y la arquitectura el que formalmente responda a sus demandas.

Será a finales de los años setenta cuando se inicie la acción directa en la arquitectura antigua y en la ciudad monumental, entendiendo el modo de abordar esta intervención de manera bien distinta a como hasta entonces se había hecho. Ni será sólo labor de especialistas ni será la reconstrucción el único pensamiento de acción sobre los edificios históricos o la ciudad monumental.

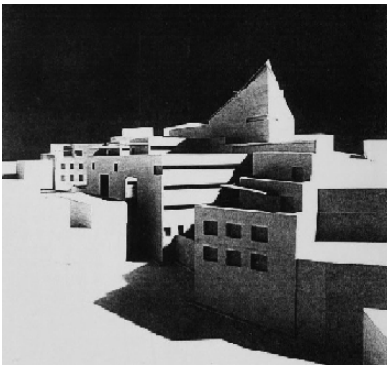
Consejería de Agricultura: Insertar la modernidad en la ciudad antigua. Es en el año 1989 cuando se encarga a Manuel de las Casas proyectar el edificio para la Consejería de Agricultura en el recinto histórico de Toledo.

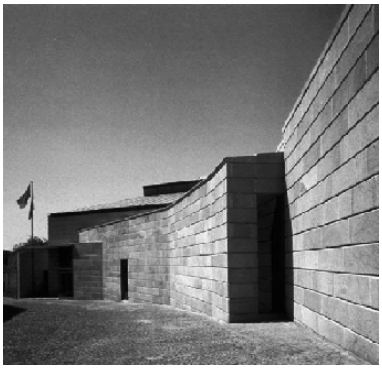
Manuel de las Casas finaliza sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1964, donde fue alumno y discípulo de Sáenz de Oíza, profesor de Elementos de Composición con otro de sus maestros, Alejandro de la Sota, y años más tarde con Fernández Alba, hasta que obtiene la cátedra de Proyectos Arquitectónicos en 1986. Desarrolla en estos años una importante labor como docente que culminará con la fundación y dirección de la Escuela de Arquitectura de Toledo, en la que inició un proyecto de enseñanza renovador en las escuelas de arquitectura donde la formación se complementa con el aprendizaje a través del viaje, desde la Escuela y hacia la Escuela.

De las Casas es propuesto para inspector general de Monumentos del Estado en la Dirección General de Bellas Artes por su sentido renovador en la rehabilitación, por entenderla bajo un nuevo enfoque, como una acción de la arquitectura

que responde desde la contemporaneidad y no como oficio exclusivo de conservadores especializados.

En nuestra ciudad restaura la Catedral en 1982 y rehabilita la casa de Victorio Macho, de Secundino Zuazo, en 1998.





La consejería de Agricultura y su acceso por la calle del Pintor Matías Moreno.

El encargo de la Consejería en 1989 lleva implícita la condición de que «el edificio ha de ser moderno, respetuoso con la ciudad pero contemporáneo», como lo fueron en su momento el conjunto renacentista del Ayuntamiento, el neoclásico Instituto Lorenzana o la neomudéjar Escuela de Artes y Oficios. Proyectar un edificio de gran dimensión en la menuda y fragmentada trama urbana de un casco histórico como Toledo, con la premisa de que ha de ser moderno, plantea el entendimiento de moderni-

dad desde la arquitectura más adecuada a la lógica del edificio en su uso y función, en su carácter simbólico, en su aspecto constructivo y en su relación con el lugar.

El solar elegido para el último gran edificio público de nueva planta dentro del recinto histórico de Toledo se sitúa próximo a la muralla y a la puerta del Cambrón, en un vacío en la ladera y con presencia en la escena urbana del alzado norte de la ciudad. El vacío está limitado por las calles Pintor Matías Moreno y la cuesta de Santa Leocadia, con un pronunciado desnivel entre ambos límites.

De los múltiples puntos de vista que puede tener la lectura de una ciudad como Toledo, Manuel de las Casas consideró especialmente determinantes para las pautas de arranque de su propuesta tres:

> La primera, que la complejidad y aparente aleatoriedad de la estructura urbana no es consecuencia de una estructura compleja, sino de la disposición compleja de piezas simples.
>
> La segunda, que la ciudad no es cerrada. Es una ciudad que se forma por la relación biunívoca de espacios cerrados y abiertos, tanto privados (como patios y huertos) como públicos o semipúblicos (tales como adarves, cobertizos, callejones, travesías y plazuelas).
>
> Y la tercera, muy clara en la zona conventual, donde se sitúa el edificio propuesto, el dominio del muro sobre el hueco y la disposición estratégica de estos.

Si bien, tal como se recoge en la memoria de proyecto, «el programa era abierto y dejaba libertad a la adopción de un modelo u otro» que lo resolviera, la arquitectura racional de Manuel de las Casas, siempre atenta a la forma al servicio de la función, busca resolver de manera precisa el organigrama administrativo y el programa funcional. El concep-

to de función no se limitará únicamente a resolver el programa: incluirá también la función simbólica.

El peso de lo cercano matizará y enriquecerá un proyecto que se acomoda a un solar en forma de trapecio irregular marcado por el fuerte desnivel del rodadero en la orientación norte-sur y limitado por medianeras irregulares en los lados este y oeste.

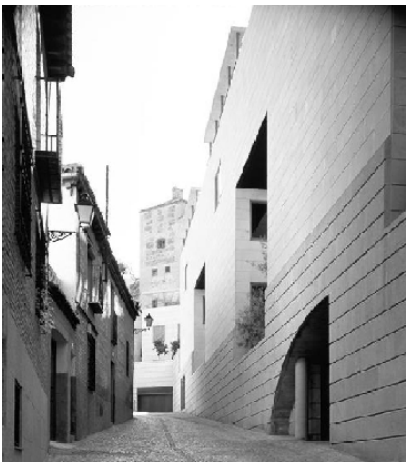
El edificio reproduce, en la calle Pintor Matías Moreno, el muro existente en el solar, un muro en la fachada sur que ahora se desdobla y a través de un hueco protegido marca el acceso a un gran vestíbulo de geometría triangular. La fachada a esta calle establece una relación visual con el ábside de la iglesia de San Juan de los Reyes, relación visual que se repite con el borde norte de la ciudad y el valle del río Tajo desde el punto más alto, la biblioteca, que, a modo de quilla (con un hueco horizontal que corta la arista), se eleva sobre el volumen del edificio como símbolo de que la cultura debe ser y estar en el elemento más representativo.

Tras el gran muro de piedra de huecos medidos, el edificio se derrama por la pendiente y se organiza en cinco bloques separados por patios, tres centrales regulares y dos laterales, que se deforman en los perímetros buscando las alineaciones y el encuentro con las medianeras.

Estos bloques se cosen en su lado sur mediante una galería de circulación, adosada al gran vestíbulo de acceso, que funciona a la vez como calle interior y como muro de contención. El conjunto se dispone mediante una organización en peine, estructura que resuelve la articulación entre los diferentes espacios y garantiza la funcionalidad del edificio.

Esta estructura de bloques separados por patios, que concilia forma y función, permite además resolver la fachada a la calle Santa Leocadia, donde la visión del edificio es próxima y desde donde aparece en la silueta norte de la ciudad. Se evi-

tan grandes paños continuos y se conforma una sucesión de espacios semiabiertos que se permeabilizan y resuelven la iluminación y ventilación de los interiores. Cada uno de los patios, elevado respecto a la cota de la calle sobre un basamento de piedra, es un jardín con un árbol autóctono diferente -un acebo, un arce, un roble, un olivo, un mirto y un naranjo-, que simbolizan la diversidad de Castilla-La Mancha.



Detalles del chapado en piedra del exterior y de las especies vegetales (un olivo) instaladas por el arquitecto.

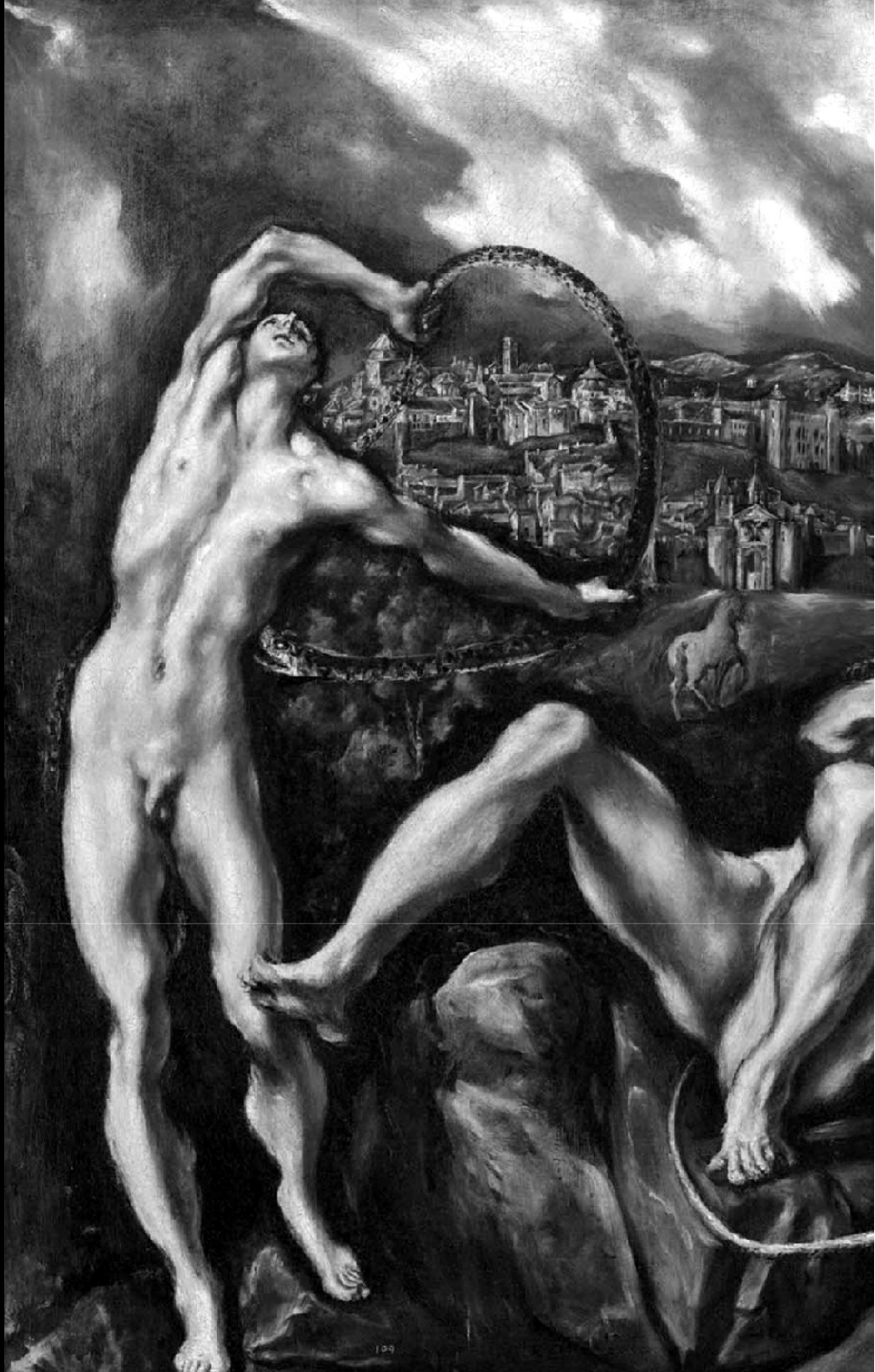
El uso de materiales como la piedra, la madera y el plomo garantizan un «encuentro no violento con lo construido». El chapado en piedra, material usado históricamente en los edificios públicos, entona con los sillares de las construcciones próximas mediante una identidad de escala. Se utiliza granito en sillares de considerables dimensiones en el muro de acceso desde la calle Pintor Matías Moreno y en el basamento sobre la calle de Santa Leocadia. El resto se cha-

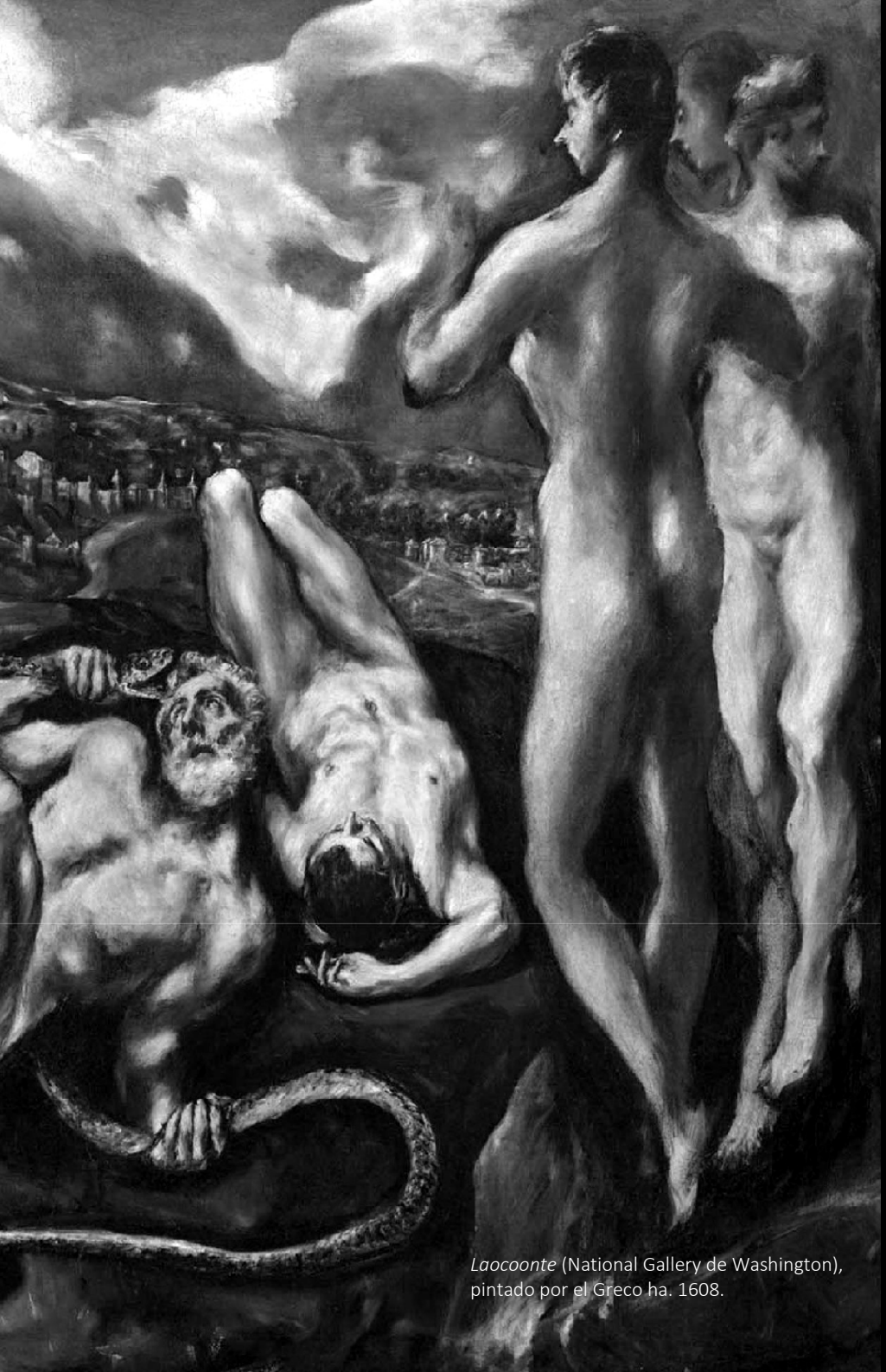
pa en piedra arenisca en dimensiones similares. En ambos casos predomina la horizontalidad en los despieces, que, junto con los grandes huecos alargados, despojan a los muros de fachada de su condición portante, en clara alusión al Estilo Internacional. En las carpinterías de madera alternan ventanas de proporciones cuadradas y bandas horizontales, dando a la fachada un aire tenso y moderno. La cubierta de la biblioteca, como elemento simbólico, es de plomo, engatillada sobre madera, y remata en su vértice con una bola y lucernario como las linternas de los cruceros y cimborrios de los edificios religiosos renacentistas.

En el proyecto de la Consejería de Agricultura, la fragmentación y deformación natural de los volúmenes para adaptarse al contexto hace que se pierda la rigidez propia de una disposición en peine en la que lugar, función, forma y construcción se encuentran, y refuerzan tanto la proporción como la escala y el orden. De esta forma, la Consejería se cose a la trama urbana y -utilizando su mismo lenguaje formal- al muro, el cobertizo, el zaguán, el recodo, la calle y el patio. Y empleando su mismo lenguaje material -la piedra, la madera y el plomo- articula un discurso contemporáneo que aproxima la modernidad a la ciudad histórica de Toledo.

La vista inconclusa de Toledo que el Greco pintó en *Laocoonte* parece esperar la aparición natural de la Consejería en el perfil norte de la ciudad.

En esta última obra pintada por el Greco, primera bajo la forma de un tema pagano, se recrea la entrega en la lucha contra la fatalidad, donde el alma del vencido en forma de caballo trota hacia las murallas de la ciudad que le ha de redimir. Toda la escena bajo la atenta mirada de tres figuras libres de gravidez que transitan de la muerte a la vida y se funden entre el todo y la nada, como se funden el poder ser mirados y ser actuantes aun siendo espectadores.





Laocoonte (National Gallery de Washington), pintado por el Greco ha. 1608.

Con esta imagen en nuestras retinas, bajo una interpretación que busca ser metáfora de la acción inconclusa, quiero poner fin a estas notas, que no han pretendido más que dibujar los primeros pasos de un viaje que aún está por hacer y al que, en palabras de Alphonse Karr, «no se viaja por viajar, sino por haber viajado».

Muchas gracias

* * *

BIBLIOGRAFÍA.

ANTUÑA BERNARDO, J. (2003) *Manuel Sánchez Arcas: Arquitecto*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.

BLAT PIZARRO, J. (2006) *Fernando Moreno Barberá: Modernidad y arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

BRAVO BRAVO, J. (2007) *Enseñanzas prácticas: espacios para la docencia y la investigación en la obra de Fernando Moreno Barberá* (tesis doctoral). Valencia: Universitat Politècnica.

CAPITEL, A. (1986). *Arquitectura española: Años 50-años 80*. Madrid: Centro de publicaciones del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J. R. (2013) «Arquitectura y pedagogía en el desarrollismo español: Universidades Laborales y agrupamiento flexible», en actas del VIII Congreso Docomomo Ibérico: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación*. Málaga: Edición Actas 2015.

JEREZ ABAJO, E. (2012) *El legado de lo efímero 1937-2010: La arquitectura proyectada y construida de los pabellones de España en las Exposiciones Internacionales*. Buenos Aires: Teseo.

MONTANER, J. M. (1993) *Después del Movimiento Moderno: Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

MORENO MANSILLA, L. y TUÑÓN, E. (1991) «Devanando la Modernidad. A propósito de la obra de Manuel e Ignacio de las Casas». *El Croquis*, n.º 51, pp. 82-91.

NAVASCUÉS PALACIO, P. (1991) «Del Neoclasicismo al Racionalismo», en *Arquitecturas de Toledo*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-la Mancha, pp. 293-437.

POZO MUNICIO, J. M.; GARCÍA, H.; VILARÍAS, D. (2010) «Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad». En el *Congreso Internacional de la Historia de la Arquitectura Moderna Española*. Pamplona: T6 Ediciones.

ROBLES CARDONA, M. A. (2014) *La arquitectura de las Universidades Laborales Españolas (1946-1978)* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

ROBLES CARDONA, M. A. (2013) «Las 21+1 Universidades Laborales Españolas (1946-1976). 21 conjuntos y 1 proyecto no construido», en actas del VIII Congreso Docomomo Ibérico: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación*. Málaga: Edición Actas 2015.

SAMBRICIO, C. (1983) *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma.