

ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2015
ANEXO II

PEDRO MUGURUZA OTAÑO (1893-1952)
ARQUITECTO Y ACADÉMICO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELAS ARTES DE SAN FERNANDO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
AÑO 2015 - ANEXO II

PEDRO MUGURUZA OTAÑO (1893-1952)
ARQUITECTO Y ACADÉMICO

ENRIQUE CASTAÑO PEREA Y CARLOTA BUSTOS JUEZ (EDS.)



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCIÓN

ACADÉMICOS:

Antonio Bonet Correa
Ismael Fernández de la Cuesta
Fernando de Terán Troyano
José María Luzón Nogué
Juan Bordes Caballero
Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos
Víctor Nieto Alcaide

COMITÉ CIENTÍFICO

Regina Anacleto (Universidad de Coimbra)
Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma, México)
Claude Bédat (Universidad de Toulouse)
Jonathan Brown (Institute of Fine Arts, New York University)
Marcello Faggiolo dell'Arco (Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma)
Francesc Fontbona de Vallescar (Real Acadèmia de Belles Arts de San Jordi)
Jesús Urrea Fernández (Museo Nacional de Escultura, Valladolid)
Elisa Vargaslugo (Academia Mexicana de la Historia)

ACADÉMICO RESPONSABLE DE PUBLICACIONES

Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos

GESTIÓN EDITORIAL Y TÉCNICA

M.^a del Carmen Utande Ramiro

COORDINADORES Y EDITORES CIENTÍFICOS

Enrique Castaño Perea
Carlota Bustos Juez

COLABORACIÓN EN LA EDICIÓN

Licinia Aliberti
Miriam Díaz
M.^a Teresa Galiana Matesanz
Rafael Hernando
María Martínez Massip
Inés Mendoza
Irene Pascual
María O'Connor
Inés Oñate
Ángel Verdasco

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Teléfono: 91 524 08 64
www.realacademiabellasartessanfernando.com

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.

ISSN: 0567-560X

DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ÍNDICE

9	PREFACIO. <i>Enrique Castaño Perea</i>
13	INTRODUCCIÓN. <i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>
15	EL LEGADO DEL ARQUITECTO PEDRO MUGURUZA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. <i>María Teresa Galiana Matesanz</i>
27	MUGURUZA EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA (1916-1952). <i>Carlota Bustos Juez</i>
47	LA OBRA GRÁFICA DE PEDRO MUGURUZA. <i>Enrique Castaño Perea</i>
63	EL PUNTO DE VISTA DE MUGURUZA. <i>Ernesto Echeverría Valiente</i>
81	LA PLASMACIÓN DE LA MEMORIA: MUGURUZA Y EL MONUMENTO CONMEMORATIVO. <i>Ignacio González-Varas Ibáñez</i>
103	MUGURUZA Y EL CONCURSO DE LA RESTAURACIÓN DE SAGUNTO (1915). <i>Flavio Celis D'Amico</i>
121	LA CONSTRUCCIÓN EN PEDRO MUGURUZA. <i>Fernando da Casa Martín</i>
135	MUGURUZA EN LA GRAN VÍA. <i>Javier Boned Purkiss</i>
151	MUGURUZA Y ABURTO: JUNTOS PERO NO REVUELTOS. <i>Iñaki Bergera</i>
161	CUELGAMUROS: TERRITORIO Y PAISAJE. <i>Pilar Cbías Navarro</i>
179	EL SANTUARIO DEL VALLE DE LOS CAÍDOS COMO 'NUEVA JERUSALÉN'. <i>José Miguel Muñoz Jiménez</i>
197	PEDRO MUGURUZA ARQUITECTO Y URBANISTA EN EL MARRUECOS ESPAÑOL (1943-1944). <i>José Miguel Muñoz Jiménez y Enrique Castaño Perea</i>
205	PEDRO MUGURUZA: ¿LA VOZ DE FRANCO EN LA ARQUITECTURA? <i>Miguel Lasso de la Vega Zamora</i>
217	EL POLÍTICO ARQUITECTO. <i>Carlos J. Irisarri Martínez</i>
227	PEDRO MUGURUZA Y LA EMBAJADA DE ESPAÑA EN BERLÍN. <i>Ana Fernández-Cuartero Paramio y Juan Francisco de la Torre Calvo</i>
235	MUGURUZA HA MUERTO. <i>Felipe Asenjo Álvarez</i>
257	ANEXO FOTOGRAFICO
273	EPÍLOGO. <i>Carlota Bustos Juez</i>
279	RELACIÓN CRONOLÓGICA DE ARQUITECTOS
281	BIBLIOGRAFÍA

PREFACIO

Esta publicación es el resultado de un proyecto de investigación titulado *El dibujo de arquitectura en España, el legado de Muguruza en la RABASF y su influencia en la Arquitectura Española. 1940-1970*, concedido por la Universidad de Alcalá en su “Convocatoria de ayudas para la realización de proyectos de grupos de investigación” del año 2014¹. El objetivo principal del mismo se enunciaba de la siguiente manera:

Estudiar, poner en valor y publicar el legado Muguruza conservado en la RABASF, desde un punto de vista gráfico y proyectual, como muestra y referente de la arquitectura realizada de la posguerra y su relación e influencia en sus coetáneos y seguidores. Este estudio permitirá una lectura alternativa del proceso histórico de la arquitectura española del siglo XX. Y su internacionalización desde sus referentes y sus influencias.

Pedro Muguruza, arquitecto clave de nuestra historia reciente, tuvo un papel ciertamente controvertido por su fuerte implicación con el régimen franquista al asumir tras la guerra el papel de primer Director General de Arquitectura, y por la vinculación de su figura, tanto a Franco, como a la participación en el proyecto del Valle de los Caídos. Pero no se haría justicia a este arquitecto si no conociéramos toda su trayectoria profesional que se produjo en la primera mitad del siglo. Su obra arquitectónica tuvo su principal desarrollo desde 1923 hasta mediados de la guerra civil, el año 1938, por tanto se puede considerar que esta está desprovista de cualquier sesgo político ya que su legado arquitectónico se sustenta en obras como el Palacio de la Prensa, el Coliseum, y sus intervenciones en el Museo del Prado o en el Monasterio de Santa María del Paular.

En este contexto parece conveniente hacer una revisión en profundidad del trabajo y la figura del arquitecto y académico Pedro Muguruza Otaño, a partir de la revisión de su importante legado gráfico que se encuentra recogido en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En jornadas de trabajo de diferentes investigadores en el archivo-biblioteca de la Academia de San Fernando, el legado Muguruza ha sido una constante referencia para todos aquellos interesados en la disciplina del dibujo arquitectónico. La habilidad y capacidad de dibujo del arquitecto que nos ocupa fue tan extraordinaria que supuso un reconocimiento público², lo que hace a su colección de dibujos una oportunidad única para iniciar esta publicación. En los comienzos de la investigación, incluso antes de convertirse en proyecto de publicación, no se puede olvidar a las responsables de este material gráfico de la biblioteca, que fueron las que nos iluminaron sobre el valor del legado allí recogido: la entonces directora de la biblioteca, Irene Pintado Casas, y María Teresa Galiana Matesanz.

En esta primera fase de la investigación, previa a la publicación, coincidimos en la biblioteca de la Academia con la investigadora Carlota Bustos Juez que estaba preparando

su tesis doctoral sobre Pedro Muguruza, por lo que decidimos aunar los esfuerzos e integrar las investigaciones para la consecución del objetivo propuesto.

A partir de la obtención de la financiación antes descrita, se elevó la propuesta al bibliotecario de la Academia, don Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, que lo elevó a la consideración de la comisión de archivo, biblioteca y publicaciones y, tras su aprobación por la misma, comenzamos esta andadura de la realización de un anexo al Boletín de la Academia sobre la figura de Pedro Muguruza a partir de su legado³.

En paralelo a la realización de este trabajo, la profesora Carlota Bustos Juez ha concluido la defensa de su tesis doctoral con magníficos resultados⁴, por lo que este Boletín complementa el trabajo desarrollado en su tesis, y permite empezar un corpus investigador sobre la obra de Pedro Muguruza, bastante inédito hasta el momento, que podrá servir como base para futuras investigaciones. Dada la magnitud de la empresa sólo se ha pretendido realizar una aproximación a algunos campos en los que Pedro Muguruza fue notable representante.

Para ello, diversos investigadores vinculados principalmente a la universidad de Alcalá, hemos propuesto nuestras investigaciones al respecto, desde muy diferentes supuestos, por lo que habrá controversias y diferentes puntos de vista, pero estamos seguros que permitirá poner en actualidad a un arquitecto como Pedro Muguruza. Su fuerte implicación política en tiempos del régimen de Franco le hace un personaje polémico y controvertido, como demuestran las diferentes aproximaciones a su obra, muchas de ellas abordando el aspecto ideológico.

Los capítulos de este volumen lo firman sus autores y por tanto asumen la responsabilidad de sus escritos. En este sentido, los temas que se han tratado son diversos, algunos más técnicos: estudiando sus dibujos y sus capacidades constructivas; otros con un carácter más político, analizando su colaboración con el régimen franquista o la participación en el diseño de la embajada española en Berlín, otras colaboraciones han destacado su faceta como restaurador y su intervención en la realización de diferentes monumentos conmemorativos, así como las relaciones que tuvo con el conjunto de la profesión de arquitectos y con algunos maestros coetáneos. No pudiendo faltar en esta publicación alguna reflexión sobre el valor del Cerro de Cuelgamuros de la sierra de Guadarrama.

Como complemento a las aportaciones de los investigadores se ha decidido publicar una infografía que sitúa cronológicamente a Pedro Muguruza con los arquitectos contemporáneos, que nos permite contextualizar a nuestro protagonista tanto por sus maestros como a los que él pudo influir. Dicha cronología empieza por el maestro Antonio Palacios, con el que trabajó en sus orígenes, y acaba en Luis Moya, Alejandro de la Sota y otros arquitectos ineludibles de la historia del siglo XX español.

Así mismo se ha optado por completar la publicación con un anexo que recoge algunas de las imágenes del legado reproducidas en color, para poder calibrar la belleza y destreza de Muguruza dibujante, y una bibliografía ordenada de todas las referencias utilizadas en los diferentes artículos como aportación documental para futuras investigaciones.

Todo este trabajo no se podría haber realizado sin la colaboración de todo el personal del departamento de archivo, biblioteca y publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a los que desde aquí queremos agradecer su profesionalidad y colaboración nombrándolos a cada uno de ellos: Marina Arroyo, Maite Galiana, Marisa Moro, Esperanza Navarrete, Luis Val y, por supuesto, el trabajo de María del Carmen Utande, co-responsable de la edición de este Boletín.

Finalmente, no puedo dejar de nombrar a dos académicos que han apoyado desde el primer momento esta publicación: a don Antonio Bonet Correa, director honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por su apoyo tanto humano como profesional a este proyecto que se fraguó durante su mandato como director de la Corporación; y a don Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos que, desde su cargo de bibliotecario, ha puesto a nuestra disposición toda clase de facilidades y servicios del departamento de archivo, biblioteca y publicaciones para su mejor final.

Enrique CASTAÑO PEREA

NOTAS

- 1 CCG2014_HUM085 *El dibujo de arquitectura en España, el legado de Muguruza en la RABASF y su influencia en la Arquitectura Española. 1940-1970*, concedido por la Universidad de Alcalá en su Convocatoria de ayudas para la realización de proyectos de grupos de investigación, en su convocatoria del 2014. Cuyo investigador principal es Enrique Castaño Perea y los investigadores Ernesto Echeverría, Flavio Celis, Rafael Hernando, Ángel Verdasco y Felipe Asenjo; y que estaba financiado con una dotación de 3.000 €.
- 2 La habilidad como dibujante de Pedro Muguruza ha supuesto que se nombre como “Muguruza” a un cuaderno de dibujo tamaño A3, donde todos los arquitectos españoles del siglo XX hemos utilizado para aprender a dibujar y se sigue utilizando con ese mismo nombre.
- 3 En el momento de elevar la propuesta a la comisión de archivo, biblioteca y publicaciones de la Academia se comentó la coincidencia de investigaciones sobre la figura de Pedro Muguruza y se animó, por parte de los académicos, a unir los esfuerzos, incorporándose Carlota Bustos Juez como coordinadora del proyecto.
- 4 Tesis doctoral del Programa de Doctorado en *Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, titulada *Pedro Muguruza Otaño (1893-1952). Aproximación histórica a su obra arquitectónica*, autora Carlota Bustos Juez, director Antón González-Capitel, calificada con Sobresaliente Cum laude tras la defensa el 17 de septiembre del 2015.

INTRODUCCIÓN

En 1938 don Pedro Muguruza Otaño fue recibido como académico numerario en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Treinta y cinco años después de su muerte, acaecida en 1952, sus descendientes tuvieron a bien depositar en la Biblioteca de la Academia lo que constituyó su archivo personal de arquitecto, planos, dibujos y fotografías en un número muy considerable, pensando que este legado no podía estar mejor custodiado y estudiado que en la Academia. En busca de ese legado han ido viniendo a la Biblioteca y Archivo de nuestra institución algunos investigadores que, últimamente y desligados de trabas y prejuicios ideológicos y políticos, que deberían ser sepultados cuando se trata de una investigación objetiva, se han consagrado al estudio de su obra tanto construida como dibujada y aún a veces soñada. Doña Carlota Bustos Juez realizó recientemente su tesis doctoral sobre Muguruza y tuvo la delicadeza de depositar un ejemplar de la tesis en nuestra Biblioteca. Por su lado, el profesor de la Universidad de Alcalá, don Enrique Castaño Perea acompañado por su grupo de investigación ha estado realizando también estudios sobre diferentes aspectos y parcelas de la obra de Muguruza. Finalmente han coordinado esfuerzos para componer el libro que el lector tiene en las manos. La Real Academia de San Fernando ha acogido con agradecimiento la publicación *Pedro Muguruza Otaño (1893-1952). Arquitecto y académico*, que contiene dieciséis estudios parciales, todos los cuales ayudarán a recuperar la memoria de este insigne arquitecto bastante sepultado en el olvido por haber pertenecido, al igual que otros, como Modesto López Otero, Luis Moya Blanco, Luis Gutiérrez Soto, Víctor D'Ors, Roberto Acha, al primer y más intenso período de la denominada "Autarquía" franquista.

Don Pedro Muguruza, nacido en Madrid, hijo del ingeniero Domingo Muguruza, pronto se inició en el mundo de las artes practicando el dibujo con el pintor Emilio Sala y el escultor Collaut Valera, ramo este del dibujo que dominó a la perfección y en el que mostró una maestría envidiable incluso confesada por sus adversarios. Estudió en la Escuela de Arquitectura donde se tituló en 1916 y ya entonces mostró su preferencia por el monumentalismo de Antonio Palacios, con quien trabajó al terminar sus estudios, así como por la arquitectura de un sereno y severo clasicismo del que era entonces director de la Escuela de Arquitectura, don Modesto López Otero. Precisamente fue éste quien escribió el elogio más certero que se ha escrito sobre la obra de Muguruza cuando falleció en 1952, elogio que se ha repetido por cuantos se han ocupado de este último. De ese elogio viene a deducirse que la admiración de Muguruza por el clasicismo histórico, especialmente por el español de Juan de Herrera, especificado por el juego puro y descarnado de masas y volúmenes, claridad de la composición, pureza y corrección de perfiles y bien ordenada

ornamentación, no fue algo que le contagiara la ideología franquista, sino que venía de mucho antes. Quizás Muguruza incurrió en el error de querer resucitar un estilo caducado por historicista, porque se avenía mejor al espíritu nacionalista e imperialista que se impuso en España a raíz de la malhadada guerra civil. Pero fuera de la obra que le fuera encomendada directamente por el régimen, Muguruza cultivó un clasicismo modernizado y personal, no copia insulsa y pedíseca de los modelos históricos. Incluso realizó alguna incursión en la arquitectura norteamericana de la escuela de Chicago, como en el Palacio de la Prensa en la plaza del Callao de Madrid.

Por eso creo que los autores de los artículos han querido presentarnos a un Muguruza en su pura obra arquitectónica, desligándola de una ideología histórica coyuntural, y sin inclinarse a aprobarla o condenarla, estudiando la variedad de su producción en los campos del monumento conmemorativo, de la vivienda, del urbanismo, de la restauración de edificios históricos, del estudio de la arquitectura colonial del norte de África y de la repercusión de la arquitectura contemporánea española, tanto en la América hispana como en los Estados Unidos de América. De esta suerte lo que han pretendido no ha sido ofrecer una investigación total y definitiva de la obra de Muguruza Otaño sino facetas y vertientes muy variadas de ella, abriendo así el apetito para que otros investigadores continúen el trabajo por ellos emprendido.

Alfonso RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS

EL LEGADO DEL ARQUITECTO PEDRO MUGURUZA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

María Teresa Galiana Matesanz

Resumen: El material gráfico presente en el legado del arquitecto y académico Pedro Muguruza, conservado en el Archivo-Biblioteca de la Academia de San Fernando, permite hacer un completo recorrido por su obra y su figura, ya que integra testimonios que abarcan prácticamente toda su trayectoria profesional. En este artículo se describe el contenido del fondo, se analiza su estructura como colección, y su significado como fuente documental fundamental.

Palabras clave: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), arquitectura, urbanismo, España, siglo XX, proyectos de arquitectura, planos, dibujo de arquitectura, Pedro Muguruza Otaño (1893-1952).

PEDRO MUGURUZA'S LEGACY IN REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Abstract: Graphic material present in the legacy of architect and academic Pedro Muguruza, preserved in the Archivo-Biblioteca of the Academia de San Fernando, allows you to do a full tour of his work and his figure, as it integrates testimonials that involve almost his entire professional career. This article describes the contents of the background, discusses its structure as a collection, and its significance as a fundamental documentary source.

Key Words: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), architecture, urban planning, Spain, 20th century, architectural projects, drawing of architecture, Pedro Muguruza Otaño (1893-1952).

El conjunto del material gráfico: planos, dibujos y fotografías, que componen el archivo personal del arquitecto Pedro Muguruza Otaño, donado a la Academia y conservado en su biblioteca, presenta un doble interés como objeto de estudio. Por un lado el testimonio de la obra misma del arquitecto, su creación, su concepción y resolución de ideas a través del desarrollo y expresión gráfica de sus composiciones, dibujos y proyectos, y por otro, lo que dicha expresión gráfica supone como documento en sí mismo: tanto por su contenido informativo como por el soporte que lo sustenta.

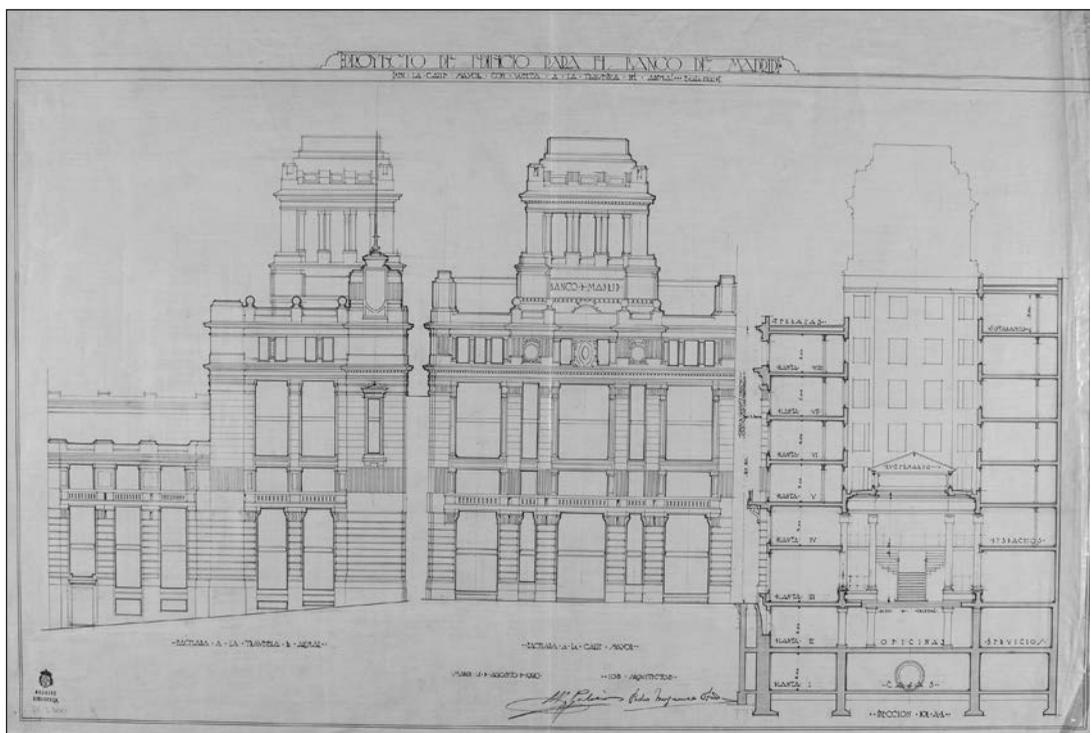
El fondo que constituye este legado, tratado aquí desde una perspectiva documental, incluye 530 obras (cuantificadas como unidades documentales o registros catalográficos), la mayoría proyectos arquitectónicos o urbanísticos, o trabajos e ideas sobre los mismos, que integran unos 6.000 planos y dibujos, además de material fotográfico y algunos documentos¹. Se trata de una donación realizada a la Academia por la familia del arquitecto en el año 1987², teniendo a bien considerar a esta institución como la mejor depositaria de una colección de obra gráfica creada personalmente por la figura que analizamos durante años de profesión, y que por lo tanto es fuente fundamental y de primera mano para su estudio e interpretación.

Pedro Muguruza Otaño (1893-1952) fue una figura relevante por su fértil carrera profesional así como por los cargos y nombramientos oficiales que cosechó a lo largo de su vida siempre ligados a la disciplina arquitectónica, figura a su vez no exenta de controversia, derivada de su marcada presencia institucional en el contexto de la convulsa y complicada época que le tocó vivir. El material gráfico que se incluye en este legado forma por sí mismo un corpus documental sobre su obra en el que está representada toda su trayectoria como arquitecto desde sus inicios, incluso hay algunos ejemplos de trabajos siendo alumno de la Escuela de Arquitectura, hasta su fallecimiento en 1952.

Viene al caso pues hacer un recorrido por algunas etapas de su vida profesional ya que encontramos ejemplos de obras de todos los campos en los que trabajó. Obtiene el título de arquitecto en 1916 y se inicia con una sólida base de formación artística que se plasmará en una de sus más destacadas cualidades: sus dotes como dibujante. Apasionado por la pintura y la escultura, practicó estas disciplinas en los estudios del pintor Emilio Sala y el escultor Lorenzo Coullaut Valera, con quien colaboraría en varios proyectos de monumentos conmemorativos, algunos de los cuales se incluyen en el fondo. Terminada la carrera estuvo colaborando en el estudio del arquitecto Antonio Palacios, persona a la que le uniría una gran amistad y muchas afinidades, influyendo notablemente en su vida y en su obra³. Figura ya clave en el ámbito arquitectónico de la época, de excepcional capacidad, reconocido y estudiado talento y extraordinarias cualidades artísticas, Palacios supondría una influencia decisiva para las coetáneas y venideras generaciones de arquitectos entre los que se sitúa Muguruza⁴. De esta época conservamos también algún proyecto de colaboración entre ambos en los inicios de Muguruza como arquitecto (il. 1).

Su actividad pronto empieza a adquirir un desarrollo vertiginoso: concursos ganados, encargos oficiales y particulares, nombramientos...⁵ En 1920 obtiene la Cátedra de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Entre 1918 y 1935 obtiene los nombramientos de arquitecto conservador del Monasterio de El Paular, Museo del Prado, de las Reales Academias⁶; así como de la sede del Ministerio de Asuntos Exteriores situada en el Palacio de Santa Cruz en Madrid, edificio que amplió en 1942. Entre medias de estos años, sucede el traumático episodio de la Guerra Civil, decisivo para todos los ámbitos de la vida del país, y en especial en el que nos ocupa: el espacio arquitectónico y urbanístico en lo que a construcción, reconstrucción, rehabilitación y acondicionamiento se refiere tras la destrucción y los daños producidos por la contienda.

En 1939, con el país inmerso en las consecuencias de la guerra, crea y dirige la Dirección General de Arquitectura, con la Sección de Urbanismo, así como el Centro Experimental de Arquitectura, y el Cuerpo Nacional de Arquitectos. Se inicia aquí una época de fuerte actividad constructora y rehabilitadora, y estas entidades surgen con el fin de unificar y centralizar toda la actividad arquitectónica y urbanística, bajo las directrices de la nueva ideología surgida tras el triunfo del bando nacionalista. El resurgir además de las nuevas necesidades sociales especialmente en el campo de la vivienda, junto con un patrimonio, arquitectónico y urbanístico sumamente dañados, generan la acometida de planes de construcción y reconstrucción del país, tutelados por organismos específicos como el Instituto Nacional de la Vivienda, o la Dirección General de Regiones Devastadas⁷. El patrimonio artístico en general se verá también dramáticamente afectado tanto por la destrucción como por la dispersión de obras de arte, surgiendo igualmente planes para la recuperación del tesoro artístico nacional. En 1938 se crea la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, de la que Muguruza estuvo al frente como Comisario General hasta finales de 1939⁸.



1. Antonio Palacios y Pedro Muguruza, *Proyecto de edificio para Banco de Madrid*, 1920. RABASF Archivo-Biblioteca

En 1934 fue elegido académico de número de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para ocupar la vacante por el fallecimiento de Manuel Zabala y Gallardo en la Sección de Arquitectura, aunque no fue recibido hasta 1938⁹. Mientras se preparaba su toma de posesión y para la que había pensado un discurso sobre la restauración de la Casa de Lope de Vega, surgió el alzamiento y el comienzo de la guerra con todas sus repercusiones, teniendo que posponer el acto de recepción. Los acontecimientos y una serie de decisiones administrativas hicieron que la Academia de San Fernando cesara su actividad en Madrid, trasladándose a San Sebastián, con sede en el Palacio de San Telmo, desde donde se gestionaría la reducida vida académica¹⁰. Aunque se acuerda otorgarle la posesión de su plaza el día 2 de enero de 1938, el acto de recepción de Muguruza como académico no tendría lugar hasta meses después en Sevilla¹¹, pronunciando finalmente su discurso “*Servicios del País Vasco a la arquitectura nacional*”, leído el día 27 de abril de 1938 y contestado por Modesto López Otero. El discurso no se publicaría hasta 1942¹².

Podemos describir pues el contenido del legado en relación con toda esta trayectoria profesional, y extraer los principales temas representados citando a la vez algunos de los ejemplos más significativos incluidos en el mismo.

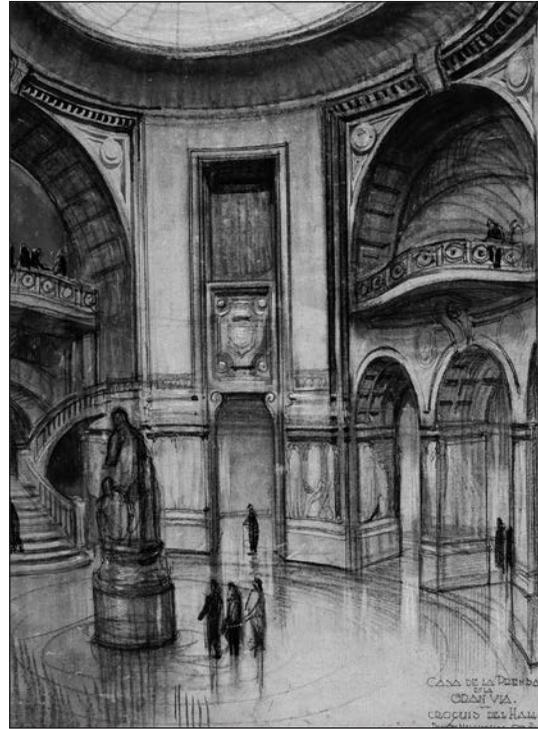
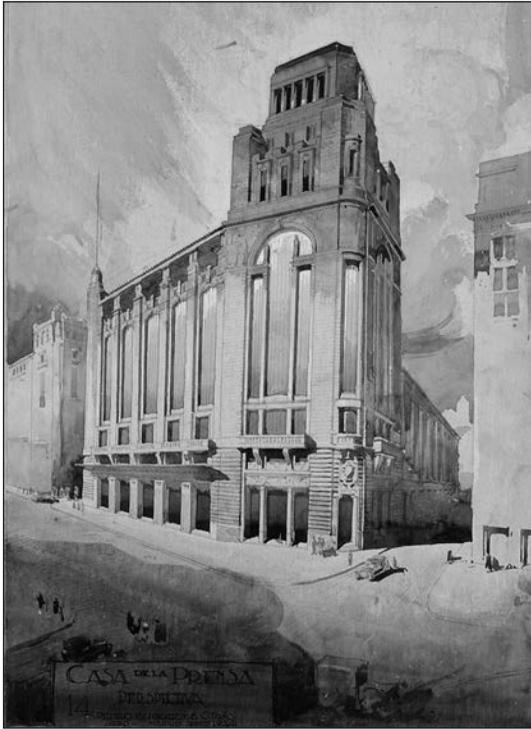
El asunto del discurso que leyó en su recepción como académico, en el que se pondera la tradición local dentro de la continuidad nacional, enlaza con el tema de los regionalismos y su expresión en la arquitectura, vigente en los años de la etapa inicial de Muguruza como arquitecto. El auge de la arquitectura regionalista vasca de las primeras décadas del siglo XX¹³, unido a sus raíces vascas, calarían también en el espíritu y formación de Muguruza. El arquitecto en esos primeros años fue partícipe del debate sobre los regionalismos como exaltación de las formas tradicionales e históricas, para reivindicar después esos valores locales y regionales como enriquecedores de la unidad de la patria, dentro del contexto

del nuevo orden institucional surgido tras la guerra y aplicado a todo el ámbito de la arquitectura nacional. Entre el material recibido en el legado hay ejemplos gráficos que señalan el interés y la actividad de Muguruza en el campo de la arquitectura popular y regional, especialmente en las zonas rurales y litorales del norte de España, tanto en dibujos, bocetos, croquis o apuntes, como en las numerosas fotografías recopiladas por él mismo de distintos lugares del país. Señalamos un interesante estudio sobre arquitectura rural montañesa en la zona de Cantabria, a través de las distintas tipologías de viviendas y en función de los diversos factores que componen los modos de vida y de trabajo. Se trata de 55 dibujos en papel vegetal, en los que se incluyen esquemas con los fines, objetivos y factores a considerar. Aparece la reseña de la Dirección General de Arquitectura, y en algunos “Falange Española de las JONS, Servicio de Arquitectura”¹⁴.

En relación con las intervenciones de Muguruza en concursos y proyectos para monumentos conmemorativos conservamos material gráfico sobre obras como el Monumento a Cervantes en la Plaza de España de Madrid, proyecto premiado en el Concurso Nacional de 1916, y realizado en conjunto con el escultor Lorenzo Coullaut Valera y el arquitecto Rafael Martínez Zapatero¹⁵. Los monumentos al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao, también con Lorenzo Coullaut Valera, premiado en el concurso de 1923, y ejecutado entre 1926-1927, y en San Sebastián, con Federico Coullaut Valera, del que tenemos una secuencia muy completa con material sobre la primera idea, anteproyecto y proyecto fechados entre 1945 y 1947¹⁶. En Madrid, del monumento para el Cerro de los Ángeles (1946), así como de lo que ideó para su emblemática obra del Monumento Nacional a los Caídos, en el paraje de la sierra madrileña de Guadarrama conocido como Cuelgamuros (luego llamado Valle de los Caídos), símbolo y expresión del papel de la arquitectura al servicio del nuevo régimen, del que conservamos un conjunto de planos, bocetos, tanteos y fotografías sobre las ideas y proyectos iniciales, desarrollo de las obras y sobre el concurso de anteproyectos para la gran cruz monumental (fechados entre 1940-1949).

Entre los proyectos de edificios singulares reflejo de su talante más personal, tenemos planos y dibujos de algunas de sus obras más representativas: el edificio del vestíbulo de la Estación de Francia en Barcelona, concurso ganado en 1922; los edificios en Madrid del Palacio de la Prensa, del que se incluyen además de planos del proyecto, una serie de dibujos y perspectivas originales en los que desarrolla una factura de marcado carácter pictórico y escenográfico, así como un amplio reportaje fotográfico de los exteriores e interiores del edificio una vez concluido¹⁷; y Coliseum, con Casto Fernández-Shaw, ambos ubicados en ese gran escenario arquitectónico configurado en la Gran Vía madrileña (il. 2, 3 y 4). Incluimos también como destacables los dibujos sobre el edificio de viviendas para los marqueses de Ibarra en la Glorieta de Rubén Darío en Madrid, las intervenciones y reformas en el edificio del antiguo Palacio del Hielo en Madrid¹⁸, así como planos y dibujos del anteproyecto para el Mercado de Maravillas en Madrid, fechados entre (1935-36) (il. 5 y 6). Trabajó además en numerosos encargos de construcción o adaptación de edificios para sedes oficiales, figurando en nuestro fondo documentos sobre los de la Embajada de España en Lisboa, o la Embajada de España en Berlín¹⁹. Figuran también números ejemplos de sus trabajos en el campo de la arquitectura doméstica, con proyectos de edificios y bloques de viviendas, tanto de protección oficial como de promoción privada, o de casas individuales y encargos para particulares, desarrollados sobre todo en Madrid y País Vasco en las décadas de 1930-1940.

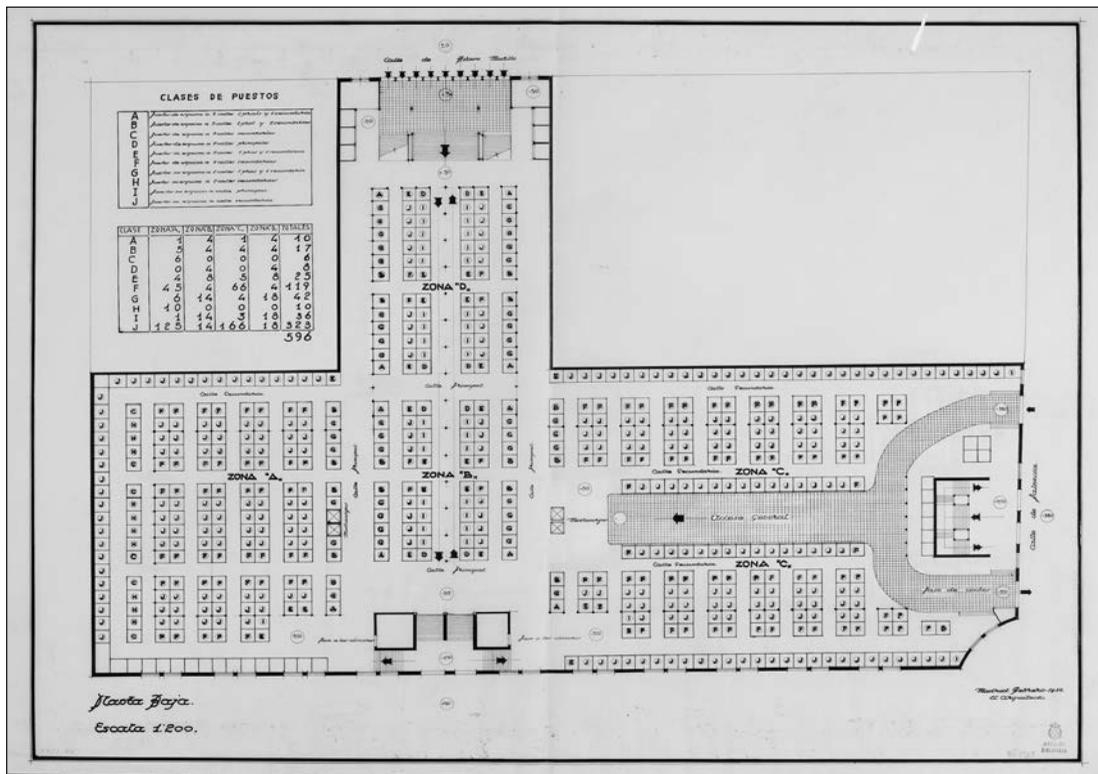
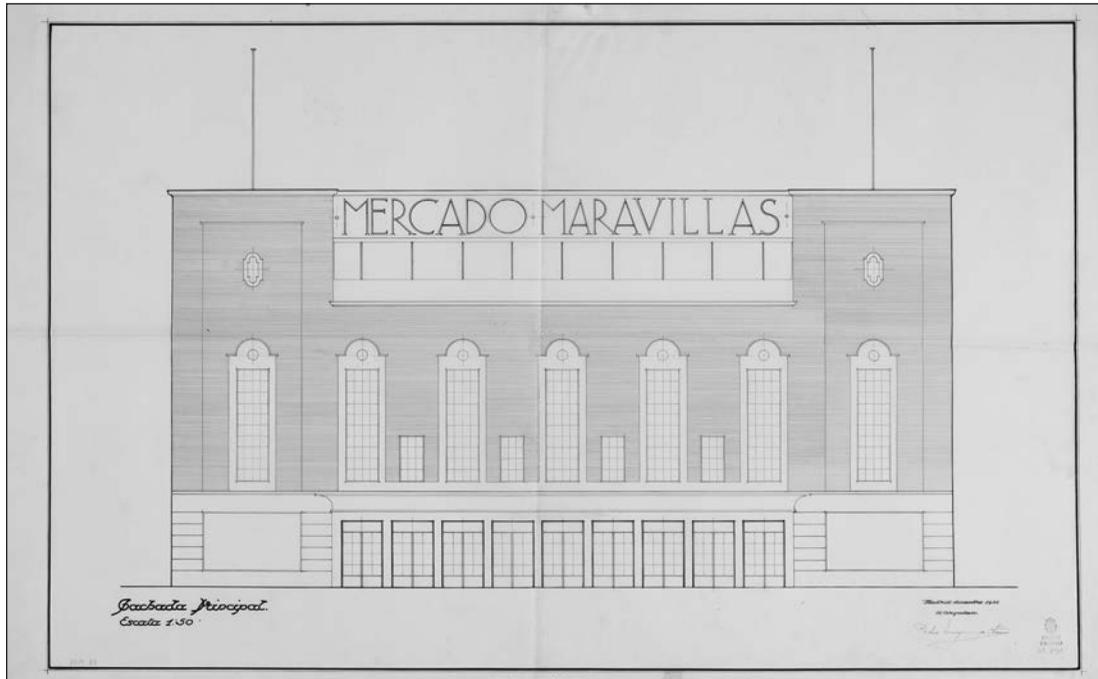
Importantes también fueron sus actuaciones en el campo de la restauración y conservación de monumentos y conjuntos. De este ámbito conservamos en unos casos



2. y 3. Pedro Muguruza, *Palacio de la Prensa (Madrid)*. Proyecto. *Perspectiva y croquis del ball*, 1924.
RABASF Archivo-Biblioteca



4. Pedro Muguruza, *Palacio de la Prensa (Madrid)*. Vista del edificio terminado. Ferriz, fotógrafo, 1928.
RABASF Archivo-Biblioteca



5. y 6. Pedro Muguruza, Mercado de Maravillas (Madrid). Anteproyecto. Fachada principal y planta baja, 1935-1936. RABASF Archivo-Biblioteca

proyectos realizados, en otros estudios y tanteos sobre sus ideas e intervenciones. Ejemplos de interés son: el proyecto de restauración de la Ciudad Romana de Sagunto presentado dentro del Concurso del Circulo de Bellas Artes para restauración de Ciudades Romanas en 1915, con el que obtuvo el primer premio²⁰, del que se incluyen fotografías que reproducen los dibujos originales. Intervenciones en los edificios de las Reales Academias especialmente en la de Bellas Artes de San Fernando, con proyectos entre los años 1918 a 1933²¹ y Ciencias Exactas. Del Museo del Prado, de donde fue arquitecto conservador desde 1923, y de donde conservamos documentos de sus intervenciones hasta 1951²². Igualmente del Monasterio del Paular, con planos, dibujos, y fotografías relativos a las distintas fases de obras desarrolladas entre 1922 y 1951²³ (il. 7 y 8); o los planos sobre el proyecto de restauración de la Casa de Lope de Vega en Madrid, y sobre la dirección de las obras de rehabilitación del Teatro de la Ópera también en Madrid (entre 1932 y 1941).

En el área de urbanismo contamos con documentos sobre actuaciones en unos casos de obras propiamente suyas, en otros firmadas como director o promotor de las mismas o patrocinadas desde los organismos oficiales. Conservamos diversos proyectos de intervenciones en distintas ciudades y pueblos españoles. Destacamos por ejemplo en el País Vasco, los planes de urbanización, ensanche y ordenación de las villas de Fuenterrabía (Hondarribia), Elgoibar, Zarautz, Guetaria o Irún, con documentación fechada entre 1926 y 1951. De Madrid, tenemos planos, dibujos y trazados de diversos proyectos sobre reforma interior y ordenación urbana elaborados entre los años 20-30, incluyéndose numerosa documentación sobre los proyectos de reforma y ensanche de la Gran Vía y planes complementarios de zonas adyacentes²⁴. Se incluyen además en el fondo documentos de planes y proyectos sobre la reconstrucción de España tras la Guerra Civil: zonas siniestradas, resurgimiento nacional, y mejoramiento de la vivienda con el Plan Nacional de Poblados de Pescadores.

Son de destacar también los testimonios sobre intervenciones urbanísticas y constructivas en el Norte de África. Muguruza sería también el encargado de estudiar la arquitectura y el urbanismo de Marruecos dando como fruto una serie de planes de actuación en distintas ciudades del Protectorado²⁵, tutelados a través de organismos como la Dirección General de Marruecos y Colonias, o la Alta Comisaría de España en Marruecos, con secciones específicas como la Junta General de Urbanización y el Servicio de Arquitectura. Podemos citar por tener documentación gráfica sobre el tema, los planes de ordenación y proyectos urbanísticos para las ciudades de Tánger, Tetuán, Xauén o Ceuta, entre los años 1933-1945.

El conjunto de documentos gráficos que componen esta donación se integra dentro de las colecciones de materiales especiales que conviven con los fondos bibliográficos y documentales²⁶, ocupando la mayor parte del fondo de planos y proyectos de arquitectura conservados en esta sección. Este material supone una colección referencia en sí misma para el estudio e investigación sobre la figura y la obra del arquitecto, y como tal ha sido comprendido a la hora de acometer su tratamiento documental.

Para la catalogación y descripción del fondo, dentro de los cánones técnicos usados como centro catalogador, se ha seguido el criterio basado en las Reglas de Catalogación normalizadas y publicadas en sucesivas ediciones, por el Ministerio de Cultura, en concreto las dedicadas a los materiales gráficos²⁷. Estas reglas están a su vez basadas en las normas ISBD (*International Standard Bibliographic Description*), codificadas bajo las pautas del Formato Ibermarc para la automatización de los datos, y procesadas a través del

programa de Gestión de Bibliotecas Absys con el que trabajamos para la informatización de nuestros fondos. Los parámetros técnicos de estas normas permiten recoger todos los datos que interesan o se consideran de utilidad ordenándolos y codificándolos por campos (autor, título, menciones de responsabilidad, fecha, descripción física, contenido, notas explicativas, referencias bibliográficas y documentales...) que describen e identifican la obra, y estableciendo los correspondiente puntos de acceso, poder recuperar toda esa información. Especial importancia en cuanto a estos puntos de acceso tiene la clasificación por materias, que en base a una terminología específica, en este caso dentro de las particularidades de la temática arquitectónica del fondo, permite encontrar la información dando entradas tanto por el nombre del edificio o monumento, como por tipologías de edificios, grupos temáticos o lugar geográfico. Este programa permite recuperar la información desde la base de datos o catálogo general de la biblioteca, y también permite una vez procesado todo el fondo, extraer catálogos específicos en los que se recogen todos los registros, con los correspondientes índices de autores, materias, y títulos²⁸.

El orden de lo recibido se ha mantenido en cuanto a carpetas y agrupación del material, preservando la idea de su propia ordenación originaria al tratarse de un archivo personal con mucho de labor profesional. La información se procesa formando registros catalográficos o fichas. Cada registro corresponde a una obra, que puede ser un dibujo suelto, un proyecto que puede contener un número variable de planos y dibujos, o un grupo de documentos agrupados en una carpeta de una manera determinada. En algunos casos se conserva documentación escrita relativa a los proyectos o a las obras: memorias, presupuestos o informes, y a veces se incluyen fotografías. Todo ello queda consignado en cada registro así como las referencias bibliográficas y documentales extraídas de las fuentes consultadas que en muchos casos han ayudado a documentar el material²⁹.

Es importante reseñar que desde que se ha dado a conocer este fondo, son numerosos los artículos y estudios sobre los diversos temas presentes en el mismo, generados tras su consulta e investigación, algunos de los cuales se han ido citando al describir el contenido del legado. A todo ello tenemos que sumar las aportaciones producidas para este número especial que nos ocupa de la revista *Academia*, culminando también en el momento actual con la elaboración de una tesis doctoral sobre Muguruza y su obra, para la que ha sido fundamental el estudio del legado, y que sin duda va a significar una profunda revisión y análisis sobre el conocimiento de la figura del arquitecto y su trascendencia³⁰.

El material gráfico que contiene este legado presenta distintas características: tenemos documentos originales, pero también copias o reproducciones fotomecánicas o fotográficas del ejemplar original a las que a veces se aplican elementos añadidos o correcciones. En unos casos se trata de proyectos realizados, en otros proyectos no realizados. A veces son tanteos, bocetos, dibujos o estudios previos al proyecto. Muchas de estas muestras de trabajos no realizados fueron recopilados por el propio Muguruza con la intención de sacarlos a la luz, en una interesante publicación del año 1943, de cuyos preliminares citamos: “En ese propio examen, más crudo y rígido que los ajenos, en una tarde de otoño con propensión a la nostalgia de los buenos propósitos han salido de las viejas carpetas olvidadas multitud de planos y dibujos apartados tan pronto cumplieron su misión. Casi sin quererlo han venido a caer juntos, en montón informe, un conjunto de figuras que nunca pasaron de ser sueños de planes e ideas, encadenados en el correr de los años, marcando un reguero de ilusiones y recuerdos [...], Y es así como se ocurre reunir un centenar de dibujos y llevarlos a la estampa”³¹.

NOTAS

- 1 *Legado Muguruza*. Relación de contenidos del legado ingresado en octubre de 1987. RABASF. Archivo, sign. 6-90-7. Aunque en este artículo nos centramos principalmente en el fondo de planos y proyectos, tenemos que indicar que forma parte también del legado una amplia colección de fotografías, a parte de las que en ocasiones acompañan a los planos, que está siendo tratada de forma independiente. Es un material igualmente de temática arquitectónica, que recoge una recopilación de imágenes de muchos lugares y monumentos del país, relacionado con la época y la actividad profesional del arquitecto, y que complementa en gran manera al material gráfico que describimos.
- 2 Carta con fecha de 10 de noviembre de 1987, dirigida a la Testamentaria de la Excm. Sra. Doña Mercedes Peyronceli Vda. de Muguruza, en la que el Académico Bibliotecario en aquellos momentos, agradece a la familia la donación a la Academia del archivo de planos y documentos del arquitecto que fue también miembro de la corporación. RABASF. Archivo, sign. 6-91-4.
- 3 Datos biográficos tomados del interesante y cercano discurso dedicado a P. Muguruza tras su fallecimiento por el arquitecto coetáneo suyo, compañero y amigo Pascual Bravo: BRAVO, Pascual, "Homenaje a don Pedro Muguruza Otaño", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 132 (diciembre 1952), pp 2-11; v.a., LÓPEZ OTERO, Modesto, "Necrológica de D. Pedro Muguruza Otaño", *Academia*, (primer semestre, 1952), pp. 341-346.
- 4 BALDELLOU, Miguel Ángel, "Palacios antes y después", en *Antonio Palacios constructor de Madrid*, Madrid, La Librería, 2001, pp. 283-287.
- 5 *Expediente personal de Pedro Muguruza. Hoja de méritos del arquitecto D. Pedro Muguruza y Otaño*, RABASF. Archivo, sign. 5-271-15.
- 6 *Ibíd.*, "1918. Nombrado Arquitecto de los edificios de las Academias de Bellas Artes de San Fernando, Ciencias Exactas, Ciencias Morales y Jardín Botánico".
- 7 BALDELLOU, Miguel Ángel, y CAPITEL, Antón, *Arquitectura española de Siglo XX. Summa Artis*, vol. XL, Madrid: Espasa Calpe, 1995, pp. 357-372; URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española. Siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1997, pp. 368-372; CASAR PINAZO, José Ignacio, y ESTEBAN CHAPARRÍA, Julián (eds.), *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Beniparrel (Valencia): Pentagraf, 2008.
- 8 COLORADO CASTELLARY, Arturo, "La política franquista sobre el patrimonio en la inmediata posguerra", en *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, Museo del Prado, 25-27 de enero de 2010*, Madrid: Universidad Complutense, 2010, pp. 99-122; ESTEBAN CHAPARRÍA, Julián, "El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?", en *Bajo el signo de la victoria, op. cit.*, pp. 21-70.
- 9 *Expediente de Pedro Muguruza Otaño*, RABASF. Archivo, sign. 5-271-15. Comunicación al académico electo sobre su propuesta como académico fechada en "Madrid, 14 de febrero de 1934"; comunicación sobre su elección como académico, acuerdo tomado en sesión celebrada el día 5 de marzo de 1934, fechada en "Madrid 6 de Marzo de 1934"; y comunicación sobre el acuerdo tomado para darle posesión de su plaza como académico: "En sesión celebrada por esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2 de Enero de 1938 -2º Año Triunfal, se acordó por unanimidad dar a V. E. posesión de su plaza de académico de número en la Sección de Arquitectura, para la que fue anteriormente elegido. Las disposiciones y circunstancias actuales lo han autorizado así, no quedando por ello excluido el acto reglamentario de su recepción académica con el elogio consiguiente a su antecesor en dicha plaza, Ilmo. Sr. Don Manuel Zabala, recepción que se verificará oportunamente cuando la Corporación lo señale de acuerdo con V.E... San Sebastián, Palacio de San Telmo, 10 de enero de 1938. 2º Año Triunfal. Vº Bº, El Director, El Académico Secretario".
- 10 NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, "La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante la Guerra Civil (1936-1939)", en *Patrimonio, Guerra civil y Posguerra, op. cit.*, pp. 159-174.
- 11 *Ibíd.*, p. 164.
- 12 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *Servicios del País Vasco a la Arquitectura Nacional. Discurso pronunciado por Pedro Muguruza Otaño, el día 27 de abril de 1938, con motivo de su recepción, y contestación de Modesto López Otero*, Madrid:

- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1942. Al final de su discurso, él mismo hace alusión a la elección de Sevilla para este acto: "Viene a decirse en Sevilla esta oración por causa de un espíritu inquieto y peregrino que mueve al Instituto... Quiere el sucederse de ingresos académicos hacer para suerte propia y padecimiento ajeno que suenen aquí estas palabras... Y al tomar este lugar inmerecido en la Academia, habrá de ser ante el joyel de arte de Sevilla..."; cita tomada de la p. 16.
- 13 PALIZA MONDUATE, Maite, "La arquitectura regionalista vasca. Orígenes, postulados teóricos, tipos y evolución", en *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2013, pp. 107-148.
 - 14 RABASF. Biblioteca, sign. PI-2844-2897. Estudiado por ORDIERES DÍEZ, Isabel, *La vivienda rural en Cantabria. Un estudio durante la Autarquía*, Santander: Ikono, 1998.
 - 15 RABASF. Biblioteca, sign. Fot-Mug-747-802. *Proyecto de Monumento a Cervantes, que se erige en el centro de la Plaza de España, en Madrid, obra del escultor Lorenzo Coullaut Valera y de los arquitectos Rafael Martínez Zapatero y Pedro Muguruza Otaño*, Madrid: Voluntad, 1920.
 - 16 RABASF. Biblioteca, sign. PI-1672-1674, PI-1675-1699, PI-1700-1739. Estudiado por ASANZA LÓPEZ, José Javier, *Proyectos de Pedro Muguruza para San Sebastián: "Monumento al Sagrado Corazón y embellecimiento del Monte Urgull"*, *Academia*, 112-113 (primer y segundo semestres 2011), pp. 205-252.
 - 17 RABASF. Biblioteca, sign. PI-4555-4593, Fot-Mug-1122-1257. MUGURUZA OTAÑO, Pedro, "Arquitectura española contemporánea. Casa de la Prensa, Madrid", *Arquitectura Española*, XXIII (julio-septiembre 1928).
 - 18 RABASF. Biblioteca, sign. PI-3027-3047. Estudiado por BUSTOS JUEZ, Carlota, "Aproximación al rehuso del antiguo Palacio de Hielo y del Automóvil de Madrid. La intervención de Pedro Muguruza" en *Actas del Congreso Internacional sobre Documentación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico, la experiencia del disfrute: nuevos usos en monumentos, 20, 21 y 22 de junio de 2013*, Madrid: ETSAM, 2013, pp. 55-59.
 - 19 RABASF. Biblioteca, sign. PI-629-676. Estudiado por OCÓN FERNÁNDEZ, María, *La Embajada de España en Berlín (1938-2005): mirada hacia el pasado, camino hacia el futuro*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 2005.
 - 20 Vid. nota 5.
 - 21 BUSTOS JUEZ, Carlota, "Aproximación a la actividad de Pedro Muguruza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 114-115 (primer y segundo semestre 2012-2013), pp. 215-237.
 - 22 MOLEÓN GAVILANES, Pedro, *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Madrid: Museo del Prado, 1996, pp. 90-105. Íd., *El Museo del Prado: Biografía del edificio*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 116-127.
 - 23 BARCELÓ, Eduardo; RUIZ, Leticia, (coords.), *La recuperación de El Paular*, catálogo de la exposición, Monasterio de Santa María del Paular, 19 diciembre 2013-28 febrero 2014, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.
 - 24 Muy interesante es un grupo de dibujos y trazados referentes a un proyecto de ensanche de la zona comprendida entre la c/Isabel la Católica y Plaza de Santo Domingo (1932-34), por la secuencia documental que presentan: por un lado están los dibujos originales a lápiz en papel con las ideas proyectadas, acompañan fotografías reales de las zonas en las que se intervendría, y por otro fotografías que reproducen los dibujos, todo ello publicado y documentado en: MUGURUZA OTAÑO, Pedro, "La Reforma Interior de Madrid. Ensanche de la calle de Isabel la Católica y enlace con la Plaza de Santo Domingo", *Arquitectura*, nº 8 (octubre 1934), pp. 207-233, donde se da nombre a cada grupo de los estudios proyectados, sirviéndonos de apoyo para catalogar e identificar este material. RABASF. Biblioteca, sign. PI-789-803.
 - 25 BRAVO NIETO, Antonio, *Arquitectura y urbanismo español en el norte de Marruecos*, Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transporte, 2000.
 - 26 Destacar todo el trabajo y labor de conjunto que se viene realizando en cuanto al tratamiento, catalogación y difusión de los distintos fondos por parte de todas las personas que trabajan y han trabajado en el Archivo-Biblioteca.
 - 27 *Reglas de Catalogación*, ed. rev. 1999, 4ª reimp., Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2006.
 - 28 La catalogación de este fondo está disponible para su consulta online a través de los sitios Web del Archivo-Biblioteca de la RABASF desde el año 2003, con las sucesivas actualizaciones y revisiones, tarea en la que a día de

hoy se sigue trabajando. Se puede consultar directamente en el acceso a la base de datos del catálogo general de la biblioteca, o también en su versión como archivo pdf, configurado como “*Catálogo de planos y proyectos de arquitectura*” cuyo enlace indicamos: <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/biblioteca/planos-y-proyectos-de-arquitectura>>.

- 29 Varias de estas fuentes son publicaciones del propio arquitecto sobre sus obras y proyectos. Fundamental por coetánea y partícipe del panorama arquitectónico de la época, es la revista *Arquitectura* publicada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid desde el año 1918, y luego *Revista Nacional de Arquitectura*, desde 1941 hasta 1958, dependiente de la Dirección General de Arquitectura y del Ministerio de la Gobernación, donde se recogen publicados muchos de los trabajos de Muguruza, y por ser en general un espacio utilizado para exposición, publicación y propaganda de todo lo que acontecía en aquellos años en cuanto a obras, proyectos y planes sobre construcción, reconstrucción y ordenación urbana.
- 30 BUSTOS JUEZ, Carlota, *Pedro Muguruza Otaño (1893-1952): aproximación histórica a su obra arquitectónica*, tesis doctoral, Madrid: ETSAM, UPM, 2015.
- 31 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *Cien dibujos (1916-1941)*, Madrid: Artes Gráficas Faure, 1943, p. 3. Muchos de estos dibujos están incluidos en el fondo, por lo que dicha publicación ha sido fundamental para su identificación y catalogación.

MUGURUZA EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA (1916-1952)

Carlota Bustos Juez

Resumen: El artículo tiene el objetivo de trazar un recorrido general por la obra de Muguruza. El texto queda dividido en una presentación más tres etapas principales de su trayectoria. A través de la exposición cronológica se señalan los hitos más destacados de su producción profesional, y se tratan las distintas facetas a las que se dedicó: arquitecto de nueva planta y arquitecto restaurador, urbanista, académico, catedrático, dibujante y político. Con ello se pretende situar a Muguruza dentro de la cultura arquitectónica de su tiempo y comprobar que, a pesar de las contradicciones que acarrea, su obra posee una indudable coherencia.

Palabras clave: Arquitectura española, siglo XX, Muguruza.

MUGURUZA IN SPANISH ARCHITECTURE (1916-1952)

Abstract: The article has the objective to make an overview at Muguruza work's. The text is divided into a presentation more three major stages of his career. Through the chronological development outlines the landmarks of its professional production, and are dealt with the various facets that was devoted: architect, restoration architect, urban planner, academic, professor, political. This intends to place Muguruza within the architectural culture of his time and check that, in spite of the contradictions inherent in, his work has a certain coherence.

Key Words: Spanish architecture, century 20th, Muguruza work's.

Pedro Muguruza Otaño (Madrid, 1893-1952)¹ tuvo una activa implicación en la arquitectura de su tiempo; pero, pese a ello, su obra no ha suscitado estudios pormenorizados hasta la actualidad. Efectivamente, fue un factótum de la arquitectura del primer franquismo, pero también fue relevante antes de la Guerra Civil española.

Muguruza puede ser identificado como un prototipo de su tiempo. No obstante, su obra ha sido poco apreciada debido al clasicismo académico y la antimodernidad que imperaron en ella, cuando, en realidad, fueron condiciones generales del panorama generacional de su tiempo; cualidades que, asimismo, fueron favorecidas por la demanda de la clientela. A este respecto, es elocuente la conocida frase de Fernando García Mercadal "El dilema que se presentaba era entre GATEPAC o trabajo"². Sin embargo, Muguruza no manifestó este conflicto, no optó por una arquitectura distinta a la existente, sino que se aferró a la tradición.

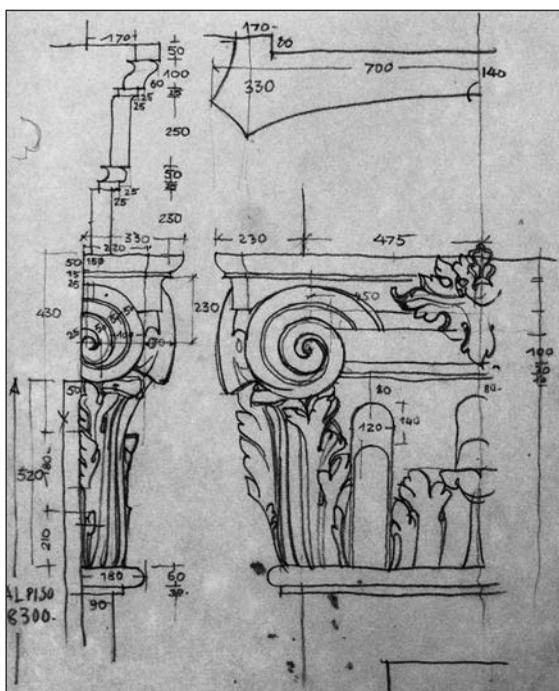
Poco a poco se ha ido superando el lastre que ha arrastrado a la historiografía de la arquitectura española contemporánea a identificar que la buena arquitectura es solo aquella que se acercó a la modernidad, y que la mala, y en cierto modo deshonrosa, es aquella apegada al historicismo y al tradicionalismo³. Las primeras investigaciones sobre el periodo desligadas de connotaciones políticas se dieron en 1977, y el punto de inflexión fue la exposición y su catálogo *Arquitectura para después de una guerra*⁴. Con ello se abrieron

nuevas vías de estudio que sometieron a la arquitectura de los años cuarenta a una crítica y analítica revisión; y desde ese momento comenzó una etapa de reflexión sobre los protagonistas de llevarla a cabo. A pesar de ello, la obra de Muguruza permaneció al margen de los temas canonizados por la historiografía; si bien, aparece citado en las historias generales o específicas que se han realizado sobre el periodo.

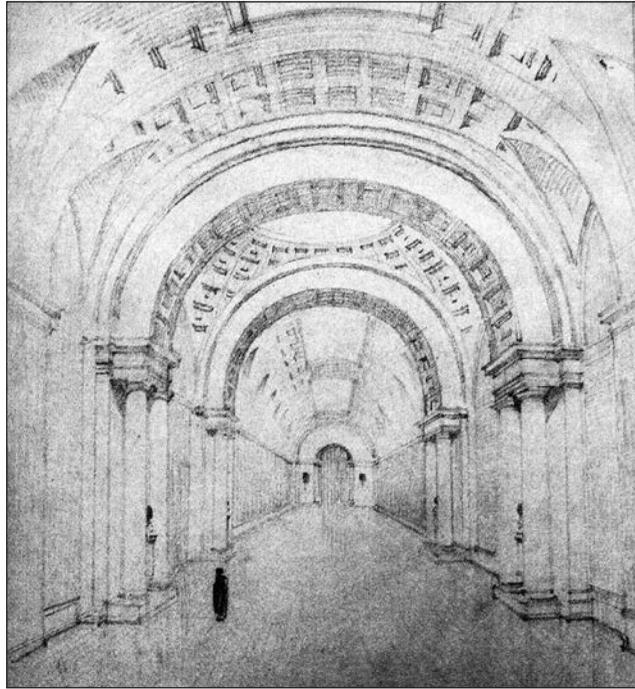
En la trayectoria profesional de Muguruza hay dos hechos que contribuyen a articular su biografía: su vinculación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) y el haber obtenido la cátedra en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Otros arquitectos también compaginaron esta doble vertiente, por ejemplo, Vicente Lampérez, Modesto López Otero, Teodoro Anasagasti o Antonio Flórez. Pero, solo es el *Legado Muguruza* el que constituye el grueso de los fondos sobre arquitectura española del siglo XX que alberga el Archivo-Biblioteca de la RABASF.

El legado de la obra de Muguruza también podría haber sido donado a la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid, que conserva parte de los gráficos de Luis Moya Blanco, Manuel Sánchez Arcas, o de Antonio Fernández Alba, entre otros⁵. O podría haber acabado en el COAM, organismo en el que asimismo estuvo involucrado. Pero, el hecho de que su trabajo se conserve donde está debe ser considerado un hecho relevante, pues a la RABASF se dedicó como arquitecto restaurador (1918-1936) y, a partir de los años treinta, como académico.

El *Legado Muguruza* de la RABASF es el medio más completo para entrar en contacto con el conjunto de su obra. Gracias a este material se conocen sus trabajos de estudiante hasta los de su etapa de madurez; así como se accede al destacado volumen de sus proyectos. A través de esta documentación se advierten dos cuestiones: que Muguruza proyectó todo tipo de géneros y el eclecticismo que dominó y caracterizó su obra. Su punto de partida



I. Pedro Muguruza, *Dibujo de detalle del monasterio de Santa María de El Paular*, ca. 1922.
RABASF Archivo-Biblioteca



2. Pedro Muguruza, *Boceto para la reforma de la galería central del Museo del Prado*, ca. 1923.
RABASF Archivo-Biblioteca

fue el clasicismo academicista, aunque también investigó sobre otras posibilidades formales, que se movieron entre el regionalismo, el Art Déco norteamericano y, en menor medida, la búsqueda de nuevas formas. En sus acercamientos a lenguajes más funcionalistas y desornamentados, ciertos elementos (arcos, frontones, artesonados, etcétera) estuvieron presentes para evitar la desvinculación con la tradición y con las cualidades históricas de la arquitectura.

La fidelidad y el compromiso de Muguruza con la arquitectura de carácter tradicional y el eclecticismo fueron inducidos no solo por su círculo formativo y su entorno, sino que también fue clave el hecho de que un capítulo destacado de su quehacer profesional fuese la restauración monumental. Esta especialidad la puso en práctica desde joven, lo que le permitió conocer, estudiar y participar en la historia de edificios singulares. A lo largo de su carrera intervino sobre distintos estilos artísticos, desde el gótico al neoclásico; restauró monumentos de Juan de Colonia, Juan Gómez de Mora, Sabatini o de Villanueva. Muguruza fue el eslabón de una cadena de arquitectos restauradores. Por ejemplo, en la Academia de Bellas Artes sucedió a Ricardo Velázquez Bosco; con Antonio Flórez, fue colaborador en las reformas del Teatro Real; en la ermita de San Antonio de la Florida trabajó sobre el proyecto de Emilio Moya; y en varios monumentos fue sustituido por Fernando Chueca.

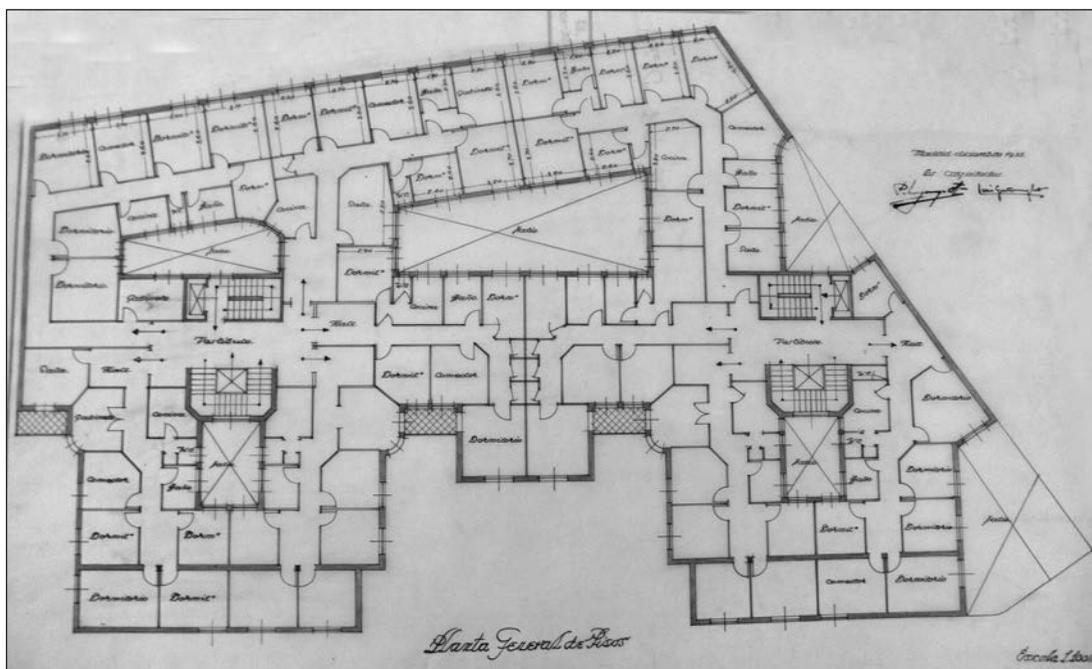
En sus primeras aproximaciones a la restauración monumental estuvieron los proyectos de reconstrucción para la ciudad romana de Sagunto (1915), el pueblo burgalés de Huerta del Rey (1918) y el claustro de los Jerónimos de Madrid (1920). Hay que tener en cuenta que Muguruza fue compañero de carrera de Leopoldo Torres Balbás, contemporáneo, por tanto, de uno de los máximos exponentes de la consolidación moderna y científica de la disciplina en España.

Pero, a diferencia de Torres Balbás, Muguruza no formuló teorías; y en la práctica sus criterios fueron variados, aunque sobre todo estuvieron vinculados a los de la escuela conservadora. Trabajó en más de una veintena de monumentos, redactó un número abundante de proyectos parciales cuyas actuaciones se complementaban unas a otras, lo que hizo, al fin y al cabo, responder a programas de conjunto. Durante veintinueve años (1923-1952) fue arquitecto conservador del monasterio de Santa María de El Paular y del Museo del Prado.

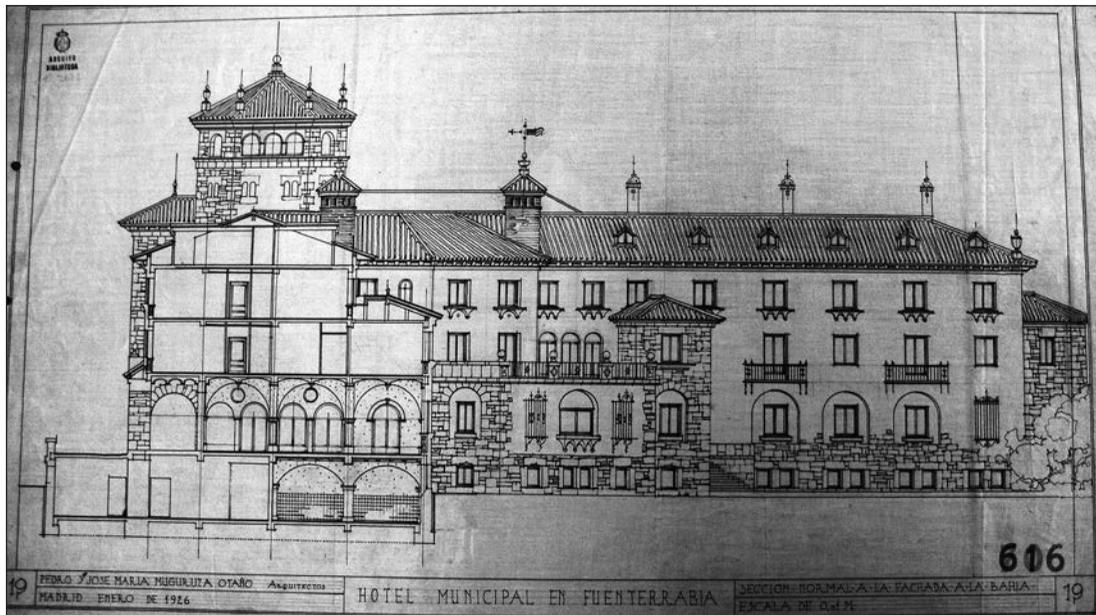
La característica común que rigió sus intervenciones fue el respeto y el rigor con los que trabajó sobre ellos, pues no impuso su obra a la preexistente. Aunque también realizó proyectos que conllevaron un significativo cambio de imagen, como la particular intervención en el eje interior de la galería central del Museo del Prado y la reforma exterior de la Torre de los Lujanes.

En lo que concierne a los sistemas constructivos empleados por Muguruza fue un precursor en el uso del hormigón armado. Este sistema lo empleó a partir de los años veinte tanto en obras de nueva planta como en edificios históricos. De esto sobresale la solución adoptada en el Museo del Prado, que consistió en la construcción de una bóveda de hormigón armado empotrada en los muros por debajo de la cubierta de madera, que apoya en parte sobre aquella por medio de unos espigones y muros que llegan hasta el asiento de teja; por tal medio la parte susceptible de incendios quedó dividida con una serie de compartimentos aislados para evitar la propagación del fuego⁶.

En relación al patrimonio arquitectónico, también es preciso señalar su participación —no ya como arquitecto sino como divulgador— en la revista *Arquitectura Española*. Publicación fundada por Pablo Gutiérrez Moreno, de corta existencia (1923-1928) pero singular importancia; que fue editada con una cuidada calidad y bilingüe, que fue el medio de difusión de estudios, planos y fotografías de monumentos históricos y



3. Pedro Muguruza y Luis Gutiérrez Soto. *Planta general de pisos de proyecto de viviendas*, 1935.
RABASF Archivo-Biblioteca



4. Pedro y José María Muguruza. *Proyecto de hotel municipal en Fuenterrabía*, 1926. RABASF Archivo-Biblioteca

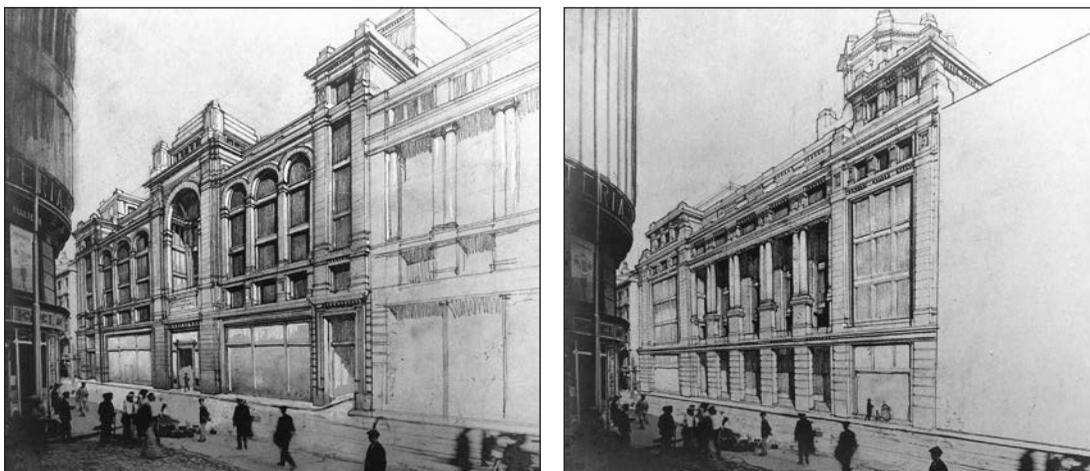
contemporáneos. De Muguruza se publicaron parte de sus trabajos del monasterio de El Paular, algunas láminas sobre monumentos barrocos españoles, y tres portadas de la revista fueron ilustraciones suyas. Entre los autores del diverso material difundido en la revista también estuvieron Lampérez, Gómez Moreno, Palacios, Juan Moya, Aníbal Álvarez, Zuazo o López Otero⁷.

Realizó colaboraciones puntuales con Antonio Palacios, Casto Fernández-Shaw y Luis Gutiérrez Soto (il. 3), entre otros. Muguruza tuvo especial conexión con profesionales e hispanistas del ámbito anglosajón, por ejemplo, con Walter Fitzwilliam Starkie, representante cultural del British Council, o con el ingeniero civil y topógrafo inglés Charles Bressey. En los años 1940 también tuvo oportunidad de tratar con Marcello Piacentini y Paul Bonatz (a través de sus colegas José Ignacio Hervada y Luis Pérez Mínguez, respectivamente), e incluso estableció una puntual correspondencia con Albert Speer.

Entre su círculo social estuvieron personalidades de las altas esferas artísticas y políticas, y entre ellos, el duque de Alba; tuvo de cliente y promotor al empresario bilbaíno Horacio de Echevarrieta, destacado representante del capital vasco en Madrid, y a quien la historiografía ha denominado el “capitalista republicano”⁸. También fue notable su promoción a través de Francisco Sagarzazu, alcalde de Fuenterrabía, localidad guipuzcoana sobre la que trabajó con encargos municipales y privados; además, en esta ciudad, desarrolló las primeras colaboraciones junto a su hermano pequeño José María arquitecto, titulado en 1924, (il. 3).

ETAPA: 1916-1923

Muguruza obtuvo el título en 1916. En la RABASF se conservan una serie de láminas de su periodo de formación en la Escuela de Arquitectura de Madrid; con ellas se advierte



5 y 6. Pedro Muguruza, *Tanteos para Casa Comercial en la calle Mayor de Madrid*, ca. 1920. RABASF Archivo-Biblioteca

que el dibujo fue una de sus destrezas, que pronto desarrolló a través de la ilustración de obras literarias⁹.

“Su obra personal viene marcada por lo que, al mismo tiempo, será su virtud y su debilidad: su fácil dibujo. Inventor de una técnica de aplicación del claroscuro mediante mina blanda o rotulador, el carácter de su representación diluye los aspectos de exactitud de las proporciones o de rigor constructivo, y formaliza una imagen más bien pictórica, y sobre todo escenográfica”¹⁰.

Los primeros trabajos de Muguruza como arquitecto estuvieron concebidos en la línea del clasicismo academicista. Entre sus proyectos iniciales estuvieron el cinematógrafo de la plaza de La Cebada de Madrid (1917), hoy Teatro de la Latina y alterado respecto al original; el edificio de Correos y Telégrafos de Murcia (1917); se hizo cargo de las obras de restauración del edificio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1918) y del Jardín Botánico (1920). También realizó arquitectura bancaria¹¹, entre lo que estuvo el proyecto, no realizado, para el Banco de Madrid (1920) que firmó junto a Antonio Palacios.

Aparte de la colaboración entre Palacios y Muguruza en el Banco de Madrid no han sido localizados otros trabajos firmados en común; pero, hay uno que relaciona la obra de ambos arquitectos. En el *Legado Muguruza* se encuentran cuatro dibujos firmados por nuestro arquitecto que representan la Casa Comercial Palazuelo de Madrid (1919-1921). Ninguno de los cuatro dibujos de Muguruza está fechado, pero parece lógico suponer que fueron estudios preliminares para la toma de decisión final (il. 5 y 6).

De estos dibujos debe interesarnos no solo ver un edificio de Palacios representado a la manera gráfica de Muguruza —que a lo largo de su carrera recurrió al empleo del fotomontaje, hecho también a destacar—, sino acercarnos a la implicación que tuvo en el proceso creativo de la obra de su maestro, y a las influencias en la formación de su personalidad arquitectónica.

Una de las dos propuestas de las cuatro láminas para *Casa Comercial en Madrid*, representa una solución similar a la ejecutada por Palacios; la otra parece tratarse de una alternativa planteada como segunda opción, un diseño descartado (imagen de la izquierda) en el que hay un elemento que debe ser considerado. El centro de la fachada se compuso a través de un gran arco retranqueado, solución que interesó a los dos arquitectos y que más adelante

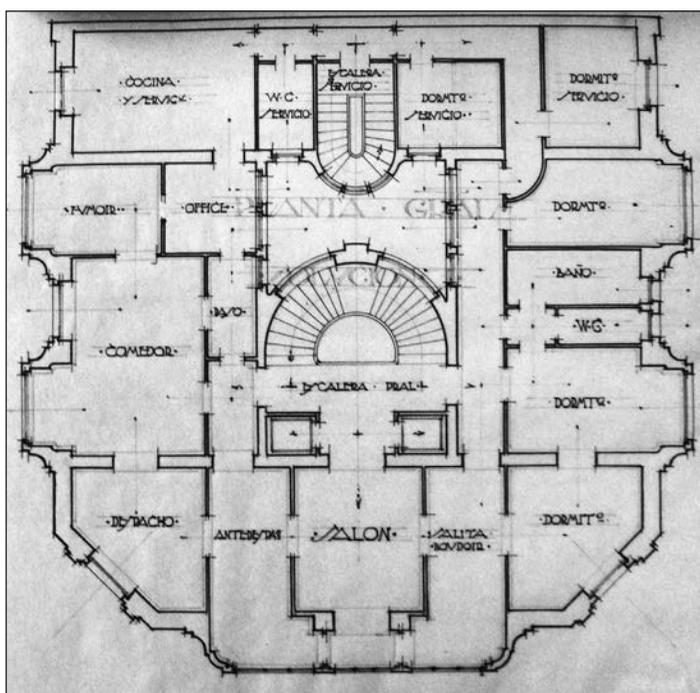
utilizaron en otros proyectos¹². Este detalle compositivo exterior, por tanto, relaciona la obra de ambos arquitectos.

Un ejemplo elocuente que trasmite la influencia de Palacios sobre Muguruza es la primera vivienda colectiva que el discípulo realizó en Madrid. Fue construida en la calle Alfonso XII 30 (1919)¹³, entre las calles Academia y Felipe IV, con una ubicación privilegiada frente al parque del Retiro y a uno de los lados del Casón, cuyo propietario fue el abogado y político Juan de La Cierva Peñafiel. Esta obra nos aproxima a dos cuestiones; por un lado nos da idea de la clientela con la que Muguruza contó desde sus inicios como arquitecto; también es un ejemplo claro de la herencia de Palacios en Muguruza.

La vivienda de Alfonso XII 30 fue concebida dentro de los planteamientos de residencia colectiva del ensanche madrileño, cuyo programa de necesidades determinó la distribución interior resuelta con patio central. Del proyecto se conservan varios estudios de Muguruza para la definición de las plantas, interesantes en cuanto a la organización de las escaleras principal y de servicio. El esquema propone soluciones conservadoras, consolidadas para edificios de vivienda de características palaciegas.

La planta guarda una evidente relación con la de la vivienda madrileña realizada por Palacios y Otamendi en la calle Marqués de Villamejor, o la de éste último en calle Juan de Mena. En ellas, así como en la de Muguruza, las escaleras principal —de planta curva— y de servicio ocupan un lugar central, en el eje del edificio y a ambos lados del patio central, como intentos de agrupación de ambas escaleras en un espacio contiguo. Tiempo después, en 1928, en el número 42 de la misma calle Alfonso XII, Muguruza realizó el edificio en cuyas dos últimas plantas ubicó su casa y estudio.

En este primer periodo, Muguruza también pasó de alumno a profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid. En noviembre de 1917 fue nombrado profesor auxiliar interino a propuesta del entonces director Ricardo Velázquez Bosco¹⁴; tres años después, obtuvo la



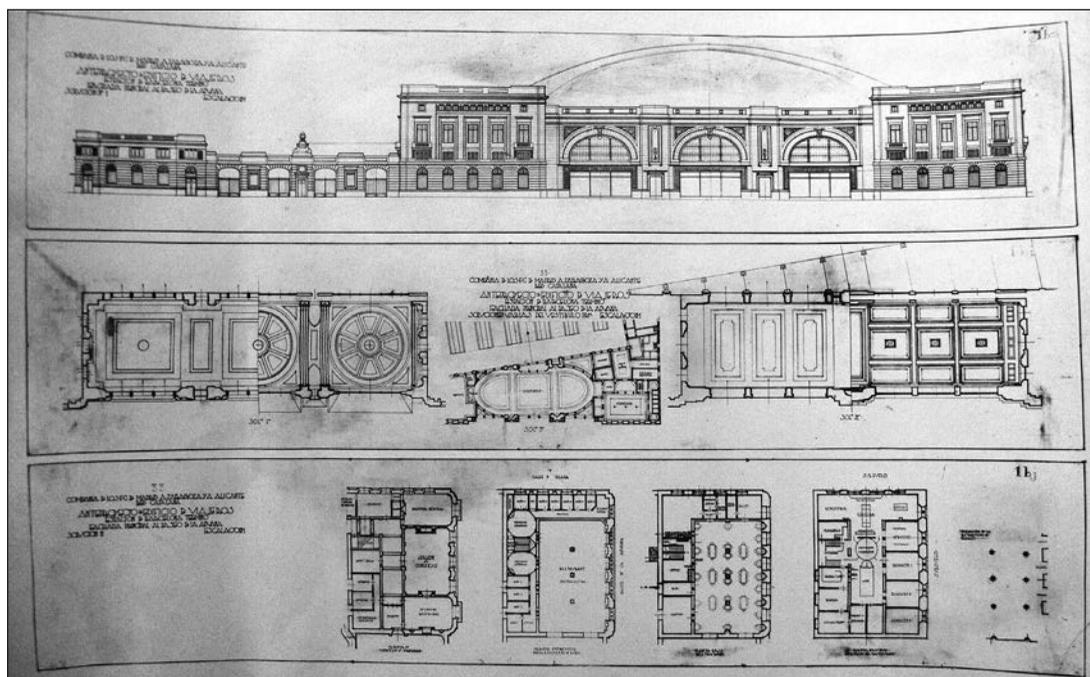
7. Pedro Muguruza, *Planta de pisos de la vivienda en Alfonso XII, Madrid, 1919*. RABASF Archivo-Biblioteca

cátedra de “Proyectos de detalles arquitectónicos y decorativos”¹⁵. De su actividad como catedrático sobresale su interés por acercar la realidad a las aulas, y por relacionar teoría y experimentación; cuestiones que fueron integradas por el plan de estudios de 1914, promovidas en un contexto de reflexión y renovación de la docencia de la arquitectura, entre lo que se dio la incorporación de los viajes de estudio.

“[Muguruza] empleaba sus mejores esfuerzos en el empeño de la agri dulce tarea de enseñar [...] Nada mejor que transcribir sus propias palabras para dar idea de su visión en este terreno. Escribía en una ocasión: “Hay dos fases diversas en nuestra técnica pedagógica: en una, la más asequible a quien enseña, de extender la línea premeditada de sus trascendentes teorías en un nivel uniforme, que resulta ser más barrera que cauce, difícil la otra, de exponer, sencillamente una verdad pequeña al día y hacerla grata, y llevar a la mente del que aprende la idea de su clara utilidad, engarzarla en un sistema donde encuadren y se apliquen las restantes enseñanzas, con ritmo humano, provocando reacciones que permitan al ya casi vencido por la fatiga gozarse y descansar en la ilusión de haber descubierto por sí mismo lo que no es más que una vieja realidad”¹⁶.

ETAPA: 1923-1938

Por varios motivos, 1923 es una fecha adecuada para articular la trayectoria profesional de Muguruza. Primero, porque coincide con el cambio político y comienzo de la Dictadura de Primo de Rivera; segundo, porque a partir de este año se hizo cargo de proyectos significativos que le hicieron convertirse en uno de los protagonistas del contexto arquitectónico de los años veinte y, desde este momento, comenzó una activa y prolífica producción.



8. Pedro Muguruza, *Lámina resumen del proyecto de Estación de Francia, Barcelona, ca. 1922*. RABASF Archivo-Biblioteca

El primer proyecto importante realizado por Muguruza fue la estación de Francia en Barcelona (il. 8). A finales de 1922 ganó el concurso de una obra que resolvió en la línea de las grandes estaciones ferroviarias de finales del siglo XIX y comienzos del XX. El resultado fue un edificio híbrido que recogía experiencias diversas, no solo del clasicismo academicista, sino también del Art Decó norteamericano. Muguruza pudo tener acceso a esto último a través de las publicaciones que Juan Cebrián donó —entre 1903 y 1932— a la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid; también, su conocimiento de la arquitectura estadounidense pudo adquirirlo a raíz del viaje que realizó a Florida y Nueva York el verano de 1925¹⁷.

La estación de Francia es una de sus obras más singulares; en ella tuvo la habilidad de crear un vestíbulo de dimensiones modestas, cubierto por tres bóvedas vaídas con casetones, al que logró infundir monumentalidad y un equilibrado y profuso programa decorativo. En cuanto a la escala urbana se integró en su contexto y se ha adecuado al espacio-tiempo; tal y como se comprueba de su estado actual, en pleno funcionamiento.

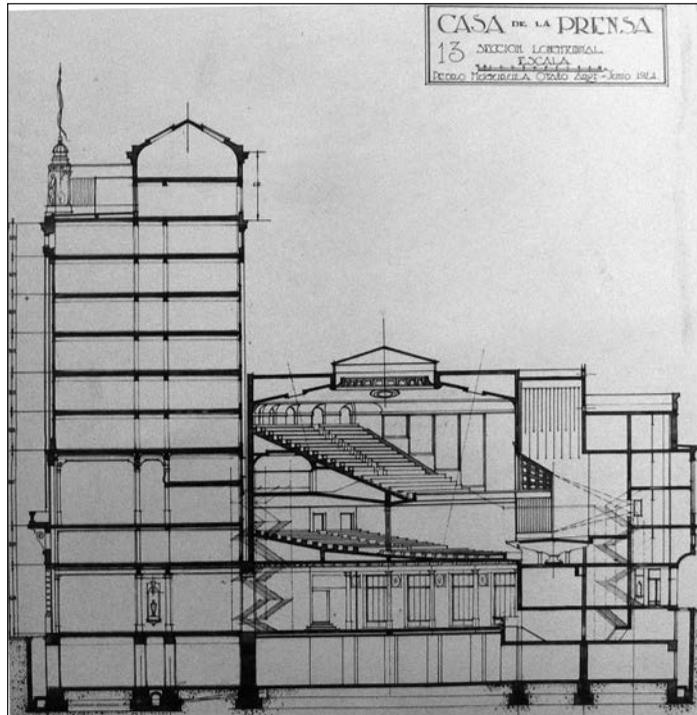
A partir de 1923 también comenzó la vinculación de Muguruza con las obras de la Gran Vía de Madrid; momento en el que se había terminado la urbanización del segundo tramo, y el terreno de la entonces avenida de Eduardo Dato estaba siendo allanado¹⁸. Muguruza construyó en la Gran Vía dos obras, antagónicas formalmente; otros tantos proyectos se quedaron en ideas.

Su primera obra fue el Palacio de la Prensa, cuyos dibujos iniciales están fechados en febrero de 1924; la primera piedra fue colocada en julio de 1925, y la inauguración oficial tuvo lugar en abril de 1930. Muguruza diseñó una obra con una personalidad singular, de una volumetría peculiar. Del exterior, uno de los rasgos más característicos es el juego de escalas de sus cinco frentes, consecuencia de la adaptación a las dispares alturas autorizadas por las ordenanzas municipales de las calles sobre las que se levanta. Fue el primer edificio levantado en la Gran Vía madrileña que recurrió al uso exterior del ladrillo visto, material vinculado a la tradición española del que supo aprovechar sus cualidades más expresivas; modalidad que Muguruza también adoptó en la arquitectura destinada a los mercados, entre otros casos.

El cuerpo vertical más elevado del edificio está situado en el ángulo sureste; en ambas fachadas destaca un gran arco monumental, que por un lado remite al alzado dibujado por Muguruza en 1920 para estudiar el exterior de la Casa Comercial de la calle Mayor; y por otro, al arco que componía la fachada del desaparecido Hotel Florida de la Plaza del Callao, también de Palacios.

En uno de los diseños preliminares para el Palacio de la Prensa este era diseñado con un desarrollo horizontal, semejante al hotel Nacional de Madrid (1924) de López Otero. Pero Muguruza al final añadió un cuerpo constituido como torre, en cuyos paramentos incorporó un ropaje ornamental profuso y, en los perfiles de coronación del bloque vertical, un tratamiento neobarroco de curvas y contracurvas; sumado a la influencia que tuvo del clasicismo tomado de la arquitectura norteamericana. Una de las señas de identidad del arquitecto es que con frecuencia recurrió a lenguajes ornamentales superpuestos a la propia arquitectura y que, en la mayor parte de su obra, estableció un binomio —interesante y muy particular— entre arquitectura y ornamentación, ya fuese en interiores o exteriores.

El Palacio de la Prensa respondió al esquema de conjunto polivalente, con una superficie extensa dedicada al cine¹⁹, elemento ubicado en el ángulo norte. El edificio conjuga con habilidad los ámbitos públicos con los privados destinados a la corporación y a las



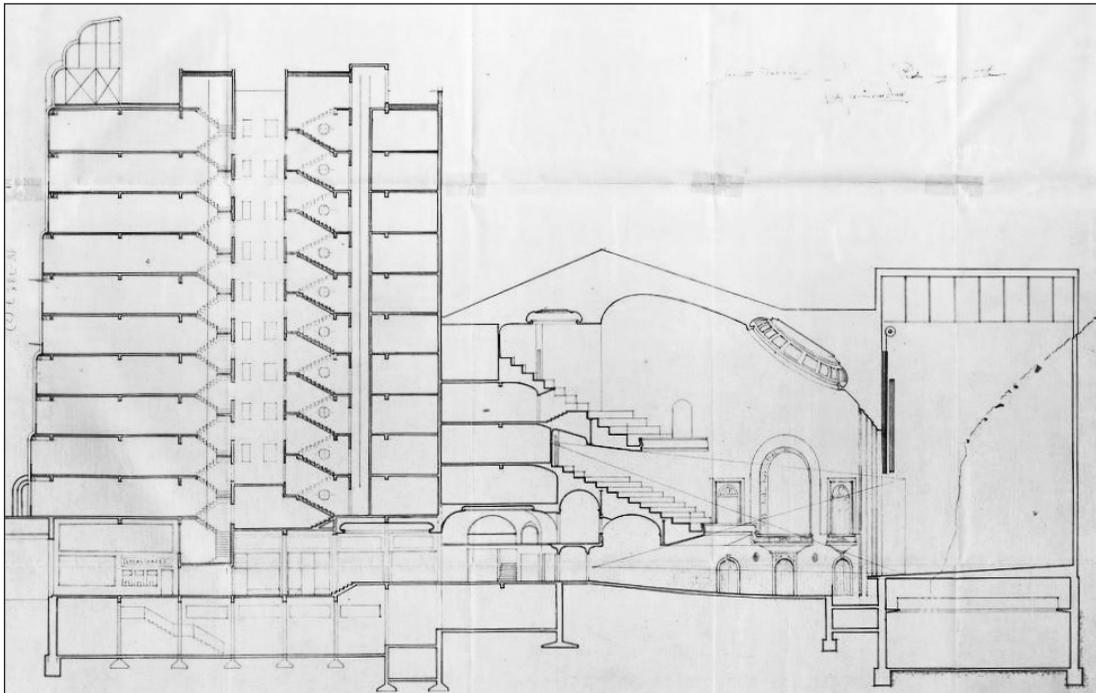
9. Pedro Muguruza, *Sección longitudinal del Palacio de la Prensa, Madrid, 1924*. RABASF Archivo-Biblioteca

viviendas; lo que quedó configurado en dos áreas perceptibles tanto en planta como en sección (il. 9), cuestión que se relaciona con la obra siguiente.

En la última manzana de la Gran Vía —también en la acera de los números pares— se levanta el edificio Coliseum (1931), que Muguruza realizó con Casto Fernández-Shaw (1896-1978). Al contraponer ambos edificios se advierten las enormes diferencias, no solo relativas al solar, sino sobre todo formales. Pero, el Palacio de la Prensa y el Coliseum se asemejan en la sección (il. 10).

En relación a la Gran Vía también estuvo el plan de Muguruza para la Reforma Interior de Madrid, que fue presentado al Ayuntamiento en 1934. Fue un programa que, aunque no realizado, es importante conocer porque supuso el esfuerzo del arquitecto por adecuar y renovar el casco urbano a un trazado acorde a la realidad edilicia y a los nuevos conceptos de ciudad. Consistió en el trazado de dos nuevos ejes en forma de aspa en los alrededores de la Gran Vía; uno uniría la glorieta de Bilbao con la plaza de España, punto que enlazaba con la “2ª reforma” de Zuazo. El otro eje conectaba la calle Amanuel con la plaza de Santo Domingo²⁰. El material de trabajo que generó Muguruza para este proyecto es completísimo; y a través de él se refleja su intención por establecer una imagen y un trazado cosmopolitas, de ciudad moderna y renovada. Los volúmenes definidos para estos espacios fueron desarrollados a base de formas geométricas, cuerpos cúbicos, limpios de toda ornamentación, y son uno de los ejemplos de sus propuestas estéticas más radicales y modernas. La mayor parte de este material se conserva en el Archivo-Biblioteca de la RABASF.

Además del programa de Muguruza para la Reforma Interior de Madrid, hubo otro proyecto urbano de época republicana del mayor interés. Se trató de su propuesta para la Playa de San Juan de Alicante, ganadora del concurso convocado en 1933. La idea



10. Pedro Muguruza y Fernández-Shaw. *Sección longitudinal del edificio Coliseum*, 1931. RABASF Archivo-Biblioteca

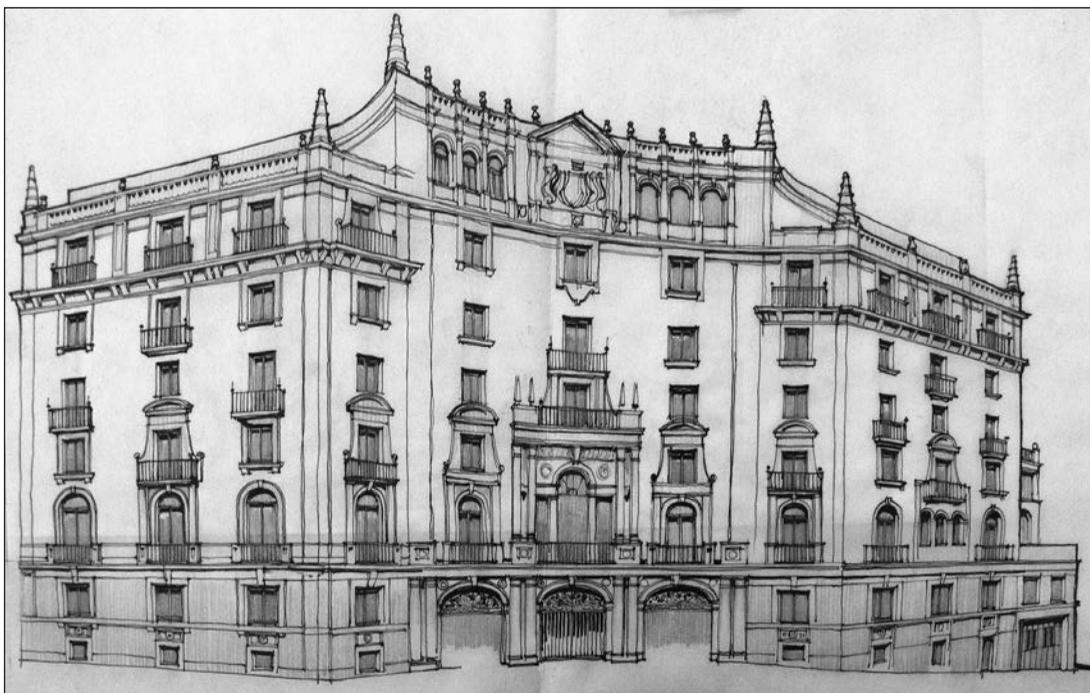
fue impulsada por Indalecio Prieto, pero debido a diversos acontecimientos políticos y económicos, no se ejecutó hasta los años sesenta, sin arreglo al proyecto en origen ganador.

Muguruza proyectó para la Playa de San Juan de Alicante una ciudad de nueva fundación destinada al turismo y ocio de masas. Fue un programa pionero por el destino —pues el turismo de masas era entonces un fenómeno novedoso en España—, por el sistema de zonificación con el que fue trazado, por la atención hacia los agentes atmosféricos y climáticos, por su adecuación al territorio, y por el plan de etapas y de distribución de recursos con el que fue previsto y diseñado²¹.

El urbanismo fue uno de los campos constantes dentro de su carrera. En los años veinte y treinta trabajó en la disciplina a través de la práctica arquitectónica, al comienzo de los años cuarenta desde la teoría y la gestión y, a partir de 1946, desde la docencia.

“El urbanismo es una ciencia humana, y sufre como tal del atraso inherente a cuanto se refiere a problemas humanos. Es decir, no participa, no puede participar, de ese avance veloz que en su progreso tienen las ciencias materiales [...], en urbanismo no se puede ensayar a lo largo de una generación más que sobre uno a varios problemas urbanos de cambio y modificación en una ciudad, de tal manera que no se puede llegar nunca a una deducción científica, caminando siempre a rastras de una necesidad y en constante relación con los seres que la ocasionan”²².

Hay otros aspectos que también conectan las actividades arquitectónicas que practicó Muguruza antes y después de la guerra; por ejemplo, la arquitectura de los mercados. En Madrid construyó tres, el de Santa María de la Cabeza (1933-1940), el de Maravillas (1935-1942), y el de Ibiza (1951); obras que se caracterizan por su funcionalidad, por la superación de la rigidez del academicismo a favor de relaciones más coherentes entre forma y estructura, trazados con un vocabulario y unas técnicas modernas para entonces, de buena, simplificada y duradera arquitectura.



11. Pedro Muguruza, *Dibujo de la fachada para la vivienda en Rubén Darío, Madrid, 1929*. RABASF Archivo-Biblioteca

Una de las obras más conocidas dentro de la producción de Muguruza de los años treinta es la vivienda colectiva que se levantó en la glorieta madrileña de Rubén Darío (1929), para el marqués de Ibarra. La residencia fue publicada en la revista *A.C.*, criticada por la disfunción entre forma y construcción; ejemplo de fachada disfraz neoplateresca que oculta la estructura de hormigón armado, presentada como “Resabios del patriotismo de la época Directorio. Plateresco español (exaltación de nuestro pasado histórico), fabricado en serie...! Elementos inspirados en las mejores obras de aquella época salen a centenares de los moldes, y con ellos quedan enmascarados las formas puras de los elementos sustentantes, productos del cálculo y de la técnica actual”²³.

Pero, al analizar los dibujos del proyecto conservados en el Archivo-Biblioteca de la RABASF, se advierte que el aspecto de esta vivienda no solo podría haber sido neorenacentista (il. 11), sino también neobarroca o, incluso, racionalista. Los tanteos preliminares nos acercan a su tendencia hacia lo escenográfico, transmiten el eclecticismo del arquitecto y la falta de relación entre forma y construcción; cuestión que, no debe olvidarse, fue común al panorama arquitectónico de la primera mitad del siglo XX.

A pesar de que en la mayor parte de la obra de Muguruza la estructura no se manifestaba al exterior, hubo casos —en los mercados, por ejemplo— que existió una mayor conexión entre forma y construcción. En este sentido, su trabajo fue diferente al que practicó su discípulo Luis Moya Blanco, quien estableció una concordancia muy singular y unitaria entre ambos aspectos.

Pero, si la vivienda de Rubén Darío es un ejemplo de insinceridad constructiva, por el contrario, debe ser considerada un caso de sinceridad funcional. Su destino fue coherente al uso de residencia para un marqués; además de estar ubicada en un contexto arquitectónico donde se encuentran, entre otros, el palacete de Osma (1886) y el palacio de Bermejilla del Rey (1916).

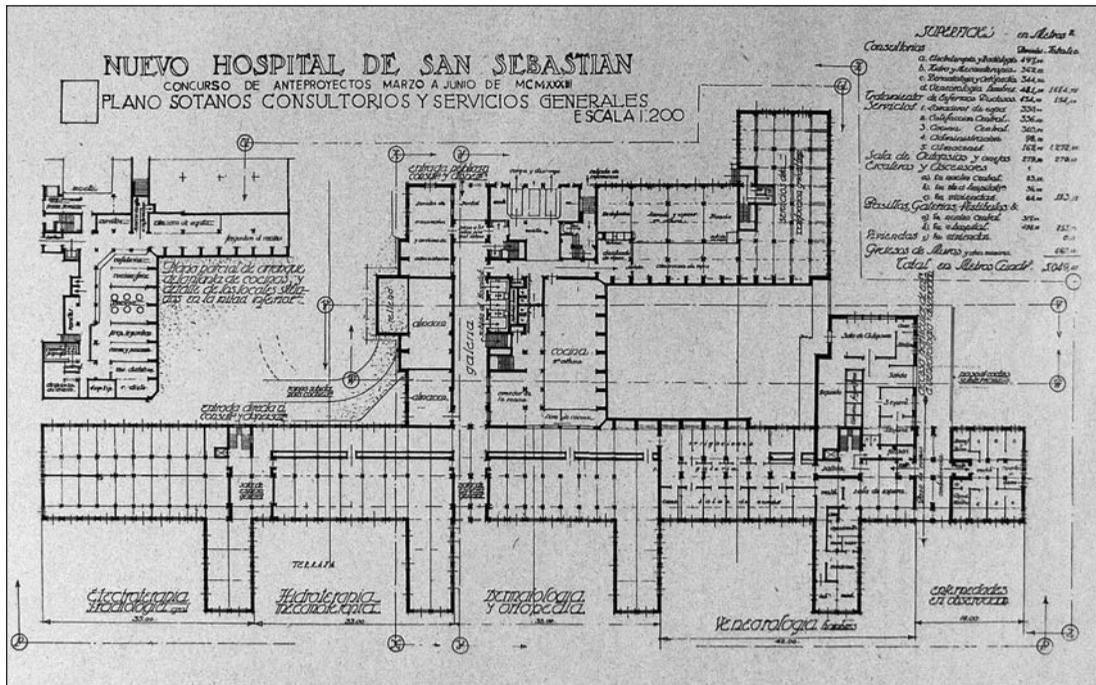


12. Pedro Muguruza, *Edificio para el Paseo de Recoletos, Madrid, 1933*. RABASF Archivo-Biblioteca

En otros proyectos de vivienda colectiva detectan casos donde Muguruza procuró solucionar las disposiciones convencionales del bloque, y trató de resolver los defectos de la densificación de las superficies del ámbito habitacional. En los años treinta comenzó a investigar sobre las diferencias entre patios abiertos y cerrados en la ordenación de la manzana, de lo que Muguruza optó por el tipo de vivienda de patio abierto a fachada, cuestión que desarrolló en el proyecto no construido para el Paseo de Recoletos (1933), (il. 12), solar contiguo a la Biblioteca Nacional que dos años después a su proyecto fue ocupado por el frontón Recoletos.

Otro ejemplo singular dentro de su obra de los años treinta fue el proyecto para el nuevo Hospital de San Sebastián, concurso de 1933 en el que obtuvo el tercer premio. A pesar de que su propuesta no fue la ganadora, es interesante por varias cuestiones. La más importante es que el proyecto demuestra que estuvo al corriente del panorama de la arquitectura hospitalaria de su tiempo, tanto nacional como internacional, y se sirvió de los preceptos de renovación tipológica que se estaban adoptando en el género, como fueron las cuestiones de ventilación y orientación, en planta el sistema de pabellones (il. 13), o la reflexión sobre la disposición de las camas del enfermo. Muguruza investigó para su diseño sobre distintos hospitales y analizó, entre otros, las características de los de Ámsterdam, Dresde, Nueva York o el Clínico de Madrid.

En 1934, Muguruza concursó y obtuvo la plaza de académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la vacante de Manuel Zabala y Gallardo. En aquel momento el contenido de su discurso iba a tratar sobre la restauración de la Casa Lope de Vega en Madrid, que él mismo había rehabilitado, e iba a ser contestado por Antonio Palacios. A los dos años estalló la guerra civil²⁴. Finalmente, el tema expuesto por



13. Pedro Muguruza, *Planta de sótanos del proyecto para el nuevo hospital de San Sebastián*, 1933.
RABASF Archivo-Biblioteca

Muguruza fue “Servicios del País Vasco para la Arquitectura Nacional”²⁵, y fue contestado por Modesto López Otero. La toma de posesión de su plaza se celebró el 10 de enero de 1938 en el Palacio de San Telmo de San Sebastián, y la lectura de su discurso se dio en Sevilla el 29 de abril de ese año. El motivo del viraje sobre el tema de su conferencia quedó justificado por el propio Muguruza años más tarde:

“Parece pedante y ridículo atribuir a la guerra la consecuencia de haber quedado inédito el propósito de someter a público examen la labor de restauración de la casa de Lope de Vega. Resulta, sin embargo, necesario hacer esta referencia, aunque lo minúsculo e intrascendente del asunto no merezca aquella atribución, porque una buscada dilación mía en el cumplimiento del ritual de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hizo quedara para el curso de 1937 la lectura del discurso, cuyo tema era precisamente el que ahora se exhibe en estas páginas; y al realizar aquel ingreso en 1938, constituida la Academia en la zona Nacional, alejado de mis notas y papeles, hube de buscar otro tema de discurso más al alcance de mis momentáneas posibilidades”²⁶.

No es hasta mediados de 1937 cuando se evidencia la vinculación directa de nuestro arquitecto en el bando sublevado. En febrero había tenido que huir de Madrid, acogido por sus allegados británicos, primero en la embajada inglesa madrileña, y luego refugiado a bordo de un barco —capitanado por Christopher Lance— con destino a Immingham, al este de Inglaterra²⁷. Las relaciones de Muguruza con la cultura inglesa ya eran fluidas en estas fechas.

La siguiente noticia es la instalación de Muguruza en San Sebastián en abril de 1937, donde residió en la calle Miramar; desde esta ciudad realizó frecuentes viajes a Burgos y a otras ciudades tomadas por los franquistas, con el fin de disponer y gestionar lo que sería el organigrama de la arquitectura del Régimen.

Al estudiar la figura de Muguruza, inevitablemente, surge la pregunta ¿cómo llegó al franquismo? Y a este respecto señalar que no se ha localizado documentación que confirme su afiliación al falangismo anterior a la guerra. Su adscripción a los sublevados parece más una cuestión basada con sus ideales conservadores, afecto al partido de la Unión Patriótica y a la Compañía de Jesús, que no una previa actitud política militante.

Un año antes del final de la guerra, Muguruza participó en el proyecto de la embajada española de Berlín; también, fue nombrado primer comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional; cargo con el que fue uno de los máximos responsables desde el bando nacionalista en la toma de decisiones para instaurar las medidas de la defensa patrimonial y su propaganda²⁸.

ETAPA: 1938-1952

A partir de 1938 Muguruza se convirtió en un arquitecto político, en un personaje público entregado a la causa colectiva de organizar e institucionalizar la profesión.

Como comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional estuvo un año y medio (22.05.1938-23.11.1939), tiempo durante el que pudo poner en práctica la gestión de una disciplina a la cual se había aproximado desde joven en su vertiente más práctica. También, bajo el cargo, participó en el comisariado de la exposición *Les Chefs d'oeuvre du Musée du Prado*, que tuvo lugar en quince salas del Museo de Arte e Historia de Ginebra —celebrada del 1 de junio al 1 de septiembre de 1939, coincidiendo con el estallido de la II Guerra Mundial—; exposición que tuvo una gran repercusión en la prensa internacional y, sin embargo, apenas en la española.

A los dos meses de haber concluido la guerra civil se celebró en Madrid la Asamblea Nacional de Arquitectos, jornadas de suma importancia para lo que fue la arquitectura de la posguerra y los protagonistas de llevarla a cabo; Muguruza fue quien dirigió el encuentro. Fue en aquella reunión donde fraguó la manifestación pública y oficial de crear una nueva arquitectura, y donde los arquitectos dispuestos al servicio del poder se entregaron, de forma vehemente y triunfalista, a la tarea de orientar y organizar la arquitectura nacional, con un talante de exaltación patriótica, identificándose a ellos mismos como “soldados de la paz”²⁹. Fueron unos pocos arquitectos —la mayoría también importantes antes de la guerra— los que fueron capaces de ajustarse a las condiciones impuestas por el nuevo estado. Minoría que supo aprovecharse de los mecanismos del poder, y se encomendó militantemente a crear una nueva arquitectura y alcanzar un supuesto resurgimiento nacional.

Muguruza fue uno de aquellos que estuvieron convencidos en la posibilidad de crear una nueva estructura gubernamental y arquitectónica y, dos meses después de la celebración de la Asamblea Nacional, fue nombrado primer Director General de Arquitectura (30.09.1939-8.03.1946)³⁰. Se trató de un organismo marcado por un espíritu centralizador, y estuvo relacionado con otros de carácter sectorial como el Instituto Social de la Marina, el Instituto Nacional de la Vivienda o la Obra Sindical del Hogar.

La implicación de Muguruza con la Dirección General de Arquitectura es un hecho citado por todo aquel que ha estudiado la arquitectura española de los años cuarenta del siglo XX. Se trata de una de sus actividades más conocidas en cuanto que le hicieron convertirse en figura clave de la posguerra; sin embargo, todavía queda campo por investigar.

Los asuntos de mayor preocupación de aquel momento, tratados por Muguruza y su círculo, pueden resumirse en los siguientes conceptos: la reconstrucción del país,

la búsqueda de una arquitectura nacional, el mejoramiento de la vivienda humilde, y el urbanismo. Para comprobarlo puede hacerse un repaso por los primeros números de la *Revista Nacional de Arquitectura*³¹. En 1942 se celebró una exposición sobre los trabajos de la Dirección General de Arquitectura, presentada durante un mes en el Palacio de Cristal del Retiro. Entre la amalgama de obras seleccionadas se puede percibir el protagonismo del director general de arquitectura, autor de cuatro de los proyectos expuestos³².

Una de las características de Muguruza en los años cuarenta es que adoptó un nuevo perfil con el que se convirtió en teórico y divulgador de los problemas del momento. Los medios de difusión de sus teorías fueron conferencias, discursos y artículos publicados en la prensa, que son medios eficaces para acceder a su pensamiento arquitectónico. Los temas que trató estuvieron relacionados con las preocupaciones imperantes, pero en especial nuestro arquitecto escribió sobre la vivienda humilde y la definición de la ciudad.

Gran parte de sus ideas se entresacan de la lectura de estos textos. A este respecto hay un aspecto del mayor interés que desmiente un tema asentado erróneamente en cuanto a la búsqueda del estilo nacional, pues Muguruza no manifestó por escrito la definición de un estilo concreto y único; es más, apeló a la diversidad y a la riqueza artística española, a la importancia de que los valores estilísticos —propios de cuestiones formales y de sistemas constructivos regionales— se forman con el tiempo.

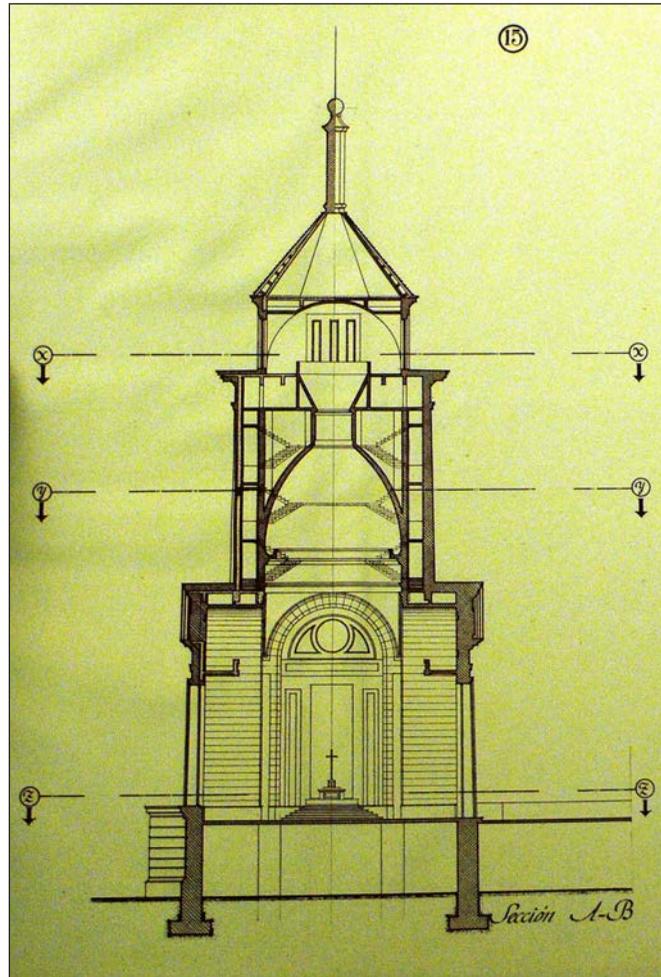
“He escuchado una porción de veces la pregunta impaciente de cómo va a ser el estilo de la nueva arquitectura nacional. Algunas personas que me hicieron esa pregunta quedaban un poco extrañadas al decirseles que no importa nada el estilo, por estar absolutamente seguro de no llegar a conocer el estilo de la arquitectura nacional”³³.

Su idea de estilo quedaba relacionada con el de tradición, tan característica e importante en la personalidad del arquitecto. Este concepto fue entendido como la trasmisión del conocimiento, la tradición como portadora de unos valores individuales y colectivos de nuestra cultura; como el alcance inquebrantable sobre el que la arquitectura debía regirse.

Un caso elocuente para determinar esta teoría en la práctica arquitectónica de Muguruza es el proyecto del poblado de pescadores en Fuenterrabía (1940-1947)³⁴. Este conjunto demuestra su interés por preservar la imagen de la tradición, autóctona y local. La construcción de este ámbito habitacional fue impulsada a través del Plan Nacional de mejoramiento de las viviendas en los Poblados de Pescadores, coordinado por la Dirección General de Arquitectura³⁵. La documentación generada en la fase de información del programa es un exhaustivo catálogo —publicado en tres tomos— sobre cada núcleo pesquero español.

A Muguruza, en la mayoría de los casos, se le ha relacionado y asociado con el Valle de los Caídos, proyecto al que más alusión se ha hecho; sin embargo, el diseño que realizó del monumento está poco estudiado en su sentido arquitectónico. Al analizar la aportación de nuestro arquitecto se determina que, a excepción del monasterio primitivo y las capillas del Vía Crucis, nada más de lo diseñado por él se llevó a cabo. Su programa tuvo una escala menor a la adoptada por su sucesor, Diego Méndez. Además, según el material estudiado del proyecto, se advierte que Muguruza concibió el monasterio como núcleo independiente de la basílica, elemento que al final fue ampliado al doble. El conjunto no fue inaugurado hasta diez años después de que él abandonase la dirección de obras.

En relación a los monumentos conmemorativos, hay que tener en cuenta que fue una disciplina sobre la que había trabajado desde 1916, fecha en la que participó en el monumento a Cervantes de la Plaza de España de Madrid, a cargo del escultor Lorenzo



14. Pedro Muguruza, *Sección de la iglesia de Paracuellos del Jarama*, 1942.
RABASF Archivo-Biblioteca

Coullaut Varela. La colaboración de Muguruza en conjuntos escultóricos ocupa un capítulo significativo de su producción. En la posguerra, además del Valle de los Caídos, proyectó el monumento a los mártires de Paracuellos del Jarama, el del Cerro de los Ángeles de Getafe y el Sagrado Corazón de San Sebastián. Antes que esto, en 1926 había realizado el proyecto del Sagrado Corazón de Bilbao.

Al estudiar la obra de Muguruza sorprende la enorme capacidad de trabajo que tuvo. Durante su implicación en la política del franquismo no desatendió encargos a título personal, ni mitigó su actividad como académico de San Fernando, institución a través de la que emitió informes sobre monumentos, realizó la contestación a los discursos de ingreso de Manuel de Cárdenas y al de Juan de Contreras; y participó, entre otras cuestiones, en la Comisión del Museo.

De las razones de su dimisión como Director General de Arquitectura nos queda constancia expresa de Muguruza a través de una carta que escribió en julio de 1945, y que envió a su superior, el ministro de la Gobernación. Por ella sabemos que su cese en el cargo no se trató de uno de aquellos “relevo en el mando” de la administración franquista, sino que partió de la iniciativa de Muguruza. Esta carta, que se conserva en la Biblioteca

de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, ha sido transcrita y se ha incluido en el epílogo del presente volumen.

En 1946 nuestro arquitecto padecía las debilidades físicas producidas por la enfermedad degenerativa que le aquejó, que venía manifestándose desde 1944; aunque la pérdida de fuerzas y destrezas —dificultades para andar, dibujar, escribir y hablar— no le impidieron seguir trabajando. Tras su dimisión de la DGA se reincorporó a la docencia universitaria, que conllevó el cambio de asignatura, y pasó a impartir Urbanología. También, liberado ya del cargo oficial, siguió realizando proyectos de nueva planta, de restauración y de monumentos conmemorativos y escultóricos.

Muguruza, figura clave de nuestra cultura arquitectónica contemporánea, que además de arquitecto, ilustrador y político fue un hombre culto, conservador, disciplinado, que acarrea contradicciones pero a la vez una enorme coherencia, parece que ofreció lo mejor de sí mismo a la arquitectura española.

NOTAS

- 1 Hijo del ingeniero de caminos Domingo Muguruza e Ibarguren (1857-1923) y de Matilde Otaño y Berroeta (1868-1943). Fue el segundo de seis hermanos; el cuarto, José María (1899-1984), también fue arquitecto. Pedro Muguruza se casó con Mercedes Peironcelly y Puig de la Bellacasa; no tuvieron descendencia.
- 2 BONET CORREA Antonio, prólogo a “La casa popular en España” de García Mercadal, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. XII.
- 3 En los libros *Arquitectura española contemporánea (1880-1950)*, 1961, de Carlos Flores, y en *Arquitectura española de la Segunda República*, 1970, de Oriol Bohigas, no se citó la arquitectura de Muguruza; hechos que conllevaron a legitimar la desconsideración de su obra dentro del contexto del periodo.
- 4 VV. AA., *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, Catálogo de la exposición organizada por la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1977.
- 5 VV. AA., *El legado del arquitecto. Los archivos de arquitectura en la ETSAM*, Maira, Madrid, 2012.
- 6 La bóveda fue calculada en forma que pudiera resistir la caída sobre ella de toda la cubierta de madera y teja. Fue una técnica entonces vanguardista proyectada para tres ámbitos, la galería central, su antesala —donde además se incorporó un lucernario central en sustitución de los cuatro ventanales altos— y la rotonda norte, en aquel momento destinada a nueva sala de primitivos españoles. De la cubierta preexistente se derribó la bóveda de cañón encamionada —de cañizo guarnecido y yeso pintado— que había sido realizada por Antonio López Aguado, pero que sirvió a Muguruza como modelo. Se conservó el diseño a través de casetones de escayola, y se mantuvo el sistema de lucernarios proyectados por Pascual y Colomer, a excepción del central que fue ampliado. MUGURUZA, Pedro, “Nueva escalera en el Museo del Prado y otras reformas”, *Arquitectura*, octubre de 1926, año X, nº. 114, p. 307. MOLEÓN GAVILANES, Pedro, *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Museo del Prado, Madrid, 1996, p. 275.
- 7 LAFUENTE FERRARI, Enrique, “En memoria de D. Pablo Gutiérrez Moreno”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº. 12, 1961, p. 48.
- 8 DÍAZ MORLÁN, Pablo, *Horacio Echevarrieta 1870-1963. El capitalista republicano*, LID, Madrid, 1999.
- 9 En el campo de la ilustración literaria Muguruza desarrolló trabajos poco conocidos pero del mayor interés. Las primeras muestras datan de 1916, y es una faceta a la que se dedicó a lo largo de su carrera. Suyas fueron las viñetas que acompañaron la edición narrada por Ramón María Tenreiro de *El califa Cigüeña y otros cuentos* del alemán Wilhelm Hauff (La lectura, 1916; Espasa-Calpe, 1935), y las *Fábulas literarias*, de Tomás de Iriarte (La lectura, 1916; Espasa-Calpe, 1932). A ello le siguieron los dibujos que anteceden cada uno de los capítulos de *La España del Cid*, de Ramón Menéndez Pidal (ed. Plutarco y Espasa Calpe, 1929); y los retratos a línea de las mujeres protagonistas

- de *En las cataratas de lo barroco*, de Carlos Bosch (Espasa-Calpe, 1932). Asimismo, los dibujos de Muguruza fueron protagonistas de la revista *Arquitectura*, en la que estuvo implicado desde el primer número (1918). Ilustró artículos de Torres Balbás, Laredo o Mercadal.
- 10 DOMÈNECH, Lluís, *Arquitectura de siempre: Los años 40 en España*, Tusquets, Barcelona, 1978, p. 48.
 - 11 Realizó los trabajos presentados a los concursos, no ganados, para el Banco de España en Sevilla (1917), que realizó en colaboración con Rafael Martínez Zapatero; y el proyecto para el Banco de Bilbao en la calle Alcalá de Madrid (1919), que fue ganado por Ricardo de Bastida. En la posguerra restauró este último edificio, y fue nombrado arquitecto responsable de las sucursales madrileñas del Banco de Bilbao, así como de la identidad corporativa de la entidad vizcaína.
 - 12 Este esquema compositivo fue materializado por Palacios en el derribado Hotel Florida (1922) de la plaza del Callao y en el Banco Mercantil de la calle Alcalá (1933-1945). Muguruza recurrió a este arco en el Palacio de la Prensa (1924).
 - 13 El proyecto "Casa de alquiler en la calle de Alfonso XII, Madrid" está fechado en 1919, y fue publicado en: *Arquitectura*, nº 89, septiembre, Madrid, 1926, pp. 348-351.
 - 14 Como profesor auxiliar interino perteneció a la clase del cuarto grupo de la sección artística, con un sueldo anual de 2.000 pesetas (AGA Educación 31/14977). Coincidió siendo alumno, y más tarde como profesor, con los siguientes directores de la Escuela de Arquitectura de Madrid: Federico Aparici (1896-1910), Ricardo Velázquez Bosco (1910-1918), Manuel Aníbal Álvarez (1918-1920), Vicente Lampérez (1920-1923), Juan Moya (1923), Modesto López Otero (1923-1941) y Emilio Canosa Gutiérrez (1941-1952).
 - 15 Muguruza no compatibilizó la enseñanza con el ejercicio de la profesión a lo largo de toda su carrera, ya que en 1932 solicitó una excedencia voluntaria que se alargó hasta 1946, año en que dimitió como Director General de Arquitectura.
 - 16 BRAVO, Pascual, "Homenaje a Pedro Muguruza", *RNA*, nº 132, 1952, p. 6.
 - 17 "... a fin de atender el requerimiento de allí recibido para que actúe como arquitecto consultor en importantísimas obras, orientadas en una tendencia de estilo español, que se construyen bajo los auspicios y apoyos de los más firmes capitales neoyorquinos", *Gaceta de Madrid*, nº 141, 21 de mayo de 1925. Los proyectos de Muguruza en Estados Unidos recogidos en la hoja de méritos presentada al concurso de la plaza de académico: el Hotel Alba en Palm Beach, Florida, las residencias de Mr. Georges Moore en California, la de M. Cc. Rumsey en Port Washington, y un proyecto de edificio comercial en Nueva York, calle 58. *RABASF. Archivo-Biblioteca*: 5-271-15.
 - 18 "Las obras de la segunda sección de la Gran Vía", *La Construcción Moderna*, nº 4, 28 feb., 1922, pp. 5.
 - 19 Otros proyectos de cine de Muguruza: 1941-1946: Proyecto de cinematógrafo en Murcia propiedad de los Sres. Bernal [calle de Salzillo c/v callejón de Prieto]. 1943: Proyecto de cinematógrafo en el Paseo de Onésimo Redondo nº. 16 (Cuesta de San Vicente. Madrid). 1946: Proyecto de cinematógrafo en Zarauz, propiedad del Sr. Don Luis Tomás. 1946-1948: Proyecto de cinematógrafo propiedad del Sr. Bernal en Murcia [Pº. de Corvera].
 - 20 BORRAS, Tomás, "La reforma Interior, según Muguruza", *ABC*, 4/8/1933, pp. 8-9 y "El nuevo Madrid. La transformación de la zona Amaniel-Gran Vía", *ABC*, 21/11/1931, pp. 12-13. VV. AA., "La reforma interior de Madrid", *Arquitectura*, año XVI, Madrid, agosto de 1934.
 - 21 MARTÍNEZ-MEDINA, Andrés, PARRA MARTÍNEZ, José, "The 1933 competition designs plans for the Holidays Resort of San Juan's Beach". Revista *EGA* nº 25, 2015, pp. 138-143. MARTÍNEZ-MEDINA, Andrés y J.L. OLIVER, "Ciudad de Vacaciones 1933. El concurso internacional para Playa de San Juan (Alicante)", *Territorios del turismo: El imaginario turístico y la construcción del paisaje contemporáneo*, Seminario Internacional de Investigación, Universidad de Gerona, 23-25 enero 2014, Viguera Editores, Barcelona, 2014, pp. 513-523. Andrés MARTÍNEZ-MEDINA, *La arquitectura de la ciudad de Alicante, 1923-1943. La aventura de la modernidad*, Institut de Cultura "Juan Gil-Albert", Colegio de Arquitectos de Alicante, Alicante, 1998.
 - 22 MUGURUZA, Pedro, *Conferencia del Director General de Arquitectura Don Pedro Muguruza: pronunciada en el paraninfo de la Universidad de Valencia el día 23 de febrero de 1945*, Consejo Superior de Ordenación de la Provincia de Valencia, Madrid, 1946, s.p.

- 23 "Resabios del patriotismo de la época Directorio", A. C., nº 05, año II, enero-marzo 1932, p. 37.
- 24 Los proyectos de arquitectura de Muguruza firmados en 1936 fueron: las reformas para la embajada española en Lisboa, trabajos puntuales de restauración para tres Academias, el proyecto de un edificio público en León, distintos tipos de viviendas unifamiliares en Marruecos. En este año también realizó los decorados para las películas de "Lola Triana" y "El huésped del Sevillano".
- 25 *Servicios del País Vasco a la arquitectura nacional* / discurso pronunciado por MUGURUZA, Pedro el día 27 de abril de 1938, con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Modesto López Otero, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1942.
- 26 MUGURUZA, Pedro, *La Casa de Lope de Vega*, Artes Gráficas Faure, Madrid, 1941.
- 27 SUEIRO, Daniel, *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Sedmay, Madrid, 1976, p. 28.
- 28 ARA, Judith; ARGERICH Isabel (ed.), *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, catálogo de exposición (Museo del Prado, 27 de junio a 14 de septiembre de 2003), Madrid, IPHE y Museo del Prado, 2003; COLORADO CASTELLARY, Arturo (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Congreso Internacional, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- 29 Textos de la *Asamblea Nacional de Arquitectos*, Servicios Técnicos de la FET y de las JONS, Madrid, 1939.
- 30 Fue sustituido por Francisco Prieto Moreno, quien desempeñó el cargo de DGA de 1946 a 1960.
- 31 ASENJO, Felipe, "Carlos de Miguel. La RNA a través de sus portadas", *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda*, Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna Española, nº 8, Universidad de Navarra, mayo de 2012, T6, Pamplona, 2012, p. 365. Autor de la Tesis Doctoral: *La nueva arquitectura. La contribución de las publicaciones periódicas de la Dirección General de Arquitectura (1948-1958)*, Universidad de Alcalá de Henares, 2015.
- 32 Los trabajos expuestos fueron: el plan sobre los poblados de pescadores; la mejora de los suburbios de Madrid con los poblados de Terol y Palomeras; el plan de reconstrucción de Santander; los Gobiernos Civiles de las Palmas y Pamplona; el impulso constructivo de sanatorios antituberculosos; el proyecto para la reforma de la plaza del Pilar de Zaragoza; la conclusión de las obras del Teatro Real de Madrid y la ampliación del Museo del Prado, la ampliación del Ministerio de Asuntos Exteriores (para lo que se retomaba el proyecto de 1935 y que hemos comentado), y el monumento Nacional a los Caídos en Cuelgamuros. *RNA*, nº 10-11, 1942. *ABC*, 7 de mayo de 1942. GONZÁLEZ PRESENCIO, Mariano, "Dos exposiciones en el Retiro", *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones: Las arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna Española, Pamplona 8-9 mayo 2014, E. T. S. de Arquitectura, Universidad de Navarra, pp. 337-346.
- 33 MUGURUZA, Pedro, *Arquitectura popular española*. Conferencia pronunciada por el Ilmo. Sr. Director General de Arquitectura, D. Pedro Muguruza Otaño, en el Salón de Actos de la Exposición de la Reconstrucción de España, en día 26 de junio de 1940, p. 13.
- 34 MUGURUZA, Pedro, "Poblado residencia de pescadores: Fuenterrabía", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1942, nº. 10-11 y "Grupo de casas para pescadores en Fuenterrabía", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1947, nº. 63, pp. 150-154.
- 35 *Plan Nacional de mejoramiento de las viviendas en los Poblados de Pescadores*, Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1942, 1943 y 1946.

LA OBRA GRÁFICA DE PEDRO MUGURUZA

Enrique Castaño Perea

Resumen: La figura de Pedro Muguruza ha sido conocida por su implicación política debido a su cargo en la Dirección General de Arquitectura en la primera posguerra, pero este arquitecto fue mucho más que un político, como se puede reconocer en su legado. Pedro Muguruza fue un notable arquitecto y grandísimo dibujante, de la España de los años 20-30, que estudió y ejerció su profesión en Madrid. En los documentos recogidos en su legado se puede conocer su obra y hacer una aproximación a la forma de trabajo de los arquitectos en ese período del siglo XX.

Palabras clave: Legado gráfico, arquitecto siglo XX, dibujo de arquitectura, Pedro Muguruza.

THE GRAPHIC LEGACY OF PEDRO MUGURUZA

Abstract: The figure of Pedro Muguruza has been recognized for its political involvement because of their position in the Dirección General de Arquitectura in the early postwar years, but this Architect was more than a politician as we can recognize his legacy. Pedro Muguruza was a noted architect and designer great Spain 20-30 year old, who studied and practiced his profession in Madrid. The documents contained in their legacy can know his work and make an approach to the way architects work in this period of the twentieth century.

Key Words: Legacy chart, 20 th century architect, architectural drawing, Pedro Muguruza.

Uno de los invariantes en las aproximaciones a la figura de Pedro Muguruza es como se destacan sus dotes como dibujante, en este sentido, una de las más concisas y expresivas la encontramos en las memorias autobiográficas de Fernando García Mercadal, que escribía sobre Muguruza: “Dibujaba magistralmente, con trazo seguro y personal”.¹

En 1952, tras la muerte de Muguruza, Modesto López Otero le dedicó una necrológica en la Academia de Bellas Artes que escribía:

“Hace ya casi cuarenta años, cuando entré a ocupar mi cátedra en la Escuela de Arquitectura de Madrid, el maestro querido a quien sucedió Muguruza en esta Academia, D. Manuel Zabala, me hizo saber que entre mis futuros alumnos destacaba un muchacho vasco, a quien consideraba como el mejor dibujante que había pasado por la Escuela. En efecto, no era exagerado el juicio del viejo profesor; pero, desconfiando de los prodigios, me dediqué a analizar con detenimiento las aptitudes del excepcional alumno, pudiendo bien pronto comprobar que si poseía facultades de destreza realmente extraordinarias en la expresión de las formas por el dibujo, no eran menores las del razonamiento y la imaginación creadora. No era solamente un virtuoso hábil y sugestivo, sino un buen ordenador de la materia y un buen conocedor de las estructuras y de su realización. Es decir, había en él, además de un gran dibujante, un gran arquitecto”.

Meses después, Pascual Bravo² durante la inauguración de la cátedra Muguruza en la Escuela de Arquitectura, también se deshacía en elogios sobre su habilidad como dibujante con las siguientes palabras:

“...sus asombrosas dotes de dibujante extraordinario. De fertilidad inagotable, sus dibujos obedecían a las más diversas tendencias y las más variadas técnicas. Unos, ligeramente croquizados, frescos, espontáneos, vigorosos, sugestivos. Otros, medio simbólicos, medio realistas, apretadamente elaborados con la precisión de un prerrafaelista. Dibujaba con asombrosa rapidez y seguridad, y era tal la agudeza de su percepción, que sus impresiones de toros, de bailes rusos o españoles, de escenas callejeras, realizados casi siempre con apuntes directos, tenían el valor de auténticas instantáneas. Otro tanto podríamos decir de sus croquis o sus dibujos arquitectónicos. Con clara intuición y certero trazo iban surgiendo de su lápiz, como si no fuese su fantasía la que los inspirase, sino una pauta que, invisible para los demás, guiase su mano por el blanco papel.

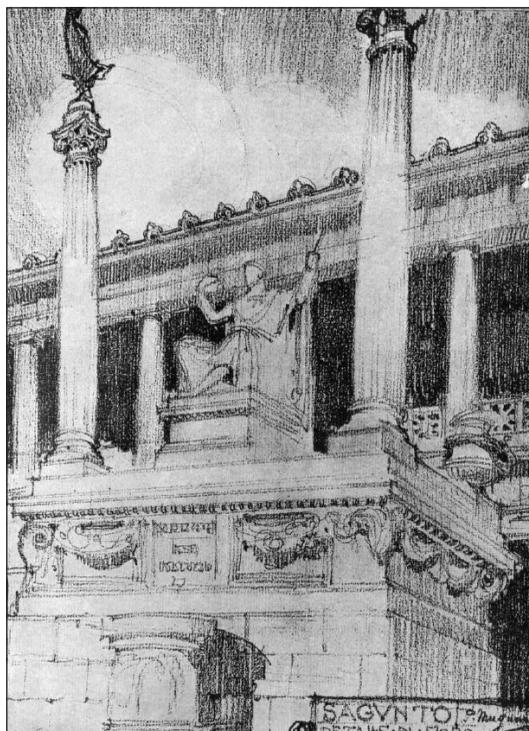
Rara vez se ayudaba de trazados científicos para realizar un dibujo en perspectiva. Bastábale su instinto de gran dibujante para que, sin vacilaciones, fuesen surgiendo las líneas de la perspectiva con la misma corrección geométrica que si obedeciesen a laboriosos tanteos y complicados trazados. Solamente una inteligencia y un ojo tan entrenados como los suyos podían llegar a conseguir, con tan sencillos medios, unos dibujos de tanta fuerza expresiva. Claro está que no fueron solamente estas dotes de genial dibujante las que le condujeron a la cima de su triunfal carrera”.

Rodolfo Ucha Donate en el catálogo general de la construcción de 1954-55, también destaca de Pedro Muguruza:

“Dibujante extraordinario, presenta en sus proyectos sus profundos conocimientos del clásico, al que imprime una recia modalidad, a la manera de nuestros maestros del segundo renacimiento; en ellos destaca la claridad en la composición, pureza y sencillez en los perfiles y acierto en las proporciones.”³

Pedro Muguruza, como gran dibujante, participó frecuentemente como dibujante en las revistas *Arquitectura* y en *Cortijos y rascacielos*⁴, destacando, entre ellos, el número de 1952 de la revista *Arquitectura*, donde directamente se dedicaba un artículo a dos de sus dibujos bajo el título de “Dibujos de Pedro Muguruza”, y donde el redactor escribía:

“Desde sus primeros pasos en la Escuela Superior de Arquitectura, Pedro Muguruza y Otaño demostró excepcionales condiciones de dibujante. Existía en él la promesa de un gran Arquitecto, que poco después había de quedar ampliamente cumplida; pero el dibujante era ya un espléndido presente, que se mostraba con generosidad en estudios, apuntes, bocetos, perspectivas y dibujos de todas las clases. No se sujetaba a determinada técnica ni escuela; gustaba de afrontar las más opuestas técnicas y resolver luego cada obra con arreglo a su propia personalidad. En los dibujos que ofrecemos hoy a nuestros lectores puede apreciarse esto que decimos. Uno a tinta china y otro a lápiz, podrían parecer de manos distintas si no fuese por la firmeza del trazo y la ligereza de realización que sabía imprimir a su arte. Esa iglesia andaluza y ese proyecto de reconstrucción de Sagunto son, entre otras muchas pruebas del talento de Muguruza, imperecederas afirmaciones de los valores de la Escuela Superior de Arquitectura madrileña” (il. 1).



I. Pedro Muguruza, *Dibujos Cortijos y rascacielos*, n° 70

No obstante, tras tantos halagos, también se encuentra una cita contraria a su forma de dibujar, que hizo Rafael Aburto en una conversación con Juan Daniel Fullaondo, recogida en la revista *Nueva Forma*, en 1974, donde decía:

“Pedro Muguruza era horrendo como dibujante, y lo peor es que creó escuela: hay varias generaciones de arquitectos que quieren dibujar tan mal como él”.⁵

Esta afirmación habría que contextualizarla tanto, en la fecha, como con el conocimiento de las personalidades de Aburto y de Fullaondo ambos arquitectos singulares y grandes provocadores.

En cualquier caso no queda duda de la importancia que tiene Pedro Muguruza como dibujante, tanto por el reconocimiento de sus contemporáneos, como con el estudio y análisis del magnífico legado de su obra recogido en la biblioteca de la Academia. Tal y como recoge Teresa Galiana en otro capítulo de esta publicación, el legado Muguruza se compone de más de 6.000 planos y dibujos y 4.000 fotografías de muy diversos temas y técnicas que nos permitirá hacer un recorrido de dibujo arquitectónico en España de la primera mitad del siglo XX.

DE LOS DIBUJOS DE ARQUITECTURA

En la antigüedad los dibujos de arquitectura eran utilizados exclusivamente como una herramienta más en el proceso constructivo, por ello los dibujos iban desapareciendo en función de la ejecución de las obras. El dibujo se realizaba sobre tablillas y en pergaminos

que se utilizaban a modo de pizarra, dibujando en ellos y borrándolos sucesivamente para su posterior reutilización⁶.

Con la época medieval empiezan a haber evidencias de la conservación de estos dibujos, pero no fue hasta mediados del siglo XVI cuando Giorgio Vasari empezó a coleccionar dibujos de arquitectura. Consolidándose la costumbre ya en la Ilustración, a partir de la creación de las Academias de Arte por Europa. En esta Real Academia de Bellas Artes de Madrid se conserva la colección Rabaglio, perteneciente al arquitecto Vigilio Rabaglio que trabajó en la corte a finales del siglo XVIII⁷, que nos permite acercarnos a una colección de dibujos de arquitectura, que al igual que la de Muguruza, se conserva prácticamente en su totalidad en cuanto a su trabajo original.

En el caso de esta colección del arquitecto Pedro Muguruza podemos entender una doble razón para el coleccionismo, por un lado la natural obligación legal de conservación de los proyectos y dibujos de su estudio, que en España se debe prolongar más allá de los diez años por la responsabilidad decenal, y por otra parte la tendencia de los arquitectos españoles a no tirar nada y almacenar sus proyectos indefinidamente, aumentado en el caso de Pedro Muguruza por el deleite y disfrute que sus dibujos le producían, que incluso le llevaron a hacer una autoedición de los más significativos en un pequeño libro que tituló *Cien Dibujos*⁸ y que prologó justificando su publicación:

“Veinticinco años de trabajo profesional continuado son razón bastante a justificar un alto en el camino diario de producir sin tregua , mirando sólo a la labor venidera, y sustraer a éste unas horas de trajín , donde la inacción permite la duda de sí mismo, para invertirlas en un mirar atrás. Examinando en conciencia lo hecho en cinco lustros, con el juicio severo y su criterio descarnado que permite la perspectiva de la distancia y la exactitud del conocimiento de lo pasado.

En ese propio examen, más crudo y rígido que los ajenos, en una tarde de otoño con propensión a la nostalgia de los buenos propósitos pasados, han salido de las viejas carpetas olvidadas multitud de planos y dibujos apartados tan pronto cumplieron su misión. Casi sin quererlo han venido a caer juntos, en montón informe, un conjunto de figuras que nunca pasaron de ser sueños de planes e ideas, encadenados en el correr de los años, marcando un reguero de ilusiones y recuerdos, que al salir de nuevo a los tableros parecen pedir un lugar en lo actual, una vuelta a la vida que tuvieron en la causa fugaz que los creara.

Y es así como se ocurre reunir un centenar de dibujos y llevarlos a la stampa, no sin tener que escapar esta decisión a un conflicto interior que nace de pensar si no hay en ella, al amparo de una fecha , algo de vana concesión a una propia e impensada pedantería o el dominio enfermizo de un innecesario sentimentalismo.

Sirvan a explicarlo estos cinco lustros de diaria labor, siempre en la brecha (sin tiempo para mirar atrás ni un día, de cara al apremio del constante afán ajeno), si fuera esto una debilidad momentánea donde, por una vez, en un nostálgico recuerdo de fechas y de afanes, recoge unos cuantos dibujos entre vejeces que son ya tan sólo perdidos recuerdos de un impulso inevitable; ofreciéndolos, con intento de hacerlo amable, en un ropaje figurado, donde hay humilde muestra (por no decir Lección) de intrascendente y tranquila conformidad ante lo adverso, para quienes sólo ven o conocen del camino andado su aparente facilidad, dándose a pensar de la vida de un especial sendero, florido a nuestro antojo, inasequible al fracaso”.

En este texto se recoge parte de la personalidad del autor, desbordado por su responsabilidad y cantidad de trabajo y se puede adivinar ese autorreconocimiento de su

habilidad como dibujante, de la que no era ajeno y que consideraba necesario legar a la posteridad. Los dibujos recogidos no corresponden a proyectos de ejecución sino a ideas sugerencias, viajes, estampas, es decir de alguna manera una muestra de la personalidad ecléctica del personaje.⁹ Para entender este texto habría que entender que se sitúa en 1941 en su época política. Él que antes de la guerra había desarrollado toda su arquitectura dibujando y proyectando numerosas edificaciones, se encontraba en este momento atado con las obligaciones de gestión que le impedían seguir dibujando con la asiduidad que había hecho en su etapa de formación.

UTILITAS, VENUSTAS Y FIRMITAS

El legado estudiado tiene muchas de las cualidades que se debe exigir a un arquitecto en la utilización de sus herramientas de trabajo. Tal y como decía Pascual Bravo en palabras escritas en honor de nuestro personaje “Para el arquitecto, el dibujo es atributo fundamental, imprescindible e inalienable. Es nuestro lenguaje y nuestro primordial medio de expresión”.¹⁰

Por lo que en este momento antes de analizar los diferentes dibujos recogidos en estas carpetas, cabe hacer una pequeña reflexión sobre la importancia y las peculiaridades del dibujo de arquitectura frente a otro tipo de dibujos, que se abordará a partir del punto de vista vitruviano del *utilitas*, *firmitas* y *venustas*¹¹.

La característica fundamental de un dibujo de arquitectura debe ser su utilidad. Al igual que la arquitectura, con el dibujo se debe cumplir una función social. El dibujo será la herramienta para transmitir las ideas arquitectónicas ante un público diverso, tanto para el inexperto como para el iniciado.

Utilitas: La utilidad del dibujo arquitectónico se puede entender desde un sentido amplio. El dibujo de un arquitecto puede ser utilizado para materializar físicamente un proyecto, para contar una idea a un cliente, para pensar, para idear espacios, para idear soluciones arquitectónicas, para transmitir propuestas a los ejecutores, etc. De todas estas propuestas encontramos ejemplos recogidos en el material coleccionado por Pedro Muguruza. Aunque el dibujo de arquitectura dada su función utilitaria no se debe recrear en sí mismo, sino que tiene que ser lo más locuaz y concreto, su *utilitas* no debe de estar reñido con una condición artística.

Venustas: La arquitectura se ha basado en la búsqueda de estética como uno de sus características, por lo que el dibujo arquitectónico se ha dejado impregnar de la necesidad de que sus representaciones tengan un disfrute estético, esta circunstancia ha llevado a conflictos dentro de la esfera del dibujo de arquitectura. Desde tiempo inmemorial se ha discutido sobre la falsedad que puede suponer los excesos representativos para ocultar las realidades tectónicas, debate que se mantiene invariante en el tiempo en todas las escuelas de arquitectura españolas y que se ha acrecentado con las posibilidades de representación que permiten las nuevas tecnologías.

Aunque no debemos olvidar que la facilidad para dibujar ha permitido la creación y transmisión de maravillosas obras de arquitectura.

Firmitas: Para Alberti la característica más importante del dibujo de arquitectura era su veracidad, que lo contraponía a los dibujos propios de disciplinas como la pintura y la escultura, donde el dibujo es una herramienta fundamental pero donde la solidez no es tan imprescindible.

Alberti abogaba por un sistema de proyección (la planta) y un código (la línea) como los elementos fundamentales para poder contar la forma del edificio. Tal y como es, no como se ve. El dibujo de arquitectura se debía juzgar por las verdaderas medidas o divisiones basadas en la razón.¹²

Si analizamos este legado desde este supuesto nos encontramos con que los dibujos de Pedro Muguruza aúnan rigor, técnica y belleza, y por ende destacan por la destreza, la expresividad, el rigor y la técnica.

En esta colección de dibujos se combinan ejercicios de dibujo de repente, bosquejados y dibujos realizados con toda la precisión y rigor técnico. Las perspectivas están perfectamente realizadas definiendo con precisión los puntos de vista, situando la línea de tierra donde la mayor expresividad lo requiriera, combinando ojos a vista de rana con vistas de pájaro. Todos ellos tienen una gran uniformidad en cuanto a la mano que los dibuja, el trazo de Pedro Muguruza se reconoce en todos sus dibujos con un estilo característico con trazo firme y grueso, aprovechando la textura del lápiz y del soporte, apretando el lápiz en función de la intensidad del trazo, además de utilizar recursos decorativos del propio arquitecto característicos.

Se puede decir que los dibujos son característicos de la mano de un arquitecto, aunque afecten a otros ámbitos de la cultura, como escenografías de cine o en las ilustraciones de libros.

DIBUJOS DE FORMACIÓN

En el prólogo de un libro editado en 1933 sobre la obra de Pedro Muguruza,¹³ Francisco de Sagarzazu, que fue alcalde de Fuenterrabía, cuenta como el joven Muguruza recorría la ciudadela de la población, cartapacio bajo el brazo, dibujando todo lo que veía sin perder de vista un detalle:

He tenido en mis manos algunos años después, aquellos dibujos; he visto muy pocos publicados por aquí; casi todos ellos cruzaron el mar y quedaron en una colección de *amateur* neoyorquino, perdiéndose así para nosotros algunas fidelísimas representaciones de monumentos populares guipuzcoanos que ha destruido el ansia renovadora de nuestras gentes.

En esta cita podemos conocer algo de su etapa previa a la universidad donde ya se referencia su habilidad como dibujante.

Para preparar el ingreso en la Escuela de Arquitectura estudió dibujo y pintura con Emilio Sala¹⁴, y escultura con Lorenzo Coullaut-Varela¹⁵. Conviene recordar que el examen de ingreso a la Escuela de arquitectura era el verdadero filtro selectivo de las escuelas politécnicas, y exigían complicadísimos exámenes de ingreso donde el dibujo era una de las disciplinas más determinantes. Son muy recordados los trabajos de lavado y mancha¹⁶, y los de pensando y de repente¹⁷ que obligaban a tener una formación artística previa muy exhaustiva. Esto provocaba la aparición de academias de dibujos y preparadores privados, como eran los pintores y escultores, que les permitían obtener pequeños sobresueldos. Con el escultor Coullaut-Varela, mantuvo una buena relación que le llevó a colaborar años después en la realización en el monumento de los hermanos Álvarez Quintero del Retiro en 1929¹⁸ y posteriormente, del más conocido monumento a Cervantes de la Plaza de España en 1931.

Finalmente, en 1911, Pedro Muguruza ingresó en la Escuela de Madrid, y de sus primeros años en la misma encontramos algunas anécdotas en relación a su dibujo, como la protagonizada por Modesto López Otero:

“Una tarde del mes de octubre de 1913, mi primer curso como alumno oficial de la Escuela de Arquitectura, en aquel viejo portalón de la vetusta Escuela de la calle de los Estudios, me crucé con otro alumno, que se detuvo para saludar al amigo que me acompañaba, también recién ingresado como yo. Nuestro interlocutor era un fornido mozo, de complexión atlética, de mirada franca y expresiva y de simpática locuacidad.

A petición de mi compañero, el joven atleta, a quien ya empezaba a mirar con cierto respeto, no solamente por su corpulencia, sino también porque me enteré de que ya cursaba el tercer año de carrera, nos mostró un álbum de apuntes que llevaba bajo el brazo.

La contemplación de aquella serie de dibujos, realizados con soltura y elegancia incomparables, me causó la más asombrosa impresión, impresión que, al cabo de los años, he conservado con la misma nitidez del hecho recién acaecido. No se le ocultó al mozo el efecto que sus dibujos me producían, y, con simpática llaneza, me pidió que le mostrase los míos. Con cierto rubor le enseñé mi álbum, que recorrió detenidamente, prodigándome elogios (no debía decirlo) y, lo que más agradecí, valiosos consejos. Con ese velo con que la vida nos oculta a veces la trascendencia de hechos al parecer nimios, en aquel momento no podía darme cuenta de que nacía entre Pedro Muguruza y yo (pues no era otro nuestro interlocutor) una amistad que había de ejercer en mi vida un extraordinario influjo...”

En el legado encontramos algunos dibujos de su etapa de formación en la Escuela que se prolongó desde 1911 a 1916. Pudiendo destacar *El capitel para una cámara de comercio* de 1913 o *El dibujo de una sección de una iglesia y alzado de una torre* del mismo año.

En muchos de estos dibujos se observa el marcado carácter escultórico de los mismos, seguramente influenciado por su formación con Coullaut-Varela.

Durante los años de formación se presentó a varios concursos de arquitectura, que por aquel entonces solía convocar el Círculo de Bellas Artes. Destacando, entre ellos, uno de 1915, en el que debían proponer ideas arquitectónicas originales, y otro convocado en 1916, con el tema de restauración de ciudades romanas, en el que Muguruza ideó para la ciudad de Sagunto una reconstrucción con tintes historicistas, de la que ha quedado una importante carpeta de dibujos conservada en este legado¹⁹.

Para finalizar la carrera de arquitectura era preciso realizar un ejercicio de reválida, consistente en la realización de un proyecto adjudicado por sorteo. Dicho sorteo, en el que se establecía el tema para cada postulante, fue realizado el 30 de septiembre de 1916, nombrando un tribunal evaluador formado por Manuel Aníbal Álvarez, Alberto Albiñana y Vicente Lampérez. El alumno debía realizar in situ, durante doce horas, un anteproyecto para después durante dos meses y medio desarrollar el proyecto completo. Pedro Muguruza tuvo que hacer un pabellón aislado para un embarcadero real en el Sitio de La Magdalena en Santander. De este trabajo no han quedado dibujos en el legado, sólo se conocen dos dibujos que fueron publicados en la revista *Arquitectura y Construcción* en 1917 ya publicados en otros medios y no especialmente significativos. Con este proyecto Pedro Muguruza obtuvo el título de arquitecto en diciembre de 1916 con la calificación de sobresaliente. Una vez acabada la carrera empezó a colaborar como dibujante en el estudio de Antonio Palacios realizando algunos proyectos juntos.

EL ESTUDIO

Los arquitectos de mediados del siglo XX tenían una estructura de estudio compleja y jerarquizada. Un oficina de arquitectura en los años 40 estaba compuesta por dos o tres arquitectos técnicos que asumían las funciones de ejecución de obra, trabajo de mediciones y presupuesto, y eran responsables de la gestión del estudio. Con ellos solían colaborar un importante número de delineantes, que según el tamaño podrían llegar hasta 50, distribuidos en función de sus habilidades, más proyectistas o técnicos, y jerarquizados según su antigüedad, desde aprendices hasta los senior. Todo este entramado funcionaba bajo la dirección del arquitecto último responsable de todo el trabajo. En esta época el arquitecto solía trabajar individualmente, no era frecuente la colaboración o los equipos de trabajo en igualdad de condiciones tal que se han ido imponiendo en este siglo XXI. En esta estructura el dibujo de los proyectos estaba distribuido en los diferentes delineantes.

En el caso de Pedro Muguruza no hay demasiadas noticias sobre el funcionamiento de su estudio, dado que se desmontó tras su desaparición, y no hay noticias reseñables en su legado, ya que éste se limita a una colección de dibujos. Parece ser que Pedro Muguruza no tenía un estudio demasiado grande y que contaba con la participación de unos pocos colaboradores y de su hermano Jose María, con el que compartía la realización de algunos proyectos. Estaba situado en la calle Alfonso XII en un bloque de viviendas realizado por él, donde el ático lo transformó para alojar su estudio.

Si bien es cierto que a partir de la asunción de sus cargos políticos, a partir de la contienda, redujo notablemente su actividad constructora, por lo que un pequeño estudio bastaría para mantener su actividad.

No obstante es interesante destacar la anécdota de Miguel Fisac, que Iñaki Bergera nos cuenta en este mismo ejemplar²⁰, donde narra como Rafael Aburto, Asís Cabrero y el propio Fisac colaboraron como dibujantes eventuales, sin cobrar, realizando perspectivas para las obras de rehabilitación de la ciudad Santander que había quedado asolada en el incendio de 1941. Lo que nos indica que eventualmente contaría con alumnos destacados de la escuela para afrontar los picos de trabajo más acuciantes.

La parte más significativa del legado aquí estudiado se compone de proyectos de ejecución realizados en papel vegetal dibujados a tinta, en muy diversos tamaños. Hay que recordar que en este momento no estaba extendida la normalización imperante en la actualidad debido a los sistemas de reproducción digitales. En esa época cada proyecto podría realizarse a diferentes formatos en función de la necesidad del mismo. Unos más grandes o más pequeños, en función normalmente de la dimensión de la representación del objeto a la escala necesaria para la representación. Incluso dentro de cada proyecto no siempre eran todos los planos del mismo tamaño. El condicionante a mediados del siglo XX era el suministro de papel que solía ser en rollo de 500 mm de ancho, que se desplegaba en función de las necesidades del dibujo. Posteriormente al popularizarse las máquinas de copias al amoniaco también se alimentaban con rollos de papel del mismo tamaño.

Esta “no” normalización se puede comprobar en el legado, por la grandísima heterogeneidad del material en cuanto a tamaños, que dificulta aún más su conservación y manipulación.

Los formatos más utilizados son muy próximos a nuestro A2 actual con una de sus dimensiones alrededor de 420 mm, y la otra dimensión variando en función del dibujo lo que hace pensar que partirían del rollo de papel de 500 mm, y tras el dibujo y fijación a

la mesa se procedía a recortar y encintar para su mejor conservación, quedando por tanto con diferentes medidas.

LOS DIBUJOS DE ESQUEMAS

Otra tipología de dibujos que podemos destacar dentro de la producción de Pedro Muguruza son los dibujos de esquemas que complementan la documentación estrictamente gráfica. Este tipo de dibujo se ha desarrollado mucho en los últimos años para complementar la documentación de los proyectos arquitectónicos los encontramos entre los dibujos del legado conservado en la Academia.

Son dibujos a base de diagramas y esquemas donde, sobre la base arquitectónica y urbanística, se añaden trazados y signos que nos permiten el cualificar determinados espacios arquitectónicos y urbanos.

Destacan en este sentido los dibujos pertenecientes al plan para la Ciudad de Vacaciones Playa de San Juan de 1933²¹, que se tratan de planos de gran belleza. Son planos realizados sobre copias de amoniaco a partir de dibujos previos realizados en papel vegetal sobre los que dibuja y complementa con trazados y signos con colores para remarcar las diferentes zonas. Se utilizan flechas y manchas de color. Los azules para enclaves vegetales los colores rojo, amarillo y celeste de modo conceptual para definir diferentes categorías, y la tinta negra se utiliza exclusivamente para el viario. Recurre puntualmente a la tinta roja para infraestructuras del transporte y rotulaciones. La zonificación urbana se representa con dibujos en gradiente cromático que van desde el rojo y el naranja, pasando por el amarillo hasta el verde y el azul.

Los vientos dominantes están representados mediante diagramas de vientos. También se representan a través de signos las estrategias de proyecto y las preexistencias del lugar, dado que el proyecto se refiere a una ciudad jardín que pretende amoldarse a la topografía.

FOTOGRAFÍA Y TEMAS DE MONTAJE

Entre los dibujos del legado destacan algunos dibujos realizados a base de fotografías y dibujos utilizando técnicas de fotomontaje, como son los del proyecto del cine Carrión. Son unos dibujos de gran belleza que utiliza la técnica de enmascarar parte de la fotografía para dibujar encima con lápiz diferentes propuestas de intervención. Esta técnica muy utilizada en la actualidad debido a los softwares de dibujo como 'photoshop', se puede considerar una novedad a principios del siglo XX, sobre todo por la calidad de ejecución y los resultados sorprendentemente buenos obtenidos. Hay que tener en cuenta que el papel fotográfico tiene un soporte muy satinado sobre el que no se puede dibujar con lápiz con facilidad, por lo que tendría que hacerse mediante procesos de revelado en papeles especiales y con técnicas de dibujo a base de rotuladores, y lápices especialmente grasos. No sólo destacan estos dibujos por la técnica material utilizada, sino por la perfecta adecuación perspectiva y de escala de todos los elementos, lo que nos indica la habilidad gráfica del autor.

También en el legado hay otros tipos de propuestas gráficas realizadas a base de capas de papel vegetal que se van superponiendo encima de fotografías, permitiendo crear transparencias con diferentes capas de información.



2. Pedro Muguruza, *Proyecto de ampliación de una mansión particular*. RABASF Archivo-Biblioteca

MUGURUZA ILUSTRADOR

Una de las actividades más reconocidas de Pedro Muguruza fue su participación como ilustrador en las revistas de arquitectura de la época. Sus dibujos ilustraban los artículos de revistas como *Cortijos y Rascacielos*, *Arquitectura*, *La Construcción Moderna*. En la introducción de este artículo ya se ha mencionado el ejemplar del año 1952 donde se recogía unos dibujos de Muguruza con un pie de foto reseñando su habilidad.

La revista de *Arquitectura* tuvo tres etapas²²: La primera etapa dirigida por Gustavo Fernández Balbuena de 1918 a 1926, con Leopoldo Torres Balbás como secretario de dirección que era el auténtico responsable de la edición de la misma y donde Pedro Muguruza colaboraba con sus dibujos.

En la segunda etapa de 1927 a 1933 la revista estaba dirigida por Teodoro Anasagasti, presidente de Sociedad General de Arquitectos, y el secretario y editor de la revista era José Moreno Villa. En esta etapa Pedro Muguruza formó parte del consejo de redacción junto con Luis Blanco Soler, Secundino Zuazo, Manuel Sánchez Arcas, Giner de los Ríos, Rafael Bergamín y Modesto López Otero, y cómo delegado en el extranjero estaba Fernando García Mercadal²³.

En esta etapa tanto Muguruza, como Roberto Fernández Balbuena, realizaron numerosos dibujos ilustrativos de los textos escritos, aunque en numerosas ocasiones los dibujos publicados eran totalmente ajenos al texto, siendo simplemente buenos dibujos de arquitectura sin ninguna conexión con el texto al que acompañaban²⁴.

La revista tuvo una tercera etapa 1934-1936 dirigida por Antonio Botella con un perfil más bajo donde las colaboraciones fueron más esporádicas.

Posteriormente siguió colaborando en la *Revista Nacional de Arquitectura* en su etapa más política y donde es bien conocido el retrato que realizó de Francisco Franco a color para inaugurar la revista nacional de arquitectura en su segunda etapa. La primera página estaba presidida por este retrato, Pero esta ilustración no era más que el reconocimiento a la figura del gran dibujante que se había convertido en un hombre del aparato.

Era tal su habilidad como dibujante y su facilidad para contar historias mediante el dibujo que también se le encargó la realización de ilustraciones de diversos libros infantiles; y de algún libro histórico.

Estos libros fueron, *Califa Cigüeña y otros cuentos* de Wilhelm Hauff, *Cosas y bechos* de Félix Martí Alpera, y las *Fábulas Literarias* de Tomás de Iriarte.²⁵

En cuanto a históricos, en la edición de *La España del Cid*. (1929) de Ramón Menéndez Pidal, se encargó de ilustrar las entradillas de los capítulos y algunas ilustraciones meramente decorativas, con menos presencia en la edición del libro, cómo había pasado con los libros infantiles que el dibujo tenía un gran peso en la edición del mismo.

En *Cataratas de lo barroco* 1932 de Carlos Bosch realizó tres dibujos de personajes de la historia, dos bustos de mujeres y un retrato de una mujer a caballo.

Todos estos dibujos son muy característicos del estilo de Pedro Muguruza dibujados a tinta valorando las texturas mediante rayados y tramas.²⁶

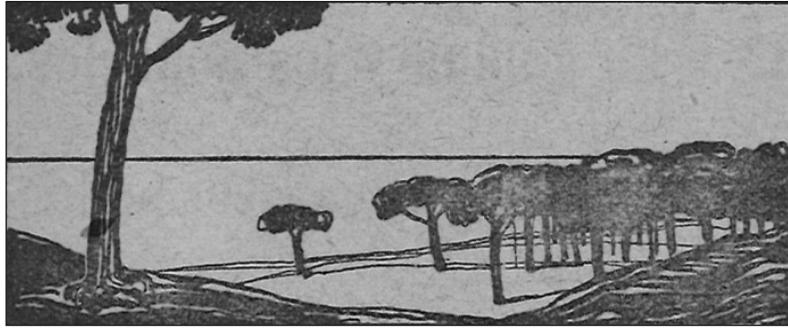
Los dibujos de ilustración son de pequeño formato, y destacan por su composición generalmente sencilla y contundente, representando en varios de ellos diferentes planos de profundidad, con elementos en primer término. Jugó mucho con el encuadre como un elemento más, enmarcando muchos dibujos con línea o dejándolo insinuado a partir de los dibujos.

En los dibujos capitulares, para comenzar los capítulos es frecuente la realización de guirnaldas, o frisos geométricos, de gran plasticidad y complejidad, resolviéndolo con soltura.

Su fama como dibujante y creador de espacios le llevó a participar como director artístico en un par de películas en 1936, dada su facilidad para recrear espacios realizó los dibujos preparatorios para los decorados de las películas *Lola de Triana* y *El Huésped del Sevillano*. Que se recogen en unos cuadernos de dibujos conservados en la Academia y algunos de ellos los publicó en su libro *Cien Dibujos*. En este sentido es interesante



3. Pedro Muguruza, *Ilustración del Califa Cigüeña y otros cuentos*. Madrid



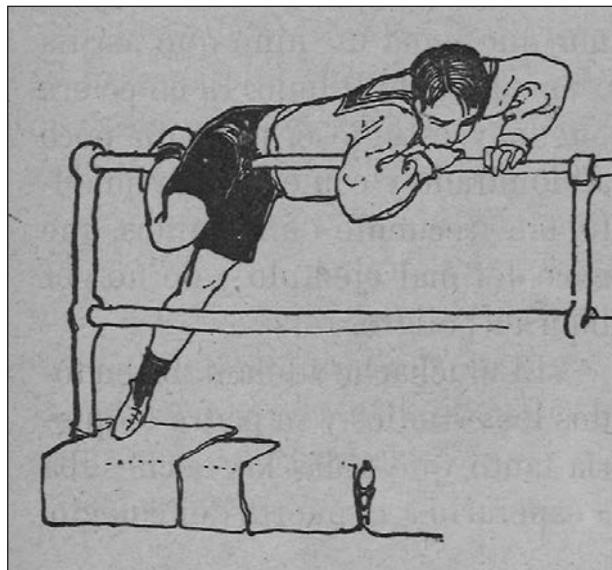
4. Pedro Muguruza, *Ilustración de Cosas y hechos*. Madrid

consignar como en esta época era frecuente este tipo de colaboraciones externas para el teatro y para el incipiente mundo del cine que todavía no estaba estructurado como industria y requería de profesiones afines para la creación de espacios y decorados. También Zuloaga colaboró en la escenografía para el estreno de *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla en 1927, y Pablo Picasso realizó figurines y espacios para el *Sombrero de tres picos* también de Manuel de Falla en 1920.

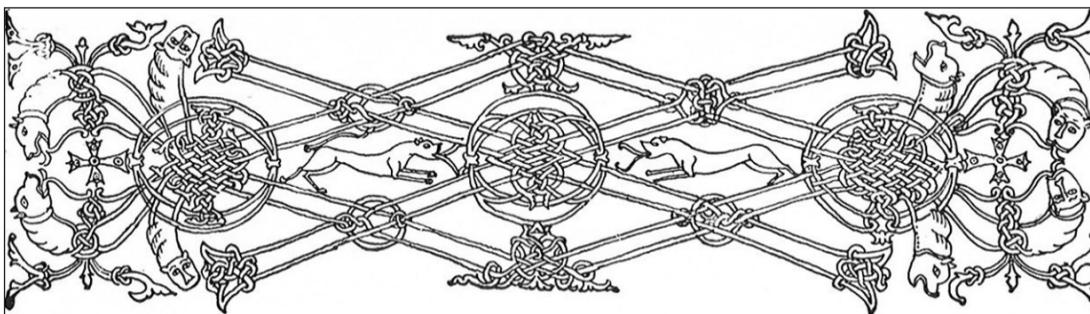
Otras de sus facetas artísticas era la realización de murales en espacios comunes de los edificios que proyectaba como en la ampliación y reforma de los edificios Centrales del Banco de Bilbao, donde realizó unos murales pintados en los espacios comunes.²⁷

DISEÑO GRÁFICO

Toda la producción de los dibujos tienen numerosos elementos propios que permiten distinguir el sello de Pedro Muguruza en el trazo firme y las técnicas. Pero una de las características son sus signos gráficos y la utilización de una tipografía de letra propia.



5. Pedro Muguruza, *Ilustración de Cosas y hechos*. Madrid



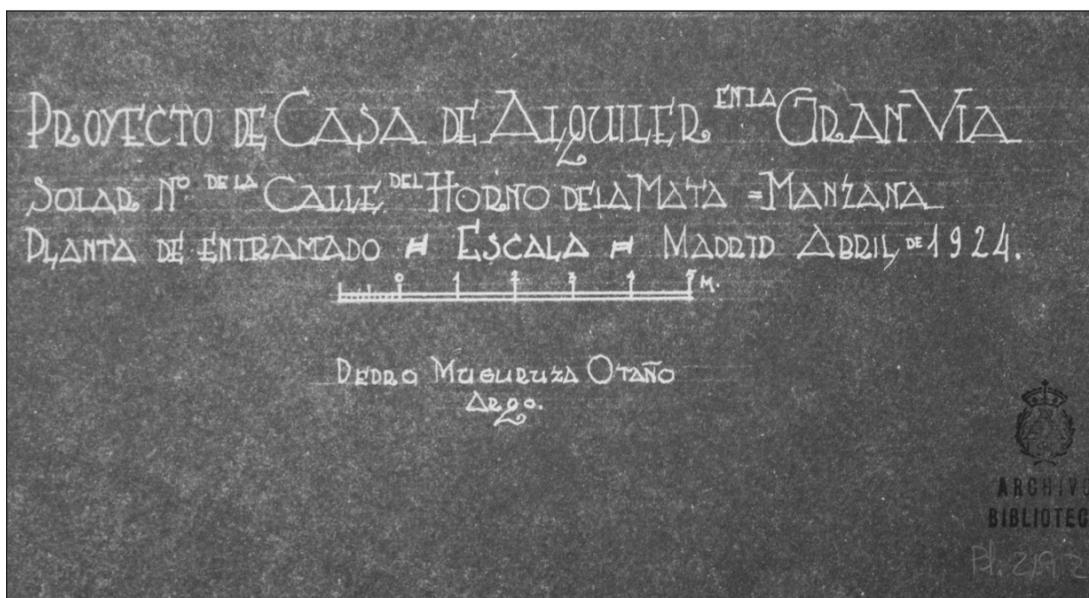
6. Pedro Muguruza, *Ilustración de La España del Cid*. 1929. Madrid

Dicha letra ha sido un invariante en su producción gráfica aunque, como es natural, fuera evolucionando con el paso del tiempo, aunque siempre manteniendo una fuerte personalidad. Cuando rotulaba en mayúscula la letra era vertical separando bastante las letras, en ocasiones con los artículos o preposiciones en un tamaño menor y con un tipo de letra bastante cuadrado con *gracias* o remates,²⁸ también utiliza como recurso la *versalitas*²⁹. Cuando al texto quería darle una mayor presencia e importancia, como en las carátulas, los tramos verticales de las letras se engrosaban con una doble línea.

En las ocasiones que utiliza la letra minúscula el texto está escrito en Itálica con un rotulado tipo pluma donde los trazos verticales son más gruesos que los horizontales.

Las láminas dentro de cada proyecto tienen un mismo orden y disposición situando ordenadamente los distintos cuadros dibujos y textos de cada plano.

En cuanto a las firmas y rúbricas que utilizaba Pedro Muguruza existen al menos tres modelos claramente determinadas: la más oficial que escribe su nombre completo y una rúbrica que lo subraya, otra que utiliza prácticamente como un sello de los dibujos más lúdicos donde sólo figuran sus iniciales dibujadas, y una tercera realizada con cierta desgana y donde lo más reconocible son las iniciales de su segundo apellido "Ot".



7. Pedro Muguruza, *Carátula del proyecto de Casa de alquiler en la Gran Vía*, 1924, Madrid. RABASF Archivo-Biblioteca



8. Pedro Muguruza, *Firmas y rúbricas extraídas de diferentes documentos del legado*. RABASF Archivo-Biblioteca

COROLARIO

A modo de corolario, y tal y como se indicaba en el título de este artículo, se puede hacer una reflexión sobre el legado y la figura de Pedro Muguruza.

No cabe duda de que fue un grandísimo dibujante de su época tenía una gran habilidad con el lápiz que aprovechó en el desarrollo de sus proyectos y en diferentes manifestaciones artísticas. Siempre con sus señas de identidad propias.

Podemos entender que Muguruza desde su fachada de dibujante era un gran escenógrafo, fachadista donde resultaba más importante las imágenes, que cuidaba sobre manera, tanto en sus dibujos, como en sus presentaciones, tal y como escribe Antón Capitel:

“...en manos de Muguruza el tradicional cuerpo disciplinar quedaba aislado, planteado con tal pureza y abstracción que de lenguaje específico se convertía en código inútil. Problemas inventados, temas vacíos, se resolvían desde un entendimiento escenográfico que inevitablemente se agotaba en el soporte que hacía coincidir origen y fin: el dibujo. No son proyectos, son láminas; por ello no es casual que casi ninguno de sus trabajos de posguerra se construyera. Como tampoco el que los empeños más ambiciosos de su Dirección General (...) fracasaran contaminados por una voluntad escenográfica que de proyectos los convirtió en maquetas y que a nadie más que a los arquitectos —y no a todos— podía interesar.”³⁰

Aunque no sería fácil analizar psicológicamente el personaje, si se pueden dar claves para su entendimiento. Pedro Muguruza tenía una fuerte personalidad. Sus coetáneos le describían como muy apuesto, elegante, alto, y gozaba de un gran reconocimiento de sus compañeros de profesión, entre otras, por su habilidad como dibujante. Aunque se considera que era muy controlador en su etapa política, actuaba con cierta humildad o lo que se puede entender falsa modestia que se puede observar en el discurso que hizo como Director General para inaugurar las sesiones de trabajo de El Futuro Madrid en 1945.³¹

“Por una deferencia, que he de agradecer muy vivamente al Instituto, me corresponde iniciar este ciclo de conferencias para abordar un tema, el de “el futuro de Madrid” que realmente me abre las puertas al campo ilimitado de lo irresponsable, para discurrir un poco como augur o como agorero. Realmente sería absurdo atenerse literalmente al tema y hacerlos una serie de profecías o pintaros imaginativamente

un futuro para la capital. Estaría bien fuera de lugar el que, anticipándome a todos los temas que más adelante han de tratar voces mucho más calificadas que la mía, me lanzara a describir ya los que se piensa hacer, lo que pudiera realizarse y las soluciones propuestas para el mejoramiento de Madrid.”

El tono de este discurso contrasta con el peso que su cargo político suponía en el régimen y en las decisiones sobre arquitectura que se tomaron.

Por todo esto, el legado que aquí estudiamos es un archivo de primer orden que permite situar al autor a la altura que le corresponde y supone una fuente de conocimiento extraordinaria para conocer la práctica del dibujo de arquitectura en España a mediados del siglo XX, y abrir, por tanto, numerosos campos de investigación futuros.

NOTAS

- 1 GARCÍA MERCADAL, Fernando, *Los cincuenta años del COAM Madrid*, edición del autor mecanografiado, (1980), p. 20.
- 2 BRAVO, Pascual, “Homenaje a don Pedro Muguruza Otaño”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 132 (diciembre 1952), pp. 2-11.
- 3 Recogido de UCHA, Rodolfo, *50 años de arquitectura española, 1900-1950*, Madrid: Adir Editores, (1955), pp. 137.
- 4 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *Cortijos y rascacielos: casas de campo, arquitectura, decoración*, 70, (1952), pp. 2-3.
- 5 FULLAONDO, Juan Daniel, “Notas de sociedad”, *Nueva Forma*, 99, (abril 1974), p. 18. Esta cita está extraída del capítulo que en este boletín escribe Iñaki BERGERA sobre Aburto y Muguruza.
- 6 Estos pergaminos donde se iba quedando la huella imperceptible de los diferentes proyectos se denominaban palimpsestos.
- 7 CASTAÑO PEREA, Enrique, “Lecciones de dibujo de arquitectura a partir de la colección Rabaglio”, *Academia*, 114 – 115, (2012-13), pp. 45-62.
- 8 MUGURUZA Pedro, *Cien Dibujos, 1916 -1941*, Madrid, 1943.
- 9 BUSTOS, Carlota, “La obra de Pedro Muguruza: breve repaso de una amplia trayectoria”. *P+C 05*, Alicante (2014), pp. 101-12.
- 10 *Ibidem* BRAVO 1952.
- 11 SAINZ, Jorge, *El dibujo de arquitectura*. Editorial Reverté, Madrid, 2005, (primera edición 1990), p. 63.
- 12 *Ibid.* Cit. p. 65.
- 13 MUGURUZA, Pedro, ed. Edarba. 1933.
- 14 Emilio Sala nacido en Alcoy 1850 que en Madrid abrió su propio estudio y tomó parte en la decoración de diferentes Palacios. En 1906 se creó para él, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, la cátedra de “Teoría y Estética del Color”, donde trabajó hasta su muerte en 1910 época en la que el joven Muguruza participó en su estudio.
- 15 Lorenzo Coullaut-Varela escultor sevillano nacido en 1876 en Marchena, hijo de escultor y padre de Federico que siguió su oficio. Se estableció en Madrid destacando, entre sus obras la realización del monumento a Cervantes de la plaza de España. Falleció en 1932.
- 16 Los dibujos de lavado y mancha consistían en la realización de un dibujo monocromo, generalmente de un modelo clásico a partir de una escayola, en el caso de la mancha con carboncillo y en el del lavado realizado con tinta o acuarela que a base de añadir agua se conseguían numerosos tonos de grises. Se denominaba también aguada. Ver ARAUJO Y LIRA, Isidoro, *Método práctico para el dibujo lavado, pintura de aguada y de Iluminación*, 1833.
- 17 Para el examen de ingreso a numerosas escuelas de Bellas Artes se planteaba un ejercicio de pensado que se debía hacer durante un largo tiempo, incluso de tres meses, para una vez entregado hacer en presencia del tribunal un ejercicio de repente sobre el tema estudiado que podía tener una duración de unas hora.

- 18 BALDELLOU, Miguel Ángel, *Arquitectos en Madrid*. Ayuntamiento de Madrid. 2005.
- 19 Al respecto de estos dibujos de Sagunto ver artículo en este mismo boletín firmado por Flavio Celis.
- 20 BERGERA 2015 Aburto y Muguruza. Juntos pero no revueltos.
- 21 Recientemente se ha publicado en la revista EGA una revisión de este proyecto realizada por Pedro Muguruza y su equipo ver MARTÍNEZ-MEDINA, Andrés y PARRA MARTÍNEZ, José, "Los planos del concurso para la Ciudad de Vacaciones Playa de San Juan en 1933" *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 25, Valencia, (2015), pp. 138-147.
- 22 Íbid. Cit., pp. 80-85.
- 23 En esta etapa la revista tuvo un marcado carácter innovador gracias a Luis Lacasa y a García Mercadal que trajo a Le Corbusier, y Theo Van Doesburg.
- 24 Ver la publicación sobre la revista de *Arquitectura* escrita por Carlos de SAN ANTONIO GÓMEZ, en 1996 *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1918-1936*. Ed. Comunidad de Madrid. Madrid. p. 85.
- 25 En el *Califa Cigüeña* realizó 15 dibujos, en *Cosas y hechos* son 48 ilustraciones, y en las *Fabulas de Iriarte* 36 dibujos.
- 26 En esta época se empezaron a aparecer para diferencias texturas o materiales, la utilización de unas tramas fabricadas por la marca *letraset* que consistían en una película adhesiva donde estaban serigrafiadas diferentes dibujos, puntos, más o menos gruesos, rayados, colores; también se representaban las fábricas de ladrillo , tejas, incluso árboles y personajes de diferentes escalas. El soporte era una película adhesiva transparente muy fina que se ponía sobre el dibujo realizado en papel vegetal y con un bisturí se perfilaba recortando lo sobrante.
- 27 Recogido de UCHA, Rodolfo, *50 años de arquitectura española, 1900-1950*, Madrid: Adir Editores, (1955), pp. 137-139.
- 28 Gracias o remates, del inglés *serif*, son pequeños adornos ubicados generalmente en los extremos de las líneas de los caracteres tipográficos que permiten el enlace de una palabra con la otra y que recuerdan el trazo enlazado de una letra con la siguiente. Es característico de tipos de letras como la Times New Roman o la Garamond utilizadas en esta publicación y suelen ser apropiadas para textos largos ya que facilita la asociación de letras y por tanto la lectura. La contraposición a este tipo de letras es la de palo seco, como la Arial más utilizadas para rotulos, aunque ahora se esté imponiendo.
- 29 Versalitas se refiere a una variación de cualquier tipo de letra, específicamente a una tipografía de letras mayúsculas cuyo tamaño es similar al de las minúsculas, con proporciones ligeramente distintas.
- 30 CAPITEL, Antón, "Ante una moderna Arquitectura" en *AAVV. Arquitectura para después de una guerra*, Colegio de Arquitectos, (1977). Barcelona.
- 31 El futuro Madrid, conferencias pronunciadas en el aula magna del Instituto de Estudios de Administración Local entre febrero y mayo de 1944, presentadas por D. Carlos Ruiz del Castillo, Director del instituto y cuyos primeros ponentes fueron Pedro Muguruza Director General de Arquitectura y Pedro Bidagor jefe de sección de Urbanismo de la citada Dirección.

EL PUNTO DE VISTA DE MUGURUZA

Ernesto Echeverría Valiente

Resumen: El ámbito de estudio que se expone en este artículo se enmarca en la investigación en torno al uso de las herramientas gráficas por el arquitecto Pedro Muguruza en la presentación de sus proyectos con objeto de la comunicación a sus clientes, a los jurados de los concursos o al gran público. La investigación nos permitirá analizar su inmenso legado (depositado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) y recorrer la arquitectura Española del segundo ¼ del siglo XX analizando la forma de usar la perspectiva cónica como herramienta de comunicación.

Palabras clave: Arquitectura Española; Perspectiva cónica; Representación arquitectónica; Pedro Muguruza.

THE POINT OF VIEW OF MUGURUZA

Abstract: The field of study described in this article is part of the investigation into the use of graphical tools by architect Pedro Muguruza in presenting their projects in order to communicate to his clients, jurors contests or large public. The research will allow us to analyze his immense legacy (deposited in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) and tour the Spanish architecture of the twentieth century ¼ second analyzing how to use the conical perspective as a communication tool.

Key Words: Spanish architecture; Conical perspective; Architectural rendering; Pedro Muguruza.

El ámbito de estudio que se expone en este artículo se enmarca en la investigación del uso de las herramientas gráficas por el arquitecto Pedro Muguruza, en la presentación de sus proyectos con objeto de la comunicación a sus clientes, a los jurados de los concursos o al gran público. La investigación nos permitirá analizar su inmenso legado (depositado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) y recorrer la arquitectura española del segundo cuarto del siglo XX analizando la forma de usar la perspectiva cónica como herramienta de comunicación.

EL LEGADO MUGURUZA

Cuando se pone delante de un arquitecto la oportunidad de poder tener acceso al legado de un compañero del nivel de Pedro Muguruza, rápidamente se empieza a rebuscar entre los documentos con una curiosidad casi insana. Si además se es profesor de dibujo en una escuela de Arquitectura ya se convierte en una obligación que no se puede dejar pasar, destripando todos y cada uno de los documentos e intentado viajar a comienzos del siglo XX y poder disfrutar desde un “punto de vista” privilegiado de la panorámica de toda una vida de trabajo y de toda una época reciente de nuestra historia y nuestra arquitectura.

Algunos arquitectos como Antón Capitel, reconocen que en la posguerra las obras oficiales tuvieron a Muguruza como promotor directo debido a sus cargos siendo en

algunos casos también como ejecutor de las mismas, también opina en relación a su dominio y amor por el dibujo que "...se resolvían desde un entendimiento escenográfico que inevitablemente se agotaba en el soporte que hacia coincidir origen y fin: el dibujo", o "...No son proyectos, son laminas; por ello no es casual que casi ninguno de sus trabajos se construyera"¹. No sabemos si esta opinión es cierta o no, pero por el volumen de su producción, posiblemente esté en la media de cualquier arquitecto entre dibujos, propuestas y encargos. Lo que sí parece que tiene el apoyo unánime es en cuanto a la calidad de sus dibujos de los que Modesto López Otero indicó que Manuel Zabala², profesor de Muguruza en la Escuela le había advertido que era el alumno a quien consideraba el mejor dibujante que había pasado por sus cursos.

Una vez estudiadas 367 referencias de su legado (de la referencia 174 a la 541), con más de 4.000 documentos gráficos (firmados directamente por Muguruza), y quedar apaciguada la fase de curiosidad arquitectónica, entra en juego la motivación del investigador que se enfrenta a esta documentación, (los pormenores de todos y cada uno de los documentos quedan perfectamente detallados por María Teresa Galiana Matesanz³, y los servicios bibliográficos de la RABASF) el primer impulso es hacer estadísticas del tipo de trabajos, emplazamiento, tipo de cliente, fase del trabajo o año de ejecución, etcétera, pero parece que esto es algo frío, impersonal y sobre todo nada relacionado con el dibujo, por lo que yendo un paso más allá, una vez volcados todos los datos en una base de datos incluyendo su georeferenciación, podemos mediante un Sistema de Información Geográfica transformar las frías estadísticas en mapas temáticos mucho más interesantes para un arquitecto y más fáciles de interpretar en general.

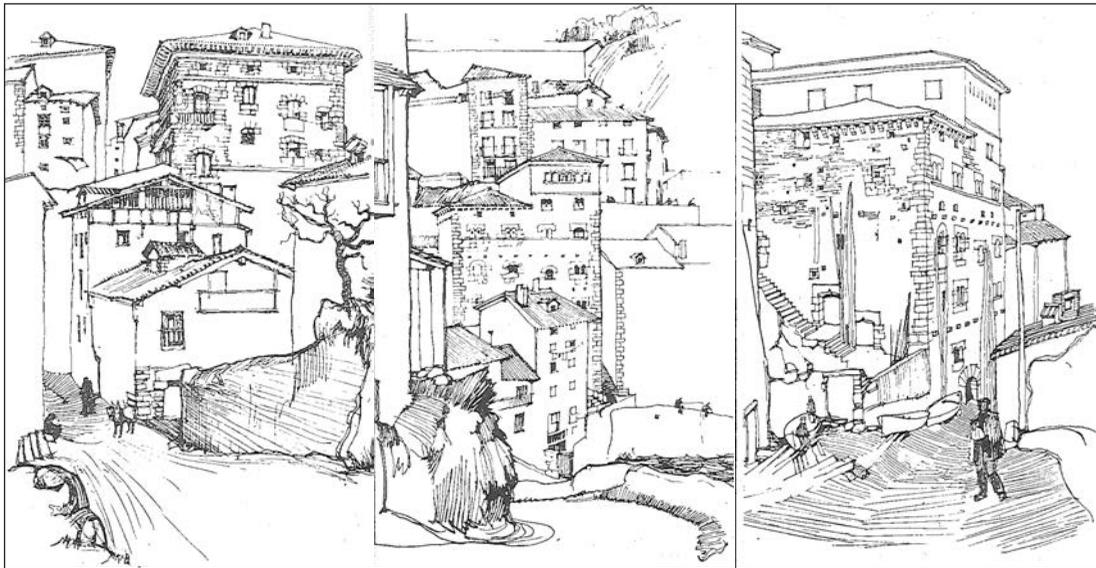
Pero en nuestro caso, aunque es importante saber el ámbito geográfico en el que se movió y la densidad de obras en cada zona, a un investigador del dibujo lo que realmente le interesa es saber qué tipo de dibujos hizo, y por qué. Ponemos en marcha un nuevo SIG en el que usamos un mapa inventado con los diferentes tipos de dibujo como referencia geográfica. Con esto intentamos profundizar un poco más, desde la lejanía en el tiempo y sin la posibilidad del testimonio directo, solo nos queda la interpretación a través de la documentación recogida en su vasto legado.

DIBUJAR Y PROYECTAR

El desarrollo del trabajo de los arquitectos está estrechamente ligado a la expresión gráfica en su más amplio sentido de la palabra y abarcando todas las técnicas posibles. El tipo de herramienta gráfica usada por el arquitecto en cada momento debe estar íntimamente ligada a la utilidad del trabajo que está realizando y a quien está destinado.

Incluso antes de tener un claro destino para sus ideas e inquietudes, el arquitecto, como ser creador, plasma sobre papel todo aquello que le llama la atención por alguna causa tanto sea del paisaje natural o del paisaje urbano. Estos dibujos son los famosos y estudiados cuadernos de viaje, o cuadernos de apuntes.

Los apuntes o las fotografías previos a un proyecto, tienen como único destinatario al mismo arquitecto que los hace. Estos documentos serán su diario íntimo, por lo que nadie más que él es su destinatario y nadie más que el tendrá derecho a verlos. Es el dibujo más personal, en el que de una forma u otra se muestra la personalidad de cada uno y donde se indica que es lo que más importancia tiene para él. Estas primeras decisiones de diseño reflejadas en los primeros dibujos se siguen reconociendo por lo general en los proyectos



I. Pedro Muguruza, *Apuntes del natural*. R.N.A. n.º 132, 1952

definitivamente construidos. Son como el ADN del proyecto, que por muchos cambios y ajustes que sufra, siempre perviven en todo el proceso.

En estos primeros momentos de la vida de un proyecto también tienen cabida las pequeñas maquetas de intenciones⁴, cuyo uso podemos ver en la enseñanza en las escuelas de arquitectura o en el día a día de los estudios de los más importantes arquitectos⁵.

Una vez pasado este punto de partida, las ideas que fluyen por la cabeza del arquitecto deben ser plasmadas en otro tipo de documentos que puedan ser compartidos con otras personas.

En el caso de un proyecto que va a ser construido, se elaboran los documentos de plantas, alzados, y secciones para su proceso constructivo o incluso detalles volumétricos o constructivos en axonometría oblicua u ortogonal.

En el caso de propuestas o concursos, el arquitecto debe convencer al propietario, al promotor o al jurado de las bondades de sus propuestas, debiendo hacer uso, además de los documentos básicos, de las herramientas necesarias que permitan mostrar el resultado de una forma lo más parecida a como podría ver el edificio una persona una vez construido.

Estamos hablando básicamente de perspectivas cónicas que son la forma de representación que más se parece a la percepción humana a pesar de sus imperfecciones. Dentro de las perspectivas podremos tener un amplio abanico de posibilidades, usando solo líneas, sombras o masas de color, incluso con fotomontajes insertando el proyecto en la realidad ya existente en su emplazamiento.

LA PERSPECTIVA Y LOS ARQUITECTOS

Desde hace siglos, los artistas han estado investigando en torno a la creación de dibujos que reprodujeran de la forma lo más similar posible a cómo el ser humano percibe la realidad, y poder así sistematizar y perfeccionar este proceso. Parece que fue finalmente Brunelleschi el primero que usó el procedimiento perspectivo de forma correcta después

de los primeros avances de pintores como Duccio de Buoninsegna (La Santa Cena, 1301-1308) que en alguna de sus obras uso puntos de fuga para las vigas del techo y algún otro elemento arquitectónico, o Ambrogio Lorenzetti (Anunciación, 1344), que representó en perspectiva el despiece en forma de damero del suelo. Como culminación del procedimiento intuitivo, una vez regularizado, aparece publicado algunos años después por Piero della Francesca en la *Prospettiva Pingendi*.

Este tipo de mecanismo de representación fue rápidamente incorporado por pintores y arquitectos. A comienzos del siglo XX se pone en duda si realmente estas reglas reproducen fielmente la percepción humana. Panofsky⁶, por ejemplo, pensaba que la construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio y transforma el espacio psicofisiológico en un espacio matemático. Indica igualmente que se dibuja como si tuviéramos un solo ojo y el mundo se parase, no distinguiendo entre la imagen visual psicológicamente condicionada que nos da nuestra conciencia del mundo visible y la imagen retínica que se dibuja mecánicamente en nuestro ojo físico.

Los grandes arquitectos del Movimiento Moderno, coetáneos de Muguruza, posiblemente siguiendo la corriente cultural y renovadora de principio de siglo, por un lado apoyaron las teorías de Panofsky, pero por otro lado mantuvieron la validez de la perspectiva “así consideraron que la perspectiva continuaba constituyendo un medio necesario para aproximar lo pensado y la sensación visual que produciría una vez construido”⁷ como se demuestra por el prolífico y maravilloso uso que de la misma hicieron todos ellos. Ernest Hans Gombrich⁸ añadía: “¿Qué más se puede pedir?”.

En la última década en el ámbito de la investigación sobre la expresión gráfica se han publicado en España varios trabajos en los que se vuelve a dar una revisión al tema de la perspectiva cónica, su procedimiento y sus limitaciones. El profesor Gentil⁹ en un homenaje al desaparecido compañero Miguel García Lisón, recordaba como este hacia el comentario “Durero mirando por un agujero” cada vez que al principio de alguna charla o conferencia sobre perspectiva se hablaba de los orígenes de este tipo de representación. “Sin embargo el procedimiento, no se puede negar, era aplicable a un solo ojo, de manera que se estaba creando una forma de ver que, en sentido estricto, tan solo era apta para los tuertos”.

A continuación en el mismo apartado: “Mirones y tuertos”, añade: “Se podrían poner muchos ejemplos del tema pero el tono de esta revista aconseja no hacerlo: el lector interesado lo puede encontrar en diversos títulos de la literatura erótica” en alusión al hecho de mirar por el agujero (al respecto de la caja negra de Brunelleschi).

En otro artículo el profesor José Antonio Franco Taboada¹⁰, amplía el debate recordando las técnicas pictóricas desarrolladas por Jan Van Eyck (Matrimonio Arnolfini, 1434), o en la misma década Robert Campin (Tríptico de Heinrich, 1438) con el uso de la perspectiva curvilínea en pantalla esférica en los que usando el reflejo sobre un espejo esférico convexo, aparece la imagen del pintor reflejado.

También extiende este debate a las posibilidades de reflejos esféricos en perspectivas hechas por ordenador en las que en circunstancias similares ya no aparece el autor del dibujo como si ocurre en los casos anteriormente mencionados.

Concluye diciendo “...las infografías, herederas del punto de vista renacentista de la perspectiva lineal, y solo aparentemente similares a la fotografía, seguirán manteniendo ese punto de vista unívoco que caracteriza a esta, por lo que no dudaremos en seguir considerándolas la mejor representación posible de la realidad...”



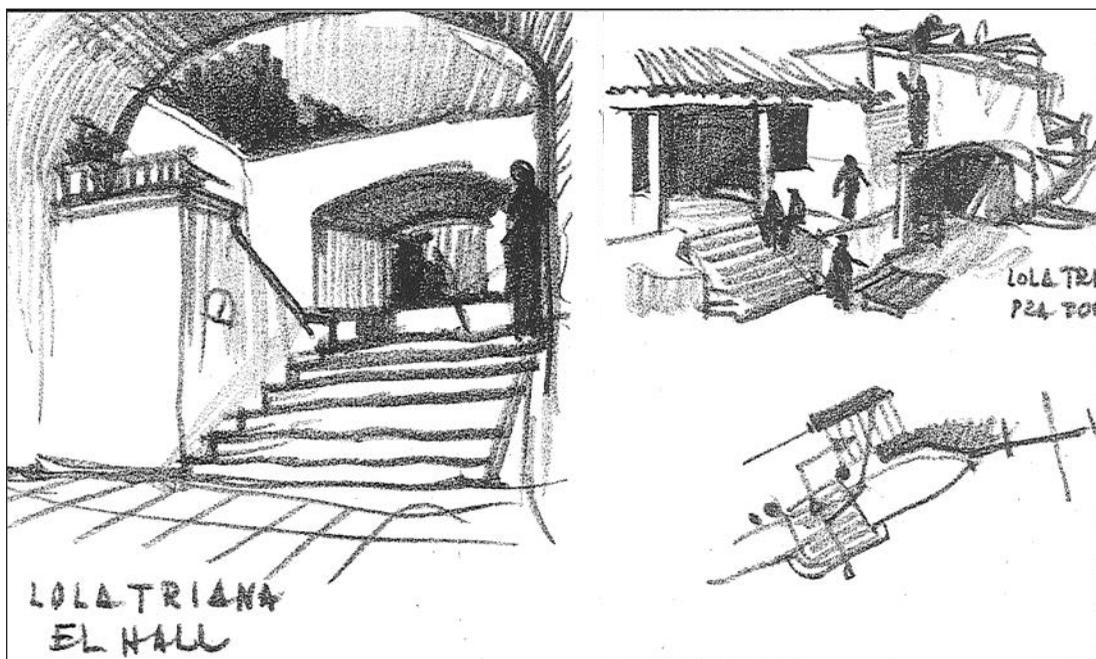
2. Pedro Muguruza, *Ilustración de “El Califa Cigüeña”, 1915-1918, (tinta china y lápiz de color), Arquitectura n.º 313, 1998*

EL PUNTO DE VISTA DE MUGURUZA

Retomando los primeros párrafos de este artículo, vamos a aprovechar la posibilidad de poder analizar el legado del arquitecto Pedro Muguruza Otaño depositado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y vamos a centrarnos en el uso de la perspectiva cónica realizado por Muguruza dándonos un paseo por la arquitectura que pudo ser y la que fue en el segundo cuarto del siglo XX.

Una primera visión de su vasto repertorio profesional la tenemos en el discurso de homenaje a la figura de Pedro Muguruza al poco de su fallecimiento realizado por Pascual Bravo¹¹ en el que nos da una completa imagen personal y profesional o en las recientes investigaciones que sobre la figura de este arquitecto vasco de origen madrileño viene realizando Carlota Bustos Juez¹². Su capacidad como dibujante le llevó una vez acabada la titulación en 1916 a completar su formación artística con el pintor Emiliano Sala y con el escultor Lorenzo Coullaut Valera, estableciendo con este último una estrecha colaboración como se verá en algunos ejemplos.

Se puede decir que su destreza con el dibujo como reconocieron sus maestros¹³ y detractores le permitió “tocar todos los palos” del dibujo, tanto en la toma de apuntes del natural (il. 1), como ilustrador de libros¹⁴ (il. 2), como diseñador de escenarios para la incipiente industria del cine, (il. 3) o como arquitecto.



3. Pedro Muguruza, *Bocetos de decorados para la película Lola Triana*, 1936. RABASF Archivo-Biblioteca

En los dibujos para escenarios cinematográficos lo que le preocupa, es que la imagen urbana o de los edificios que se van a construir fueran creíbles y acordes a la época de ambientación de la película, para que tuviera la mayor credibilidad posible.

Respecto del trabajo como arquitecto, tenemos a Muguruza reformando y ampliando viviendas, locales, o edificios públicos, diseñando edificios de viviendas u oficinas, y participando en planes urbanísticos o en reformas interiores de la ciudad existente relacionadas sobre todo con la entrada del ferrocarril en las ciudades y en intervenciones en monumentos religiosos.

En función de la finalidad del dibujo, Muguruza trata de forma diferente la perspectiva, recurriendo incluso a los fotomontajes (a los que hoy en día estamos tan acostumbrados mediante las herramientas informáticas y los programas de modelado y presentación).

Antes de la Guerra Civil, el gran foco de atracción de la inversión y del movimiento inmobiliario en Madrid se centraba sobre todo en la apertura del segundo y tercer tramos de la Gran Vía, comenzada en el año 1910 por Alfonso XII en su primera fase y que siguió en años sucesivos hasta su culminación. Unido a esta importante operación también hubo intentos de introducir el ferrocarril cuya existencia y uso se desarrolla a finales del XIX y principios del XX hasta el centro de la ciudad como también puede verse en algunas de las propuestas de Muguruza. El trabajo de Muguruza se desarrolla sobre todo en la segunda y tercera fase de la Gran Vía en las que podemos encontrar además de edificios construidos, como el Palacio de la Prensa (1924-1930), o el edificio Coliseum, la participación en multitud de concursos y propuestas no realizadas que tenían como emplazamiento diferentes solares de la recién abierta avenida madrileña.

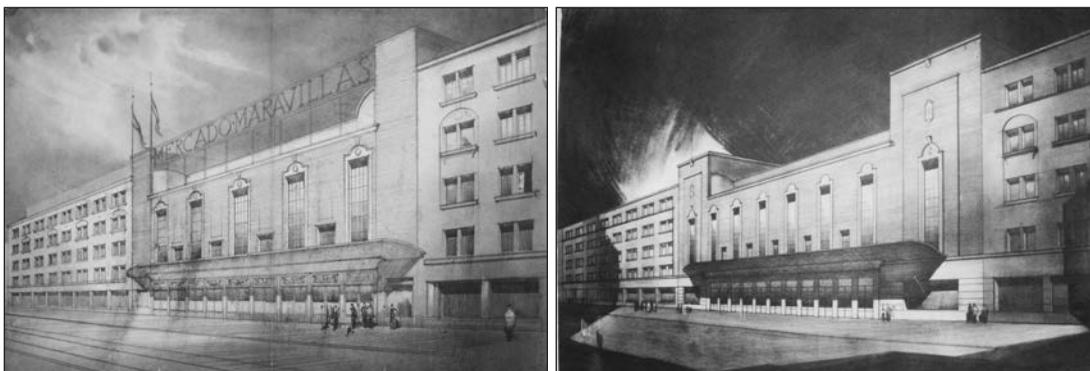
Como ejemplo podemos tomar algunos de sus dibujos realizados para el edificio Carrión o Capitol como más tarde se llamaría, cuyo proyecto fue finalmente ejecutado por Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced-Eced. Para el concurso lanzado por el propietario, D. Enrique Carrión, Muguruza prepara múltiples diseños para la configuración de las



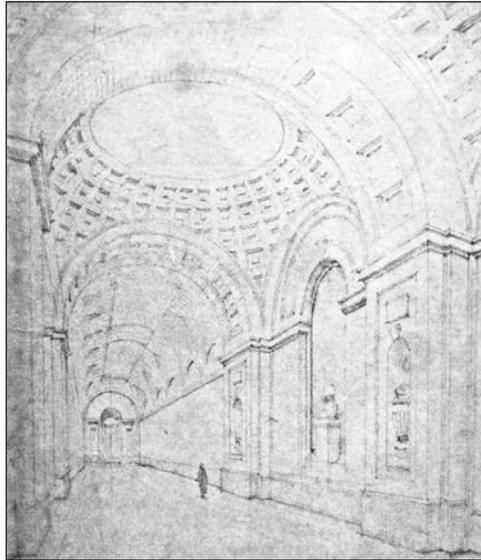
4. Pedro Muguruza, *Dibujos para el concurso del edificio Carrión en la Gran Vía de Madrid*, 1930. RABASF Archivo-Biblioteca y Cien Dibujos

fachadas y los volúmenes¹⁵. A partir de una foto, reconstruye la perspectiva y la inserta con toda naturalidad en su ambiente urbano (il. 4), o nos muestra un ambiente nocturno con el edificio insertado dentro de la ciudad.

En muchas ocasiones el propio uso de las perspectivas es el que le permite limar los detalles de las composiciones de las volumetrías de los edificios como en el proyecto del Mercado de Maravillas de Madrid encargado directamente por el alcalde de Madrid en el año 1933. Este mercado ocupa el solar dejado por el Colegio de Nuestra Señora de Maravillas que sufrió un devastador incendio al principio de la II República, en 1931 y que coge su nombre de la antigua fábrica de papel satinado denominada “Las Maravillas” que estuvo en este emplazamiento hasta 1892. En las perspectivas que se adjuntan (il. 5) se usan diferentes técnicas, dando importancia al dibujo en sí mismo.



5. Pedro Muguruza, *Bocetos del Mercado Maravillas*, Madrid, 1935. RABASF Archivo-Biblioteca



6. Pedro Muguruza, *Propuestas para la reconstrucción de las bóvedas del Museo del Prado*, 1925.
RABASF Archivo-Biblioteca

En los casos de reformas interiores de edificios como el caso del Museo del Prado para el que hizo multitud de propuestas, se trata de dibujos más sencillos, pero no exentos de intencionalidad.

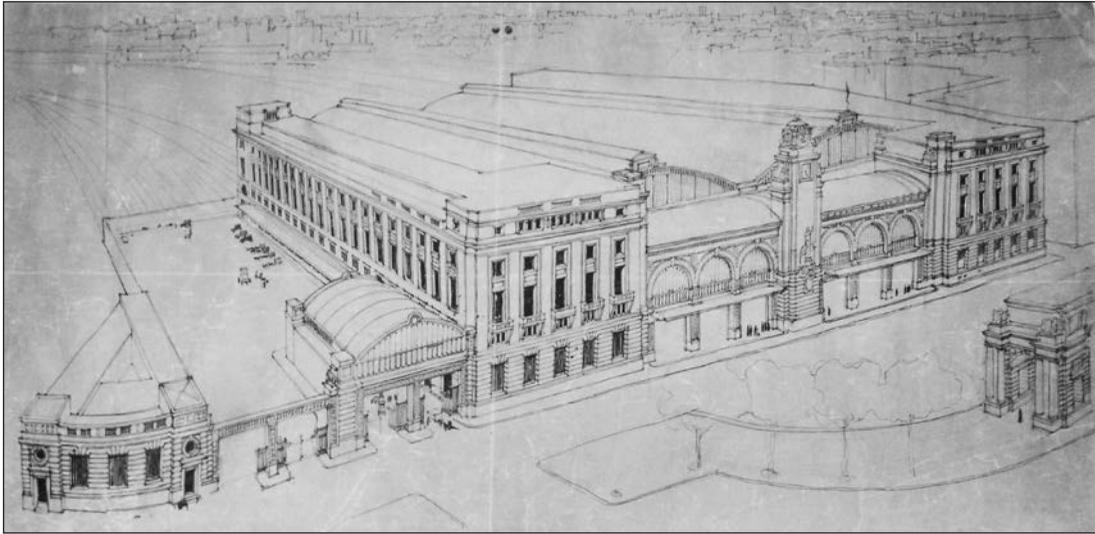
En los dos casos presentados (il. 6), la figura humana que da la escala es muy pequeña, como un niño si lo comparamos con las fotos actuales del edificio, dando sensación de mucho mayor tamaño. Sin embargo la posición de la línea del horizonte si se ajusta más a la altura de una persona, al menos en la imagen de la izquierda. En la de la derecha es una vista totalmente central, tanto en ángulo, como en altura, situando la línea del horizonte a mitad de las columnas.

En la misma línea tenemos varios dibujos para reformas interiores de edificios públicos como el Palacio de Santa Cruz, antigua Cárcel de Corte (actualmente Ministerio Asuntos Exteriores) o privados (varias sucursales del Banco de Bilbao).

Dentro de las intervenciones en la ciudad, Muguruza trabajó en varias ocasiones en proyectos relacionados con la llegada del tren a las grandes ciudades como un elemento modernizador. En este capítulo al igual que en todos los anteriores hay obras que no pasaron del papel y otras que fueron llevadas a término como la estación de Francia en Barcelona del Ferrocarril MZA¹⁶.

En esta actuación, se cambia el uso del punto de vista a altura de peatón, como hemos visto en los proyectos de edificios, y usa un punto de vista elevado a altura de pájaro (conservando el plano vertical) que nos permite dando una visión más urbana, tener en un solo dibujo tener una idea clara de los volúmenes de la actuación y su repercusión sobre la ciudad existente. Nos recuerda a las imágenes creadas por el viajero Anton van den Wyngaerde en el siglo XVI por toda Europa. La diferencia de que Muguruza se apoya en el uso como base de la fotografía aérea como base de sus dibujos.

Al igual que con el edificio Carrión podemos apreciar cómo además de la volumetría arquitectónica se quiere estudiar la imagen nocturna y la transparencia de los elementos constructivos en este dibujo nocturno (il. 7). Se adjunta igualmente el croquis base que sirve de base para varios dibujos más elaborados para presentaciones.

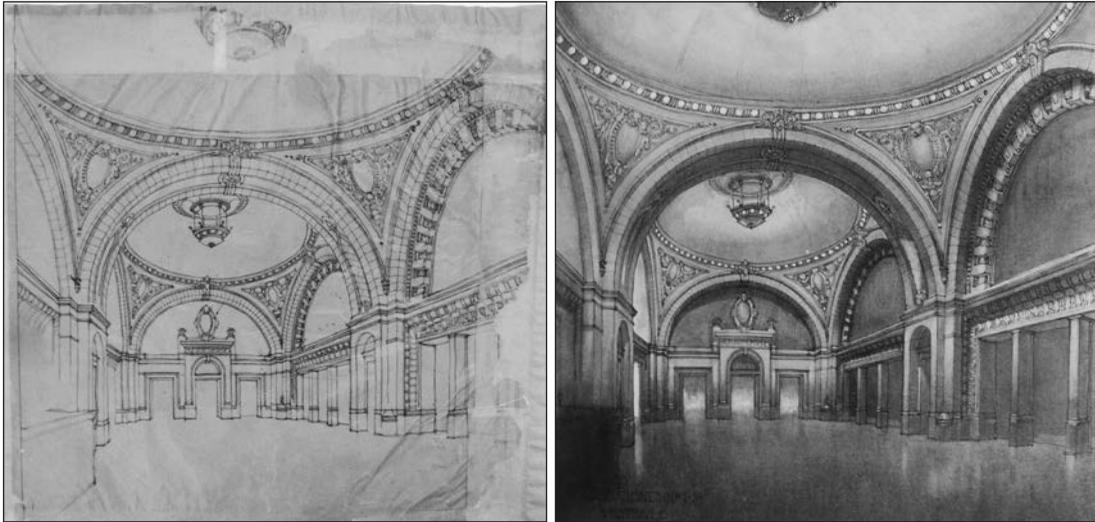


7. Pedro Muguruza, *Estación de Francia. Barcelona, 1922.* RABASF Archivo-Biblioteca

Esta compleja obra en la que intervienen tanto la ciudad existente, como las infraestructuras del ferrocarril y el nuevo edificio de la estación fue acabada en 1929, y a pesar de su gran escala, Muguruza no desatendió los detalles interiores (il. 8) que de alguna forma nos recuerdan por el tipo de dibujo y por la arquitectura a la reforma del Palacio de Santa Cruz o a la reforma del Museo del Prado anteriormente expuestos. En el caso de los dibujos de la estación, aunque no hay elementos de escala, el punto de vista y la línea del horizonte sí coinciden con la altura normal de un espectador.



8. Pedro Muguruza, *Estación de Francia. Barcelona, 1922.* RABASF Archivo-Biblioteca

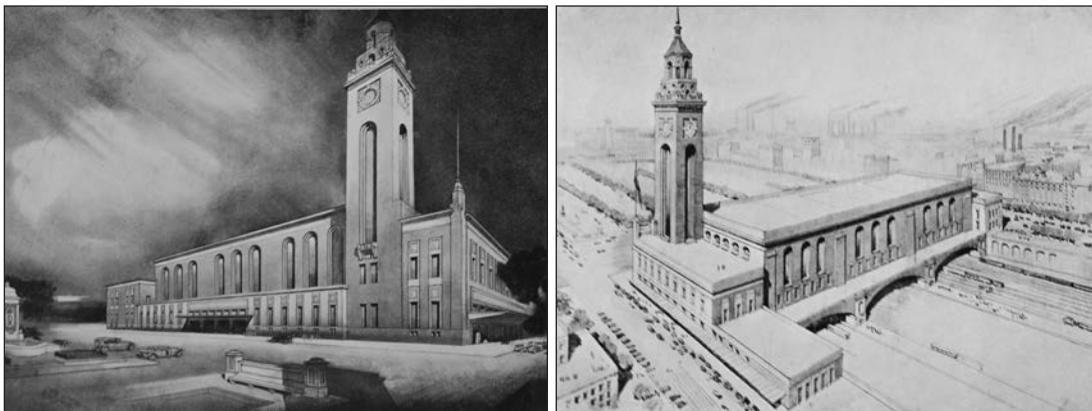


9. Pedro Muguruza, *Diseño del interior de la Estación de Francia en Barcelona*, 1922, (tinta y lápiz sobre vegetal montado en cartulina 58x55 cm y fotografía 23x24 cm). RABASF Archivo-Biblioteca

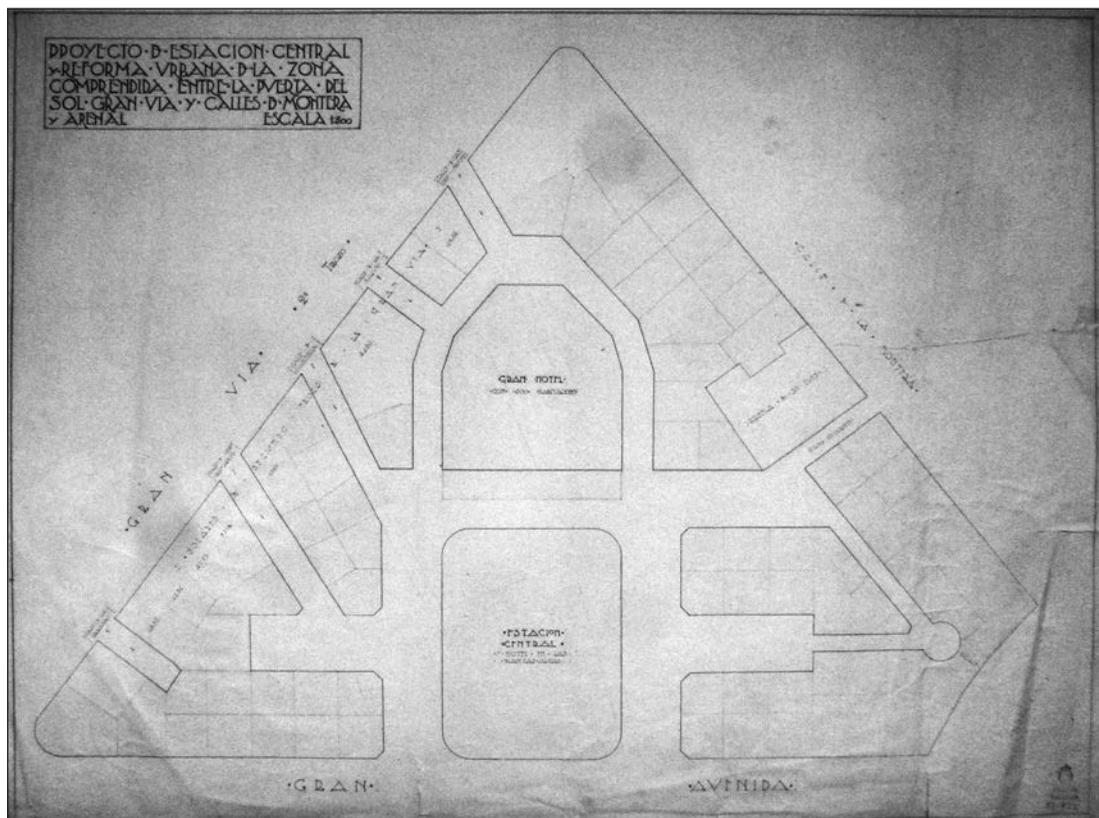
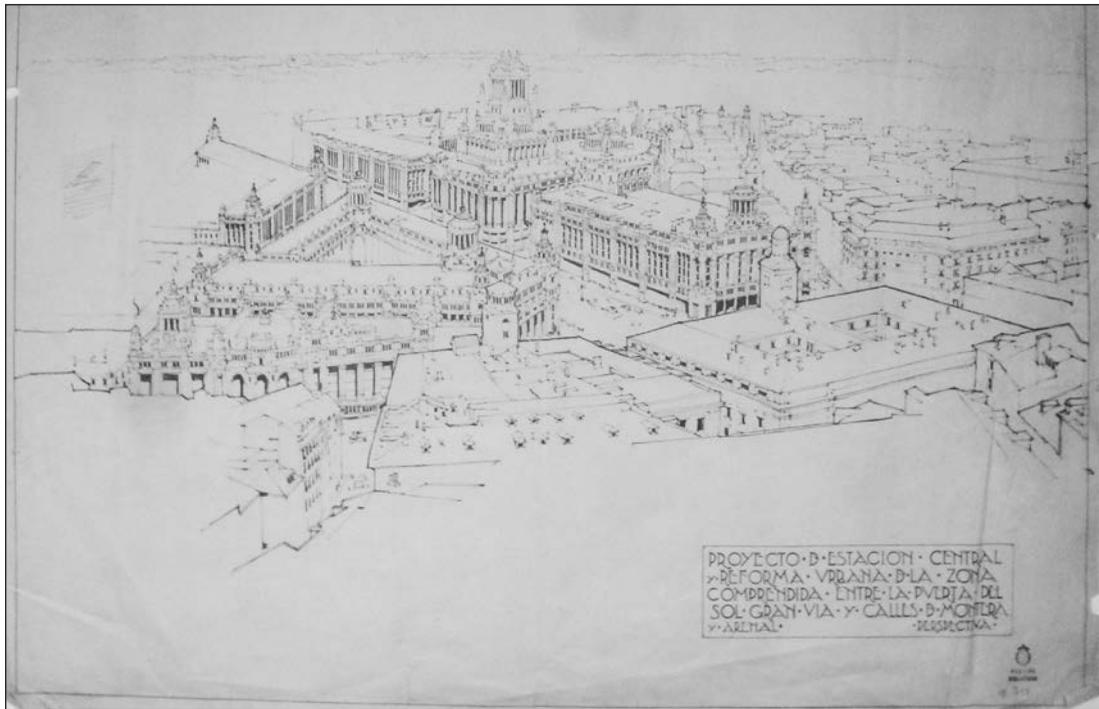
Muguruza hizo varias incursiones sobre el tema de las estaciones de ferrocarril y su inserción en la ciudad. En 1929, dentro de la propuesta de un tren de cintura que uniese los pueblos de la periferia de Madrid con la capital, preparo la propuesta de una estación que se situaría por encima del camino de Chamartín. En los bocetos (il. 9) podemos ver el cambio de altura del punto de vista en función de la fachada que se nos presente.

En dibujo de la fachada urbana de la estación, se relaciona con la ciudad y con los viajeros, y usa un punto de vista de peatón, con coches para dar la escala; sin embargo, en el otro encuadre, en el que se muestra el tráfico de trenes y la relación de las vías con la ciudad, opta por una vista elevada, coincidiendo la línea del horizonte con el remate de la torre.

Tuvo otros intentos de diseño de estación de ferrocarril a escala urbana, relacionados con la Gran Vía de Madrid. Uno de ellos en la zona de la calle Amaniel, relacionado además con una operación urbana de conexión de la Plaza de España con el norte de la ciudad, y otra es una gran estación central entre la Puerta del Sol y la Gran Vía, en la calle Montera¹⁷. Una vez más tenemos una vista aérea, de la ciudad de Madrid, con la línea del



10. Pedro Muguruza, *Vistas de la estación del ferrocarril de cintura del Norte de Madrid*. RABASF Archivo-Biblioteca



11. Pedro Muguruza, *Proyecto de Estación Central y Reforma urbana de la zona comprendida entre la Puerta del Sol, Gran Vía, y calles de Montera y Arenal*, 1930. RABASF Archivo-Biblioteca

horizonte en la línea de remate del edificio. Al igual que la estación de Barcelona, y otras vistas aéreas, está basado en una fotografía aérea para poder sacar las volumetrías de los edificios circundantes (il. 10).

No podemos pasar sin mencionar sus múltiples intervenciones como autor de monumentos de carácter religioso en colaboración con artistas del mundo de la escultura¹⁸ con los que mantuvo estrecha relación en sus años de estudiante como ya se ha citado.

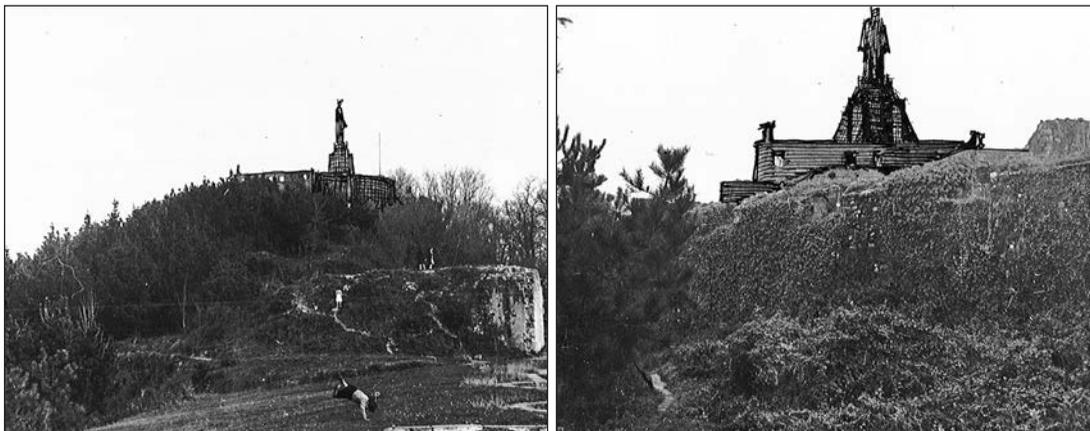
En 1927 gana en colaboración con Lorenzo Coullaut Varela (con el que ya estuvo colaborando al finalizar la titulación en 1916) el concurso para la construcción del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao. Lo peculiar de este monumento es el estar dentro de la propia ciudad y a nivel de calle, ya que normalmente este tipo de monumentos “solían emplazarse en un enclave elevado desde donde ejercía su protección moral y beatífica.

En el caso de Bilbao, tanto la carencia de estribaciones naturales que ofrecieran esa posibilidad de uso, como el emplazamiento elegido para el monumento, en uno de los extremos del casco urbano, aconsejaron a Coullaut y Muguruza la construcción de un alto pedestal que lo situara a la conveniente altura¹⁹”.

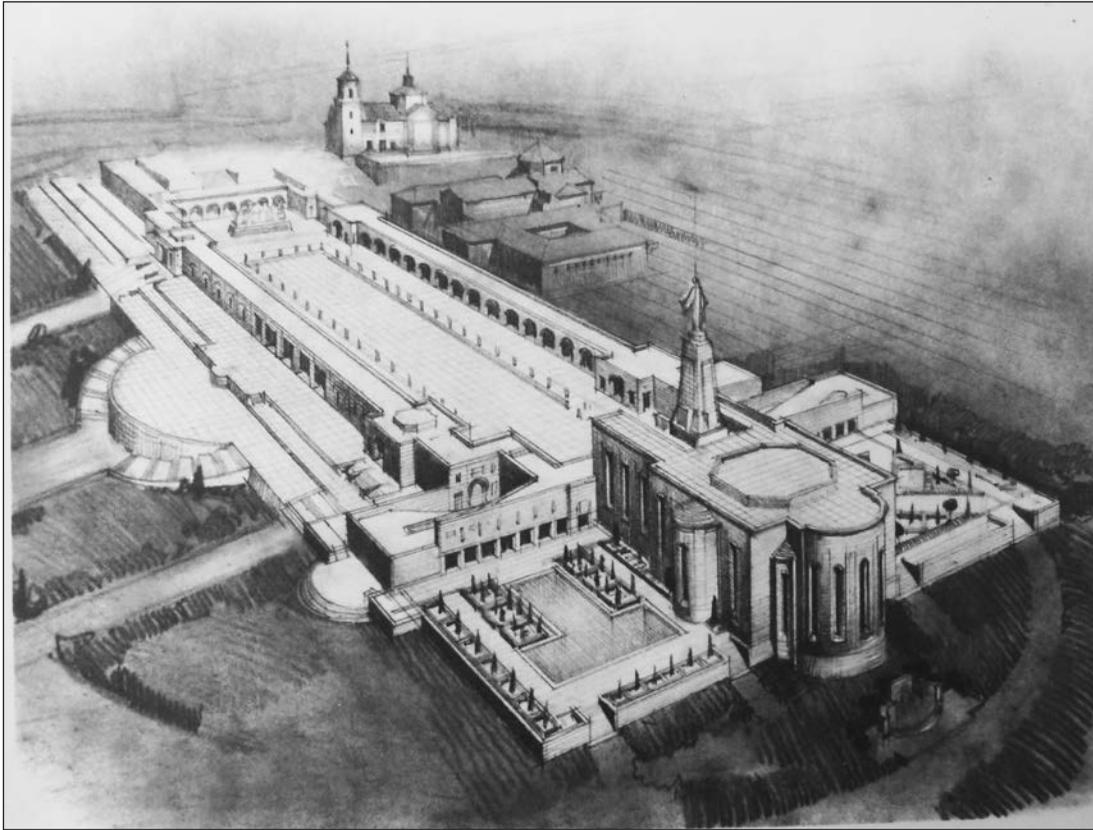
Después de la Guerra, Muguruza gana otros dos concursos relacionados con el mismo tema, por un lado la reconstrucción en 1944 del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles de Madrid que había sido dinamitado durante la Guerra y por otro, en el año 1947 el Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el monte Urgull en San Sebastián en colaboración con Federico Coullaut Varela (hijo de Lorenzo).

En el caso de la reconstrucción del Cerro de los Ángeles, en Madrid, dado las dimensiones de la actuación, se recurre por un lado a vistas aéreas para el conjunto (il. 13) o perspectivas a la altura de peatón en el caso de detalles o pequeños elementos complementarios como el Vía Crucis²⁰.

En San Sebastián, aunque Muguruza ganó el concurso convocado en 1947, hubo un primer anteproyecto de 1945 que le fue encargado directamente por el ayuntamiento teniendo en cuenta su experiencia en este tipo de monumentos demostrada en Bilbao y el Cerro de los Ángeles de Madrid. El Ayuntamiento remite el anteproyecto al Colegio de Arquitectos y a la Academia de Bellas Artes los cuales hicieron sendos informes entre cuyas indicaciones estaban el realizar una convocatoria de concurso público para la elección de arquitecto²¹.



12. Pedro Muguruza, *Bocetos de implantación y escala sobre fotografía en el Monte Urgull, San Sebastián.*
RABASF Archivo-Biblioteca



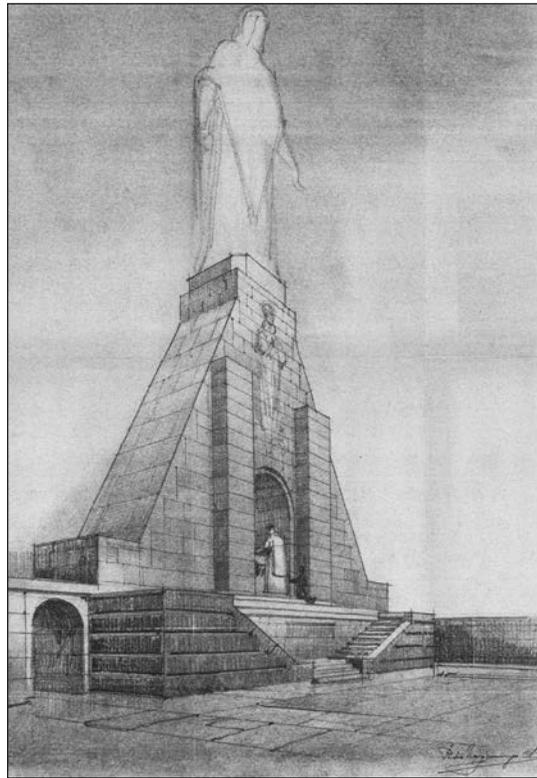
13. Pedro Muguruza, *Vista general, Cerro de los Ángeles de Madrid*. RABASF Archivo-Biblioteca

En el proyecto se usa como plinto para elevar el monumento el antiguo y semi arruinado castillo de la Mota que coronaba en monte Urgull (il. 11) y que tanto el Colegio como la Academia indican que debe ser mantenido e integrado.

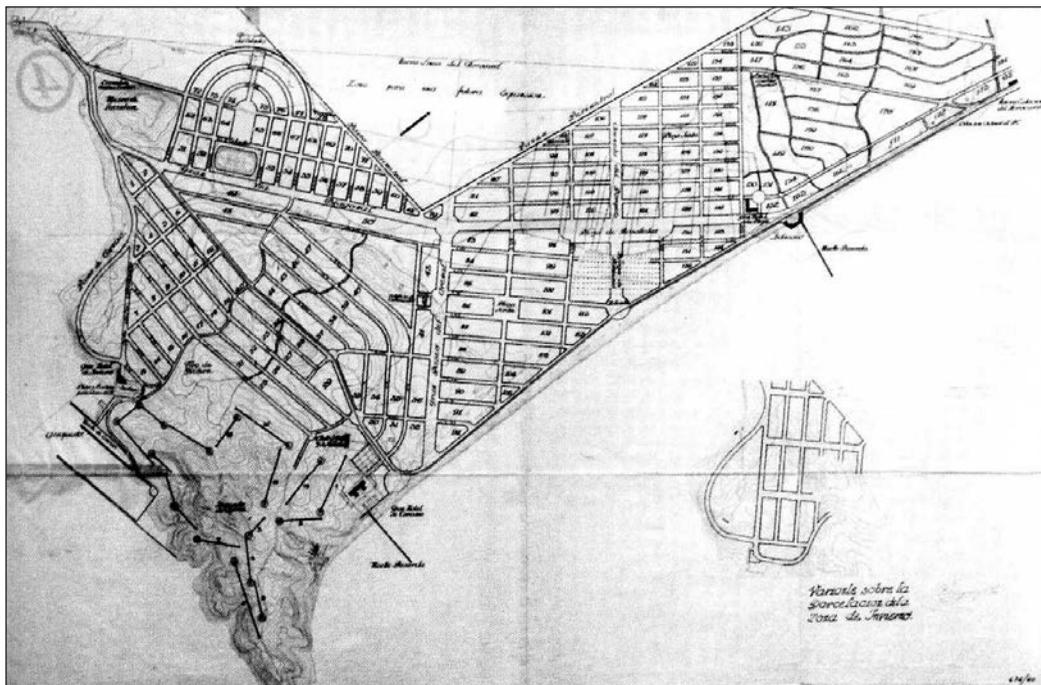
Sobre el castillo se dispuso de una plataforma en la que se levantó una capilla y la escultura. Para este proyecto, la perspectiva se usa tomando la referencia de un espectador, o bien desde la ciudad actuando con líneas rápidas sobre unas fotografías, o en el dibujo desde la base del monumento (il. 12). En todos ellos, se puede apreciar cómo se da más importancia al conjunto que al detalle, con objeto de estudiar su tamaño final.

Para cerrar el panorama del uso profesional de la perspectiva vamos a ver una propuesta urbanística, como fue el concurso y posterior desarrollo de la Ciudad de Vacaciones Playa de San Juan en 1933 junto a Alicante, que pretende ser la primera ciudad turística de España²². Relacionado con el tema que nos ocupa, se debe indicar que las propias bases del concurso exigen la presentación de perspectivas en la documentación a entregar por los equipos. Aunque la propuesta del equipo de Muguruza (con más de cien documentos entre planos, fotografías y dibujos) es la ganadora, lo construido actualmente en esta zona no se parece a lo presentado al concurso debido a que su desarrollo quedó truncado por los desastres bélicos.

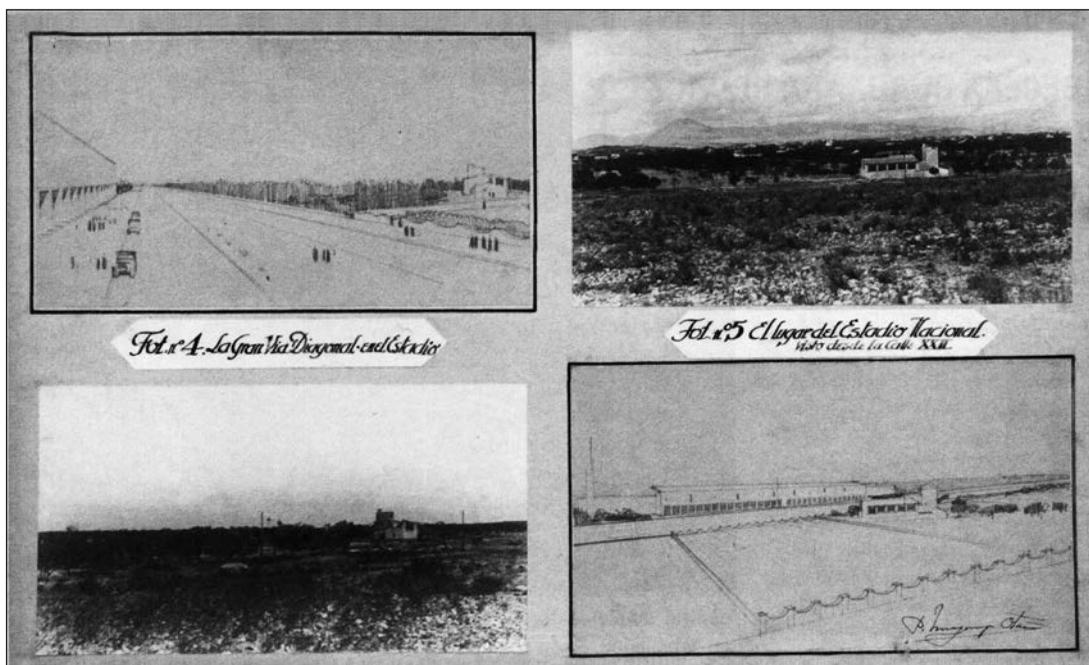
Además de lo avanzado del planteamiento urbanístico, con el uso de la zonificación con manchas de colores para tipos de usos y fases de actuación en el proyecto, o el uso de esquemas y diagramas para estudiar e incorporar lo existente, llama la atención la profusión del uso de la toma de datos fotográfica (terrestre y aérea) y la creación de



14. Pedro Muguruza, *Vista de la propuesta a la altura de un espectador del boceto para San Sebastián.*
RABASF Archivo-Biblioteca



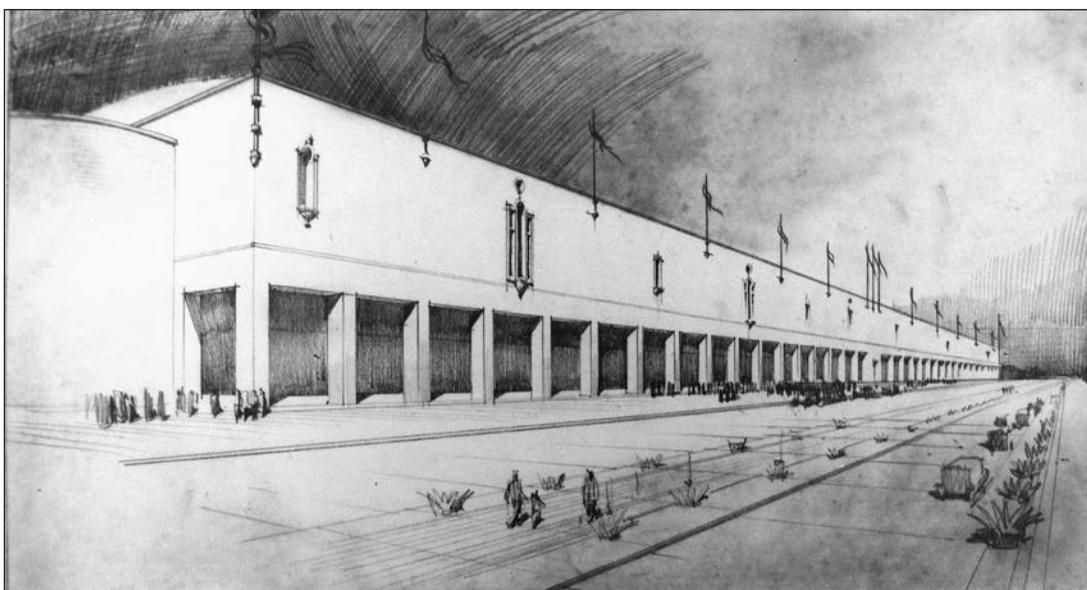
15. Pedro Muguruza, *Plano de ordenación general de la Playa de San Juan de Alicante, 1933.*
RABASF Archivo-Biblioteca



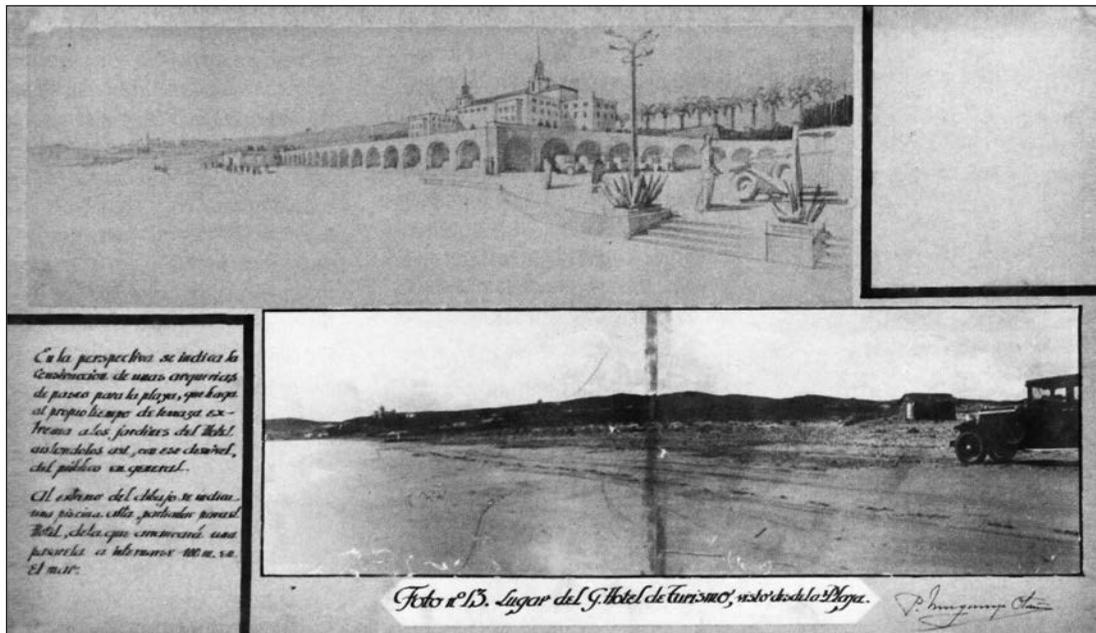
16. Pedro Muguruza, *Vistas de la diagonal principal antes y después, con el lateral del estadio de la Playa de San Juan de Alicante*, 1933. RABASF Archivo-Biblioteca

fotomontajes para insertar la propuesta en su ámbito geográfico respetando algunos elementos construidos y aprovechando los elementos del relieve (il. 15 y 17) para la ubicación del puerto deportivo, el aeropuerto u otros elementos de la urbanización.

En la propuesta del hotel de turismo (il. 17) situado al sur de la playa, junto al promontorio existente, encontramos una curiosa coincidencia (no será el primer ni el último arquitecto que intenta sacar provecho de su trabajo), encontrando como elemento



17. Pedro Muguruza, *Vista de la fachada del estadio de la Playa de San Juan de Alicante*, 1933. RABASF Archivo-Biblioteca



18. Pedro Muguruza, *Vista del hotel de turismo de la Playa de San Juan de Alicante*, 1933. RABASF Archivo-Biblioteca

central de la perspectiva un hotel que nos recuerda a otra de las grandes obras del arquitecto madrileño realizada en Palm Beach, en Miami (il. 18), el hotel Alba. La imagen más conocida de este proyecto es una perspectiva en la que al igual que el resto de dibujos de intervenciones en las que nos muestra el lado no urbano del edificio, el punto de vista está en mitad del mar y la línea del horizonte está bastante elevada sobre el nivel del peatón normal. Resulta curioso también ver fotos recientes del hotel sacadas desde avión intentando imitar el punto de vista elegido por Muguruza.



19. Pedro Muguruza, *The Alba Hotel, Palm Beach, Florida*. Cortijos y Rascacielos n.º 14, 1933

PARA CONCLUIR

Una vez hecho este rápido recorrido por la obra de este arquitecto amante del dibujo no es de extrañar que usar un “Muguruza” fuese una “invitación” que hemos recibido siendo alumnos por parte de nuestros profesores, y sea una “invitación” que seguimos transmitiendo a nuestros alumnos hoy en día en las Escuelas de Arquitectura. Hemos podido comprobar cómo detrás de un sistema de representación que se viene usando por pintores y arquitectos desde hace poco más de 500 años sigue habiendo sus dudas e incertidumbres respecto a la conveniencia o no de su uso. Sin embargo en este tiempo han aparecido técnicas como la fotografía y el modelado informático que permiten realizar este tipo de representaciones de forma mecánica con la misma finalidad que se buscaba cuando se sistematizó el uso de la perspectiva cónica: obtener una imagen lo más similar a como la percibe (de forma estática, atemporal y sin condicionantes) el ojo humano en su retina.

A pesar de toda lo escrito y debatido sobre el tema una vez más se llega a la conclusión de que no sabemos si es el mejor sistema pero si podemos decir que se aproxima bastante a su finalidad.

Lo que también corroboramos, aunque solo hayamos estudiado en esta investigación el trabajo de un único arquitecto en una época concreta de nuestra historia, es la rica y amplia variedad de formas de ser usada la perspectiva en función del uso requerido de la misma y del tipo de público al que se destina: el propio arquitecto con sus apuntes de viaje, su “Muguruza”, el lector juvenil de un libro de aventuras ilustrado, el público que presencia una película, el cliente que hay que convencer o el público en general para difundir publicitariamente una actuación fruto de una decisión comercial o política.

En todos los casos está detrás el bagaje de un arquitecto que en cada momento piensa y decide lo que debe ser mostrado y como debe hacerse. Si lo importante es mostrar lo bien que esa nueva creación se integra en la ciudad existente con sus primeros coches y los peatones por las aceras, o ver como favorece a la imagen de la ciudad la entrada triunfal de las vías de la modernidad que empujan los ferrocarriles o como vender la imagen del estado mediante un monumento. Todo esto mediante un adecuado uso de la posición de la línea del horizonte y mediante la introducción de la escala humana obtenida mediante el dibujo de personas o de otro elemento reconocible que aparece en casi todos sus dibujos que permite que nos sintamos identificados con el espacio representado.

Por último, me gustaría indicar que los fotomontajes en los que tanto se prodiga Muguruza, aunque son bastante realistas somos capaces de distinguir fácilmente lo dibujado de la base fotográfica de trabajo. Hoy en día estamos acostumbrados a recibir infinidad de infografías en las que en muchas ocasiones es difícil hacer esta distinción y dentro de algunos años como decía el profesor Franco Taboada²³ “...será casi con total seguridad imposible en la mayoría de los casos.” A esto hay que añadir que no se sabrá si es la foto de algo existente, o la infografía de un pensamiento pasado o futuro.

NOTAS

- 1 CAPITEL, Antón, “Madrid, los años 40: Ante una moderna arquitectura” Cuadernos de Arquitectura y urbanismo. Nº 121. (1977) pp. 8-13.
- 2 LÓPEZ OTERO, Modesto, “Excmo. e Ilmo. Sr. D. Pedro Muguruza Otaño: 25 de mayo 1893- 3 de febrero de 1952”, *Revista Nacional de Arquitectura*. Año XII, nº 122 (1952).

- 3 GALIANA MATESANZ, M^a Teresa. "Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Catálogo de Planos y Proyectos de Arquitectura". Madrid, España: Dayfisa - Centro Documentación de Historia Madrid de la UAM (2003).
- 4 CARAZO LEFORT, Eduardo, Galvan Dexvaux, Noelia, "Learning with models. Little models for the analysis of architecture", *Revista EGA* nº 24, (2014) pp. 62-71.
- 5 CAMPO BAEZA, Alberto, "An idea in the palm of a hand" *Domus* nº 972, (2013) pp. 10-11.
- 6 PANOFKY, Erwin, *Die Perspektive als "Symbolische Form"* (1925). B. G. Teubers, Leipzig-Berlin.
- 7 ALCAYDE EGEA, Rafael, "The perspective as symbolic form, once again" *Revista EGA* nº 19, (2012) pp. 222-231.
- 8 GOMBRICH, Ernest Hans, *The Story of Art*, 1950, Phaidon.
- 9 GENTIL BALDRICH, José María, "Looking from a hole or the near window. Heterodox notes on the conical perspective in Miguel García Lisón's remember". *Revista EGA* nº 15, (2010) pp. 26-35.
- 10 FRANCO TABOADA, José Antonio, "On perspective, photography and infographics". *Revista EGA* nº 17, (2011), pp. 54-64.
- 11 BRAVO, Pascual, op. cit., pp. 2-12
- 12 BUSTOS JUEZ, Carlota, "La obra de Pedro Muguruza: breve repaso a una amplia trayectoria", P+C, nº 05 (2014). pp. 101-120.
- 13 LÓPEZ OTERO, Modesto, "Exmo. e Ilmo. Sr. D. Pedro Muguruza Otaño: 25 mayo 1893- 3 febrero 1952", *Revista Nacional de Arquitectura*, año XII, nº 122, (1952).
- 14 BALDELLOU, Miguel Ángel, op. cit. p. 68.
- 15 BUSTOS JUEZ, Carlota, "El proyecto de Muguruza para el concurso del edificio Carrión (1931) en la configuración del tercer tramo de la Gran vía madrileña." *Concursos de Arquitectura*. Oporto (2012). pp. 333-338.
- 16 Siglas de la empresa de ferrocarriles Madrid-Zaragoza-Alicante que en la segunda mitad del XIX y primer tercio del XX consigue extender el ferrocarril por toda España. Fundada el 31 de diciembre de 1856.
- 17 Casi más de 100 años antes de la construcción de la estación subterránea creada para unir las líneas de AVE de España a su paso por Madrid en esta misma zona.
- 18 Lorenzo Collaut Varela, y su hijo Federico Collaut Varela.
- 19 ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín, "El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao" *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*. Nº 22 (2003). pp. 5-44.
- 20 Parte de la exposición: Arquitectura para después de una guerra. "ilustraciones" *Cuadernos de Arquitectura y urbanismo*. Nº 121. (1977) pp. 75-76.
- 21 AZANZA LÓPEZ, José Javier, "Proyectos de Pedro Muguruza para San Sebastián: monumento al Sagrado Corazón y embellecimiento del monte Urgull" *Academia, Revista de la R.A.B.A.S.F.* nº 112-113, (2011) Madrid. pp. 205-252.
- 22 MARTÍNEZ-MEDINA, Andrés, PARRA MARTÍNEZ, José, "The 1933 competition designs plain for the Holidays Resort of San Juan's Beach". *Revista EGA* nº 25, (2015), pp. 138-143.
- 23 FRANCO TABOADA, José Antonio, op. cit., p. 61.

LA PLASMACIÓN DE LA MEMORIA: MUGURUZA Y EL MONUMENTO CONMEMORATIVO

Ignacio González-Varas Ibáñez

Resumen: Pedro Muguruza participó en algunos de los más relevantes monumentos conmemorativos levantados en España en la primera mitad del siglo XX, como son los dedicados al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao, San Sebastián o en el Cerro de los Ángeles de Getafe, el Monumento a los Mártires de Paracuellos o el Valle de los Caídos. A partir de la documentación conservada en los archivos de la Academia de San Fernando, este artículo valora críticamente los temas afrontados por el arquitecto y su interpretación tanto en la temática particular del monumento conmemorativo como en el marco de la cultura artística y arquitectónica entonces vigente y de la que Pedro Muguruza fue activo representante.

Palabras clave: Monumento conmemorativo, memoria, escultura y arquitectura, Pedro Muguruza.

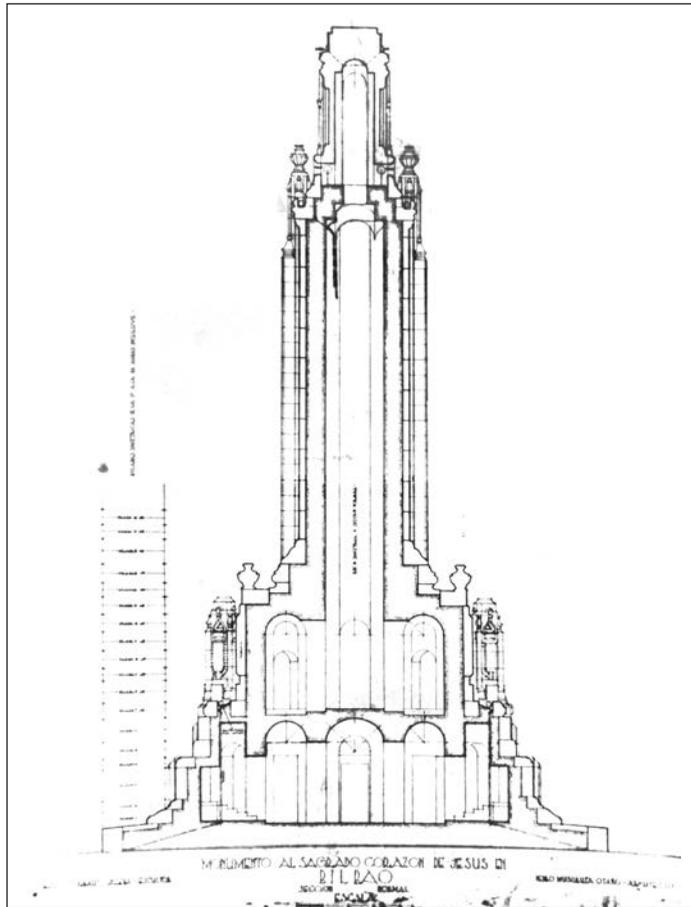
THE MEMORY CONSOLIDATION: MUGURUZA AND THE MEMORIAL

Abstract: Pedro Muguruza took part in some of the most important memorial erected in Spain in the first half of the twentieth century as the monument to the Sacred Heart of Bilbao and San Sebastián and Cerro de los Ángeles of Getafe, the Monument to the Martyrs of Paracuellos and El Valle de los Caídos. From the documents kept in the archives of the Academy of San Fernando this paper analyzes the main subjects looked by the architect and his interpretation both in the particular subject of the memorial as part of the artistic and architectural culture wich Pedro Muguruza was an effective representative.

Key Words: memorial, memory, sculpture and architecture, Pedro Muguruza.

EL MONUMENTO CONMEMORATIVO EN LA OBRA DE PEDRO MUGURUZA: TIPOS, TEMÁTICAS, ESCALAS Y PROYECTOS

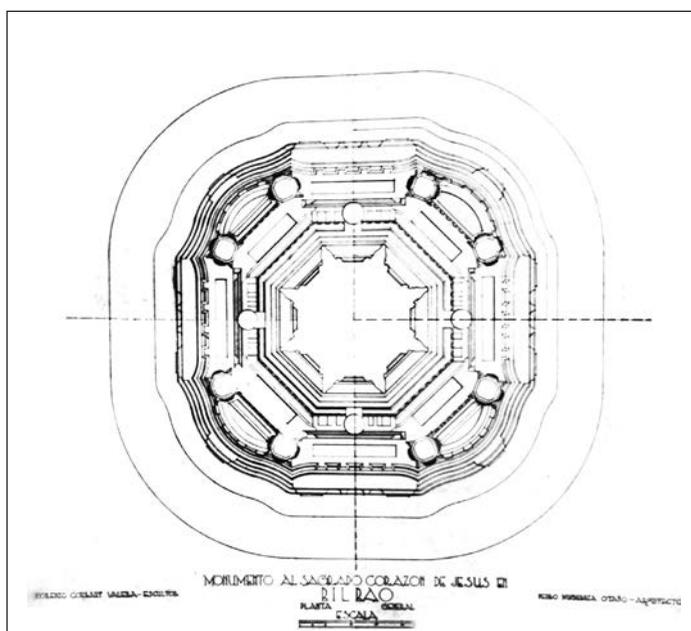
Pedro Muguruza abordó la temática del monumento conmemorativo en una amplia diversidad de temáticas, tipos, escalas y proyectos. Su condición de arquitecto muy dotado en el dibujo, su fluida colaboración con la escultura y los escultores, su control de la escena urbana e incluso su capacidad para controlar las implicaciones paisajísticas de algunas de estas actuaciones le señalaron como la figura idónea para afrontar obras oficiales de prestigio que se convirtieron en hitos monumentales allí donde se levantaron y que incluso se presentaron, en el caso de los monumentos de los caídos, como símbolos del régimen político surgido tras la Guerra Civil. Si revisamos el ingente catálogo de obras de Pedro Muguruza, una vez completado y sistematizado merced a la investigación realizada por Carlota Bustos¹, observamos cómo sus proyectos e intervenciones en el campo del monumento conmemorativo ocupan un capítulo significativo de su producción e incluyen



1. Pedro Muguruza y Lorenzo Coullaut, *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao. Sección, 1926.*
RABASF Archivo-Biblioteca

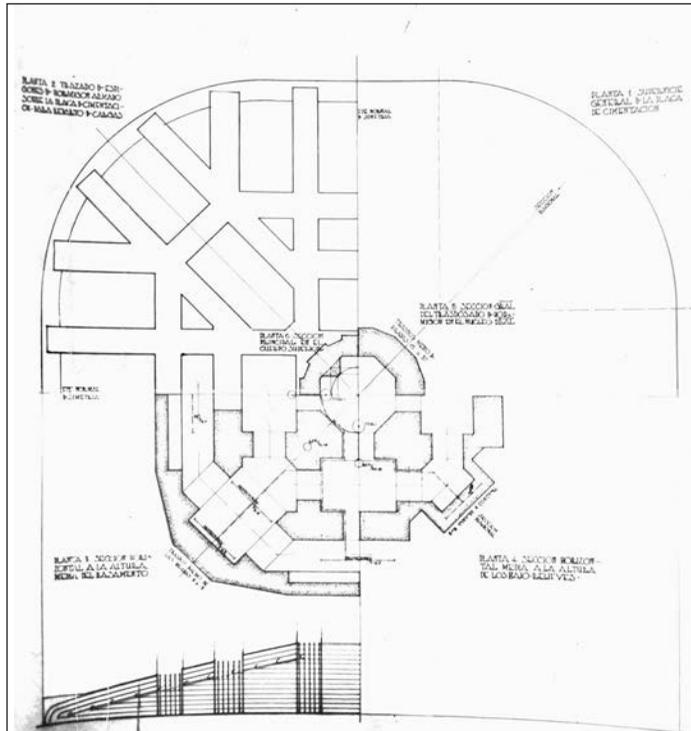
desde leves acondicionamientos de áreas públicas para el emplazamiento de esculturas conmemorativas hasta amplias transformaciones paisajísticas para configurar lo que hoy denominaríamos «lugares de memoria». Teniendo en cuenta esta diversidad de escalas, temáticas e intenciones, podemos distinguir tres tipos de proyectos conmemorativos en la obra de Pedro Muguruza.

En primer lugar, la expresión conmemorativa se plasmó en el terreno de la arquitectura funeraria cuya principal aportación fue un proyecto de cementerio para Fuenterrabía, no ejecutado, trazado entre 1924 y 1926 en colaboración con su hermano José María, en el que estudiaban el emplazamiento del recinto y su regulación mediante una avenida central en diagonal en la que se disponían el pórtico, la capilla, la plaza y los principales panteones, con un detallado estudio tanto de los edificios singulares como de los distintos tipos de panteones². Una década más tarde, en 1935, Muguruza realizó un panteón para los duques de Montellano en el Cementerio Sacramental de San Isidro³ y posteriormente, entre 1945 y 1946, volvió a internarse en la temática funeraria con su proyecto de panteón para los marqueses de los Trujillos⁴. Pero un capítulo muy representativo de la producción de Pedro Muguruza está ocupado por sus intervenciones en espacio público de la ciudad, con estudios y proyectos para la inserción de diversos monumentos en la escena urbana. Supeditado de buen grado al mensaje figurativo de la escultura, el arquitecto participa con un doble



2. Pedro Muguruza y Lorenzo Coullaut, *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao*. Planta general, 1926.
RABASF Archivo-Biblioteca

cometido, por un lado, mediante el estudio del lugar, de sus perspectivas y cualidades, para determinar el emplazamiento idóneo de esa imagen que dotará de tema y significado al espacio público, y, por otro lado, a través del diseño y realización del basamento o pedestal entendido como asiento y realce de la escultura que, siempre en posición elevada, domina el espacio circundante. La íntima relación entre escultura y arquitectura nos llevaría a hablar más de «compenetración» que propiamente de «supeditación», pues una y otra disciplina artística se influyen recíprocamente hasta casi identificarse en intenciones e incluso en la afinidad del lenguaje artístico empleado por ambos artífices, escultor y arquitecto. Las excepcionales cualidades de dibujante de Muguruza le dotaban de herramientas privilegiadas para abordar el tema del monumento conmemorativo, formación que artística que completó tras obtener su título en 1916 en el taller del afamado escultor Lorenzo Coullaut Valera. En ese mismo año, Pedro Muguruza colaboró con Coullaut Valera y el arquitecto Rafael Martínez Zapatero tras haber resultado estos ganadores del concurso convocado para conmemorar los trescientos años de la muerte de Miguel de Cervantes con la realización del monumento conmemorativo de la Plaza de España dedicado al autor de *El Quijote*, proyecto que sufriría un largo periplo constructivo con la intervención de Muguruza en medio de este dilatado proceso a través de la introducción de algunas modificaciones al proyecto original, todas ellas en la línea de suprimir ornamentaciones que atenuaron su original aspecto plateresco, inaugurándose este conocido monumento madrileño, aunque no completamente terminado, el 13 de octubre de 1929⁵. El magisterio de Coullaut, diecisiete años mayor que Muguruza, se tradujo pronto en una relación de estrecha colaboración entre ambos desarrollada en los años veinte⁶. Así quedó demostrado al serles otorgado el concurso internacional convocado en 1923 para levantar en Montevideo un monumento ecuestre dedicado a la memoria del vasco Bruno Mauricio de Zabala, fundador de la capital uruguaya⁷. La participación de Muguruza consistió en este caso en el diseño del graderío y el poderoso zócalo del monumento, compuesto por dos aletones en cada lateral sobre

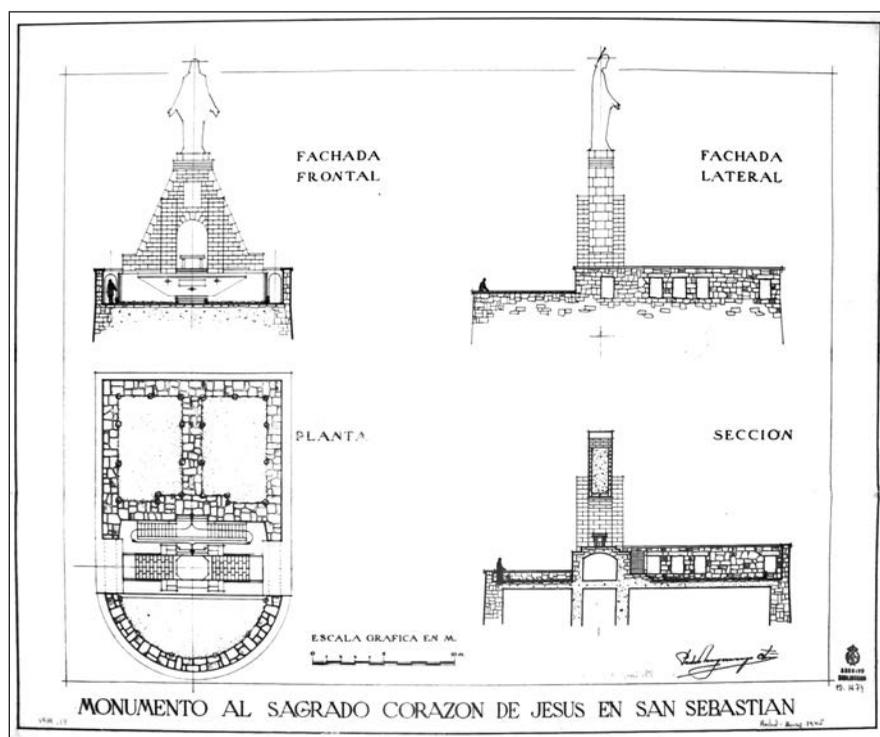


3. Pedro Muguruza y Lorenzo Coullaut, *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao. Plantas a distintas alturas*, 1926. RABASF Archivo-Biblioteca

los que se disponen los escalones inspirados en el barroco dieciochesco hispano pero actualizados al ser traspasados por el filtro de la depuración ornamental y geométrica. En ese mismo año de 1923, Muguruza y Collaut Valera participaron conjuntamente y con igual éxito en otro importante certamen internacional, como fue el convocado por el Ayuntamiento de Bilbao para levantar la escultura del Sagrado Corazón de Jesús en la capital vizcaína, concurso que alcanzó amplia repercusión nacional e internacional pues el listado de participantes ascendió a sesenta y tres. La implicación del arquitecto en este proyecto fue considerable, pues la junta ejecutiva convocante del concurso, en la que figuraban destacadas personalidades de la vida bilbaína, buscó un emplazamiento céntrico y despejado para que el monumento pudiera verse desde cualquier punto de la ciudad, en el centro de la entonces denominada plaza de Bélgica⁸: nuevamente Muguruza se ocupa del diseño del basamento que, como se detallaba en las bases del concurso, resultaba inscrito en un círculo de veintiún metros de diámetro y alcanzaría la imponente altura de cuarenta metros, demostrando el arquitecto de nuevo su versatilidad ecléctica, pues si en un principio se decantó por un pedestal neobarroco, posteriormente sustituyó esta orientación estilística por un estilo neogótico que asimismo fue «actualizado» a través de ciertas notas prorracionalistas en la simplificación de sus líneas y por la incorporación de algunos detalles de carácter vienés. Contando con la experiencia del monumento ecuestre montevideano, Muguruza realizó en el año de 1929 una serie de estudios para la ubicación de la estatua Francisco Pizarro en Trujillo, con el diseño de la perspectiva de la plaza y la señalización del espacio en el que se colocaría la estatua del conquistador extremeño, obra en este caso del escultor norteamericano Charles Cary Rumsey que se había expuesto en el *Grand Palais* de París para ser trasladada a la ciudad natal del conquistador del Perú⁹. En

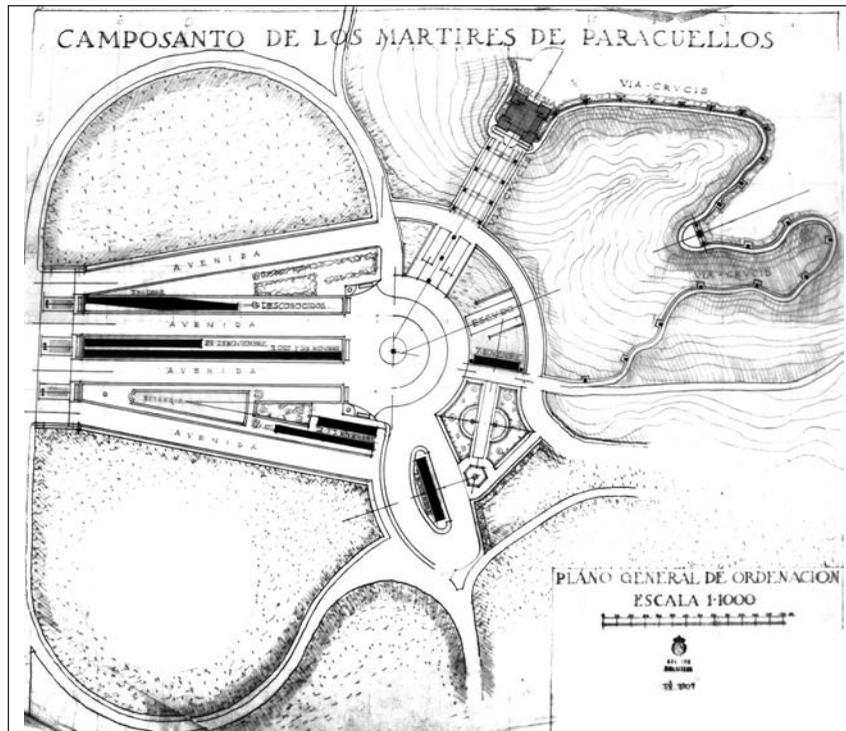
los años cuarenta, Muguruza también trazó varios proyectos de este carácter y de menor entidad para Fuenterrabía, como los dibujos trazados a comienzos de los años cuarenta para el emplazamiento y pedestal del monumento dedicado a la conversión del soldado portugués João Cidade Duarte, San Juan de Dios, cuando luchaba en Fuenterrabía en 1521, tema que finalmente tomaría forma a través del cincel del escultor Manuel Bueno, inaugurándose esta escultura pública en 1947¹⁰; en esta misma línea, Muguruza realizó también para Fuenterrabía los estudios para el monolito y busto del pintor Echenagusía, monumento que se inauguró el 10 de junio de 1946¹¹, y el dedicado al Arzobispo Rojas y Sandoval, situado junto a la casa natal del prelado, proyectado en 1943 e inaugurado el 8 de septiembre de 1944 con motivo de las fiestas de esta localidad guipuzcoana¹². Pero en los últimos años de su carrera, Pedro Muguruza afrontó otro de los grandes proyectos conmemorativos erigido asimismo en el País Vasco. Se trata del *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús* de San Sebastián, en este caso espectacularmente ubicado en la antigua fortaleza del Macho y castillo de la Mota en el Monte Urgull, un complejo proyecto que desarrolló entre 1945 y 1951 en colaboración con Federico Coullaut Valera, hijo de Lorenzo Coullaut¹³: el monumento donostiarra superaba la escala del anterior bilbaíno, pues Muguruza se enfrentaba aquí con la necesidad de adaptar paisajísticamente la escultura monumental a la silueta del monte. Una ubicación paisajística también destacada, aunque a menor escala, y un mismo tema también planteó Muguruza en su proyecto del Sagrado Corazón de Jesús para el Monte Lobeira de Villagarcía de Arosa, fechado en 1950, dos años antes de su muerte¹⁴.

El último capítulo de proyectos conmemorativos presente en la obra de Pedro Muguruza —y que pensamos es susceptible de individualizarse como un apartado propio dentro de esta temática— es el ocupado por los monumentos dedicados a los Caídos en la Guerra Civil que, en sus ejemplos más elaborados, asumen un relieve propio como «lugares de memoria», esto es, intervenciones en las que elementos escultóricos y arquitectónicos culminan en elaborados proyectos de carácter paisajístico que funden la sublimidad de la naturaleza, con perspectivas escenográficas ascensionalmente proyectadas hacia el infinito, con el vacío metafísico de vastas plazas y explanadas, recursos todos ellos puestos al servicio de la perpetuación de la memoria, ideas que, no cabe duda, adquirirían unas especiales connotaciones representativas y simbólicas como “proyectos del régimen”. La tragedia de la guerra pronosticaba, incluso ya antes de que la contienda bélica finalizara, la proliferación de estos monumentos conmemorativos que iban a disponerse en todas las ciudades y pueblos de España, pues ya en 1938 se creó la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria de la que formó parte Pedro Muguruza en representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁵. Ante esta propagación de mausoleos, placas y recordatorios dedicados a los Caídos, Muguruza sostuvo la necesidad de convocar un concurso público para la dotación de unos modelos oficiales a los que se ajustaran estos monumentos, pero la idea fue rechazada¹⁶. El propio Muguruza, a través de dos modestos proyectos planteados para el País Vasco, como fueron el proyecto de *Monumentos A Los Caídos De Irún* de 1942¹⁷ y la *Cruz de los Caídos de Fuenterrabía*, proyecto firmado en abril de 1943¹⁸, otorgaba algunos de los elementos esenciales de estos monumentos conmemorativos, con el diseño para Irún de una plazoleta con una cruz en su ingreso flanqueada por dos escalinatas, un espacio central embaldosado con un estanque y pedestal en medio y el remate de este eje en un murete con tres escalones y sobria lápida conmemorativa. La difusión de los *martyria* por el territorio nacional es cierto que no produjo una sustancial transformación “cualitativa” del monumento conmemorativo —que



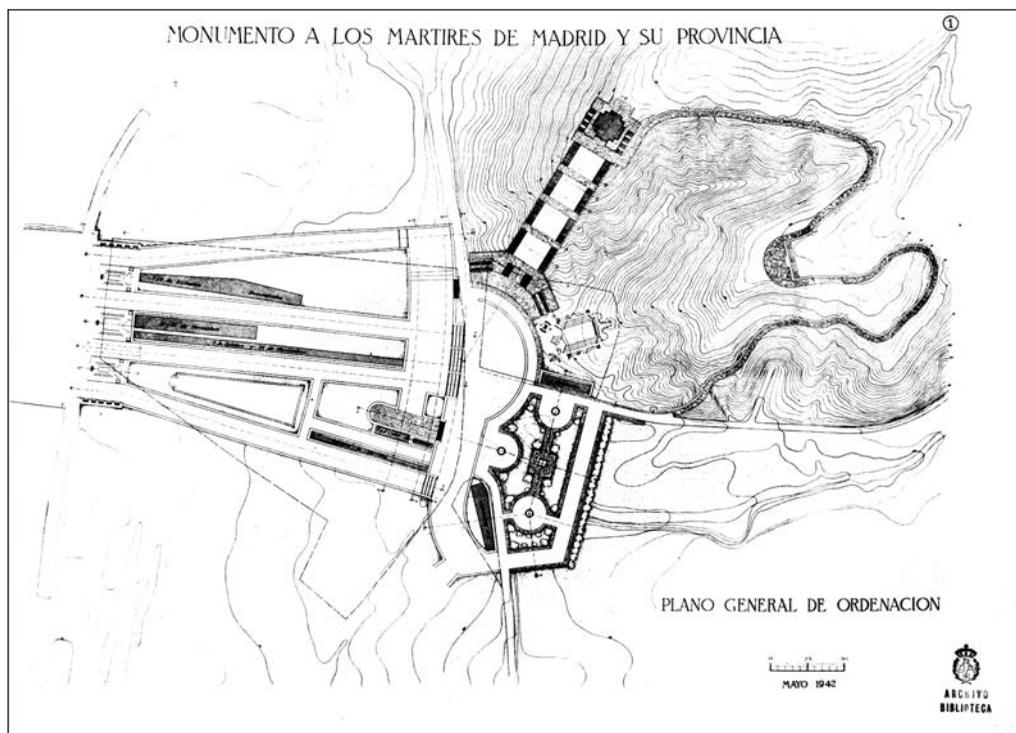
4. Pedro Muguruza, *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en San Sebastián*. Plantas secciones y alzados, marzo 1945. RABASF Archivo-Biblioteca

en la mayor parte de ejemplos siguió anclado en las fórmulas tradicionales del pedestal y la lápida— y fue más bien relevante en términos “cuantitativos” —en el doble sentido de proliferación de actuaciones conmemorativas y de agigantamiento de las escalas hasta llegar en los monumentos más ambiciosos a lo colosal—. El prestigio alcanzado por la figura profesional de Pedro Muguruza en los años cuarenta y el preponderante papel desempeñado por el arquitecto en las estructuras de poder del régimen surgido tras la guerra le situaron en la posición idónea para afrontar los que podemos considerar las tres empresas conmemorativas más complejas y simbólicas de ese momento histórico, como fueron los proyectos para el *Monumento Nacional a los Caídos* en San Lorenzo de El Escorial, (1940-1949), los estudios para el *Monumento a los Mártires de Madrid y su Provincia* de Paracuellos de Jarama (1942) y el *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús* en el Cerro de los Ángeles de Getafe (1946-1947), una tríada de estudios y proyectos que guardan gran afinidad entre sí, comenzando por el hecho de que ninguno de estos tres colosales monumentos paisajísticos fue ejecutado según los planos de nuestro arquitecto. El carácter aglutinador, recopilatorio y simbólico del Valle de los Caídos, tanto en el terreno artístico como desde el punto de vista histórico, ha provocado, como no podía ser de otra manera, numerosas interpretaciones de signo contrapuesto¹⁹. Desde la promulgación del Decreto fundacional del Valle de los Caídos el 1 de abril de 1940, Muguruza estuvo al frente de la supervisión de las obras del monumento hasta 1949, tres años antes de su muerte, pero los trabajos se prolongaron una década más, hasta el 1 de abril de 1959, fecha de su inauguración oficial, de manera que los proyectos iniciales de Pedro Muguruza fueron transformados por su sucesor Diego Méndez. No obstante permanece la idea general, debida a los designios del propio generalísimo Francisco Franco, de concebir el monumento, según se



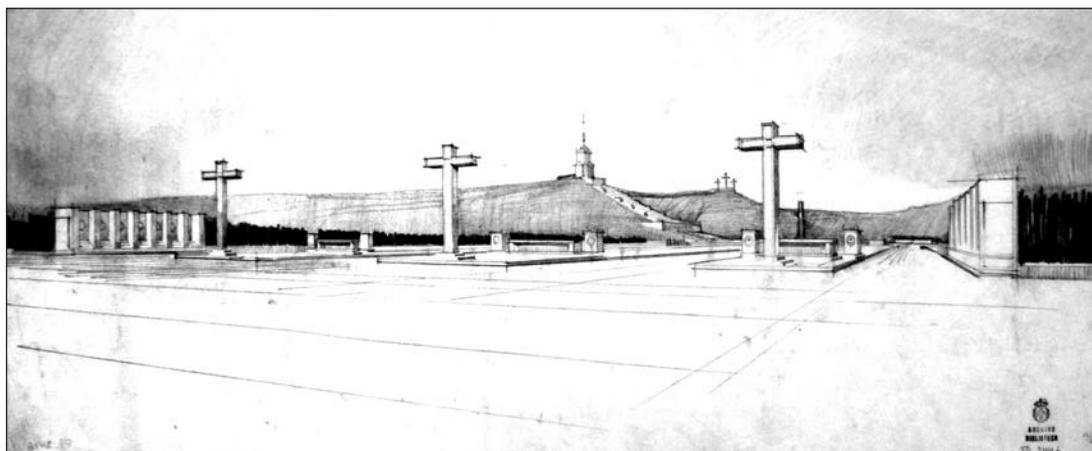
5. Pedro Muguruza, *Camposanto a los Mártires de Paracuellos, plano general de ordenación*, s.d., ca. 1941.
RABASF Archivo-Biblioteca

afirmaba en el Decreto fundacional, como «un lugar retirado donde se levante el templo grandioso de nuestros muertos que, por los siglos, se ruegue por los que cayeron en el camino de Dios y de la Patria. Lugar perenne de peregrinación, en lo grandioso de la naturaleza ponga un digno marco al campo en que reposan los héroes y mártires de la Cruzada». Esta idea fue cristalizada en un marco natural excepcional, la masa escarpada del Risco de la Nava del Valle de Cuelgamuros, que había de ser coronada por una gigantesca cruz y sus entrañas horadadas por una cripta, a modo de hipogeo funerario donde, como es sabido, encontrarían reposo los restos de José Antonio Primo de Rivera y del propio general Franco. Pedro Muguruza trazó los elementos fundamentales del complejo, pero todos ellos fueron transformados posteriormente²⁰: la explanada y la exedra de ingreso, compuesta esta por un macizo muro, fue convertida por Méndez en una arquería abovedada y la portada —diseñada en dos versiones como ingreso con tres arcos apuntados o como arco de medio punto neorrománico— se convirtió en un solemne arco almohadillado; la cripta fue duplicada respecto a sus dimensiones iniciales y en lugar de exhibir la ruda roca natural se trasdosó con una bóveda de cañón casetonada y dividida en tramos por fajones, mientras que el monasterio previsto en la otra vertiente del risco fue construido según el plan de Muguruza aunque convertido en Hospedería y Centro de Estudios Sociales al levantarse el edificio monástico finalmente adosado a la montaña; si esto fue así, más complejas fueron aún las vicisitudes de la cruz que coronaba el conjunto que después del concurso convocado en 1942 —y cuyo primer premio fue otorgado al equipo de Luis Moya, Enrique Huidobro y Manuel Thomas— y a pesar de las dos versiones diseñadas por el propio Muguruza que proponían un pedestal configurado por un núcleo central con cuatro fachadas templarias clasicistas, el imponente risco fue

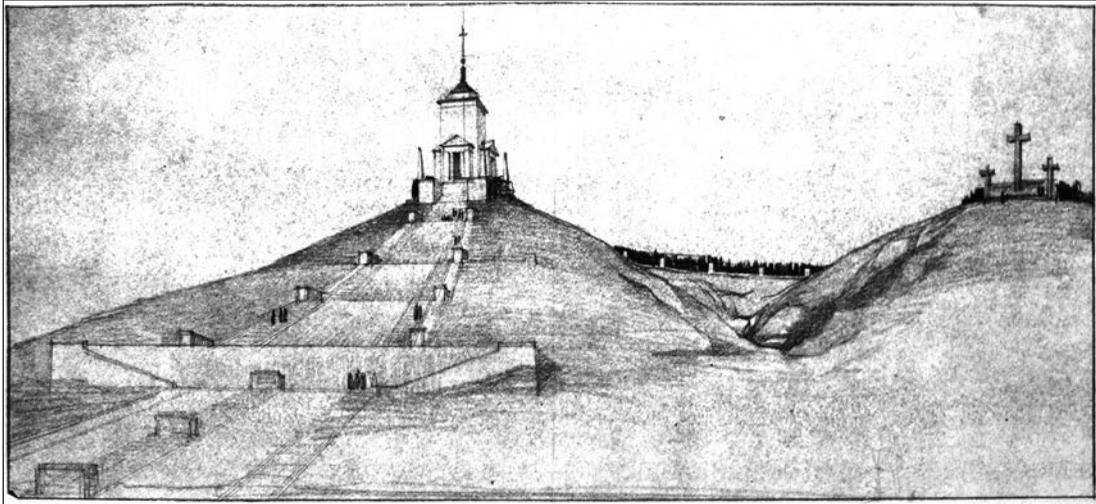


6. Pedro Muguruza, *Camposanto a los Mártires de Paracuellos, plano general de ordenación*, mayo 1942.
RABASF Archivo-Biblioteca

finalmente coronado, como es sabido, por la esbelta cruz, de trescientos metros de altura sobre la explanada, debida a Diego Méndez. Sí que pertenecen a Muguruza los diseños de las estaciones del Vía Crucis, el camino de cuatro kilómetros que bordea el conjunto monumento por su costado sureste jalonado por catorce estaciones de las que sólo se construyeron seis capillas²¹. El *Monumento dedicado a los Mártires de Madrid y su provincia de Paracuellos de Jarama* asumió la delicada tarea de rendir memoria a los fusilados en noviembre de 1936 en este lugar y que habían sido sepultados en fosas comunes. El proyecto de

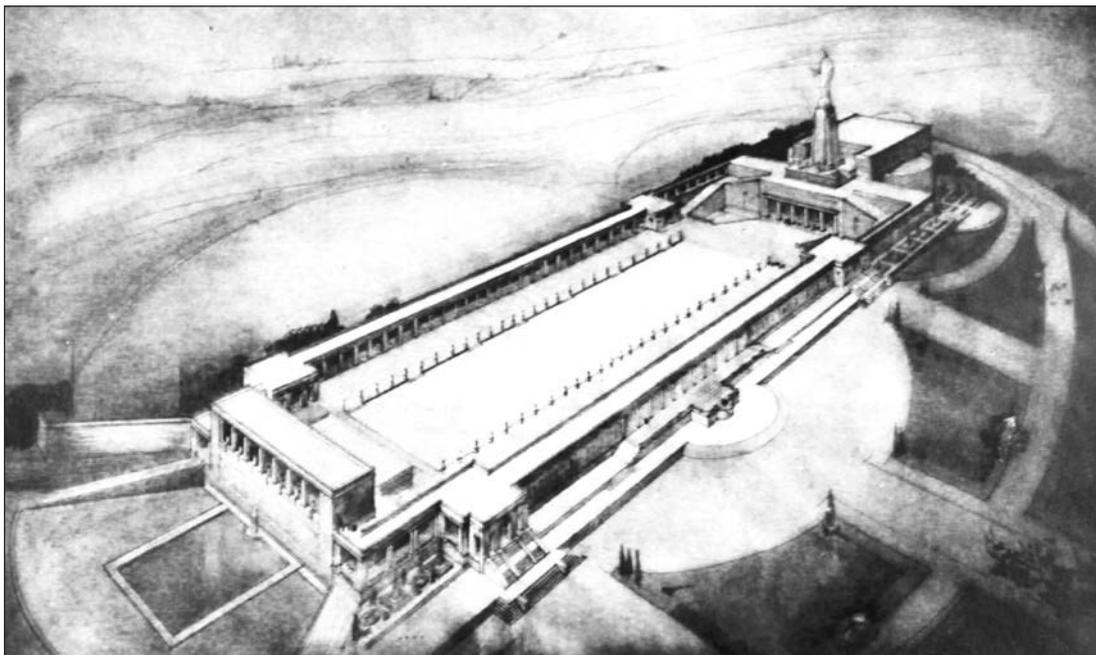


7. Pedro Muguruza, *Camposanto a los Mártires de Paracuellos, perspectiva general*, mayo 1942.
RABASF Archivo-Biblioteca

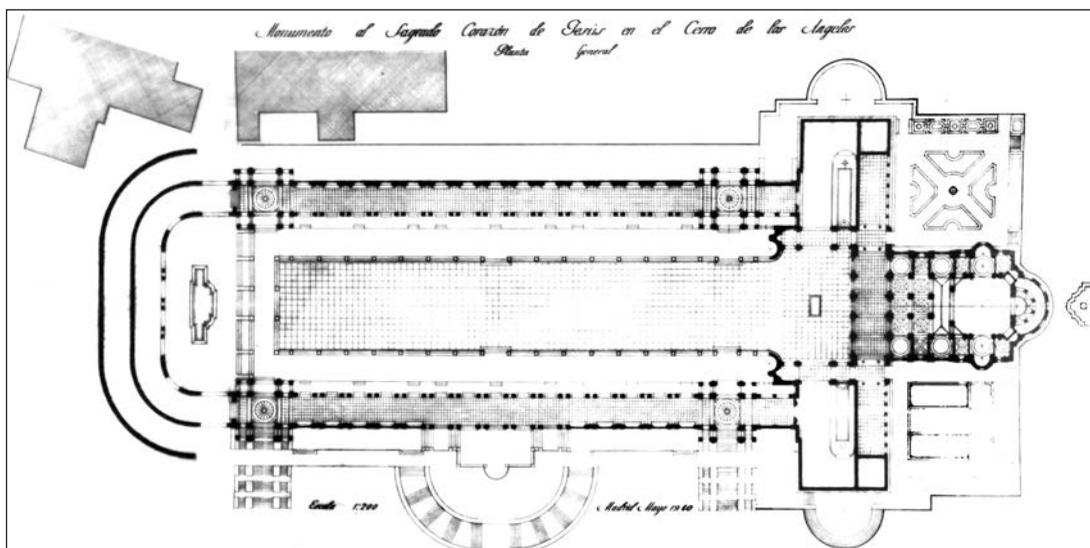


8. Pedro Muguruza, *Camposanto a los Mártires de Paracuellos, perspectiva a la capilla*, ca. 1942.
RABASF Archivo-Biblioteca

Muguruza, al que dedicó sus esfuerzos entre 1940 y 1942²², se inspiraba en el urbanismo barroco de grandes avenidas y puntos de fuga focalizados para trazar cuatro avenidas, dos paralelas y dos divergentes, cuyos arranques estaban marcados por tres cruces y sendos altares concebidos como una sobria losa horizontal sostenida por dos pilares y precedido por un estanque, con los flancos de las avenidas exteriores señalados por un compacto muro con robustos contrafuertes y coronas de laurel en los tramos intermedios; las dos avenidas centrales, paralelas, desembocaban en una plaza ultrasemicircular presidida por un obelisco fúnebre, en uno de cuyos lados arrancaba un serpenteante Vía Crucis jalonado

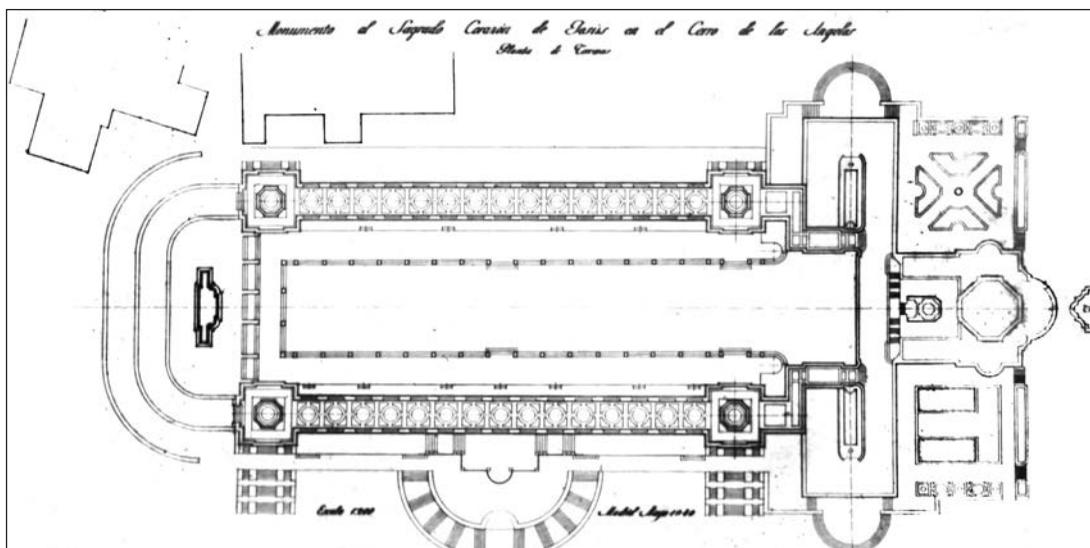


9. Pedro Muguruza, *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles, perspectiva general hacia el monumento*.
1940. RABASF Archivo-Biblioteca

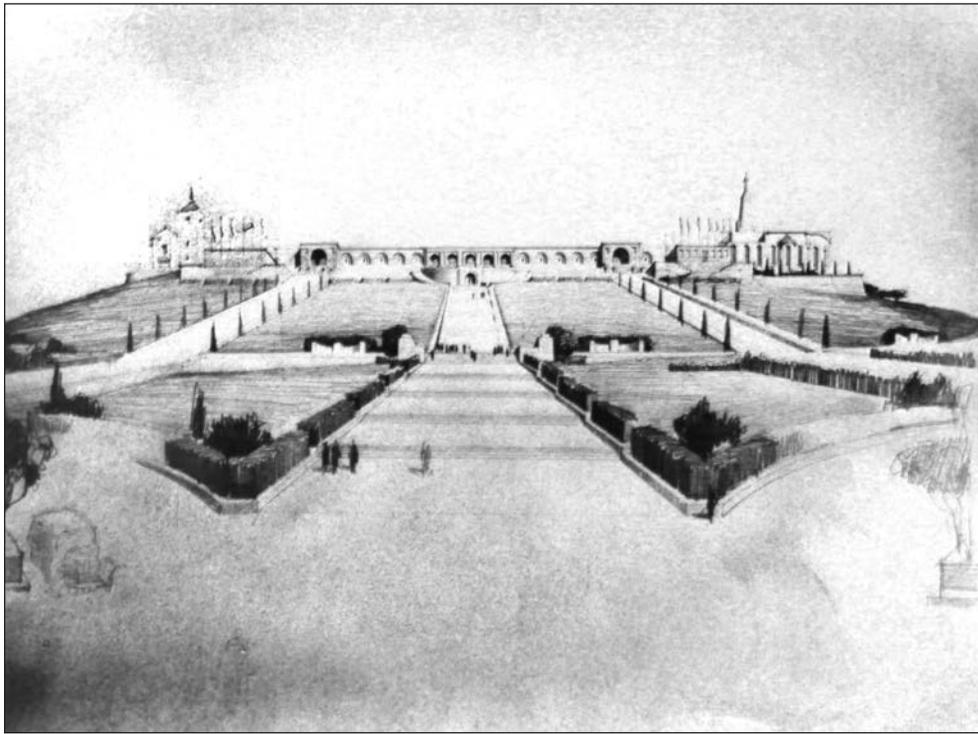


10. Pedro Muguruza, *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles, planta general*, 1940.
RABASF Archivo-Biblioteca

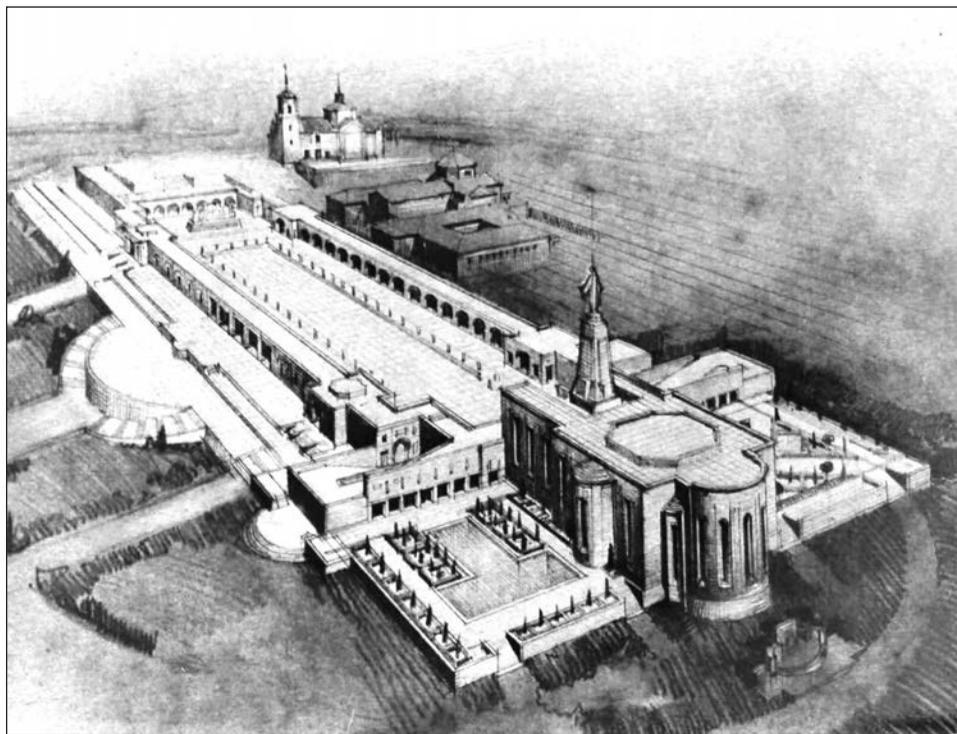
por un Calvario y conducente a la capilla, trazada en un austero clasicismo neobarroco hispano, en la cúspide del cerro de San Miguel, el otro elemento arquitectónico destacado del conjunto al que también se accedía por una larga y monumental escalinata de cincuenta y cinco escalones y que, con su chapitel puntiagudo, coronaba el conjunto. También resultó fallido su proyecto para la reconstrucción del Cerro de los Ángeles en Getafe que, a diferencia de los anteriores, partía de las preexistencias de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles, del siglo XIV, el convento y hospedería del Seminario Diocesano de Nuestra Señora de los Apóstoles y la escultura del Sagrado Corazón de Jesús, obra del arquitecto Carlos Maura y del escultor Aniceto Marinas, que había sido inaugurada por Alfonso XIII en mayo de 1919 y atacada mutilada por milicianos republicanos durante la guerra civil²³.



11. Pedro Muguruza, *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles, planta terrazas*, 1940.
RABASF Archivo-Biblioteca



12. Pedro Muguruza, *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles, perspectiva general acceso*, 1940.
RABASF Archivo-Biblioteca



13. Pedro Muguruza, *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles, perspectiva general*, 1940.
RABASF Archivo-Biblioteca

El restablecimiento de la imagen religiosa —réplica de la anterior a excepción de la posición de la mano derecha— fue acompañado de un escenográfico proyecto que contemplaba un Vía Crucis y un monumental acceso mediante un gran eje jalonado por tres grandes plazas circulares para acceder al gran atrio porticado para las concentraciones de peregrinos de 130 por 80 metros con dos galerías laterales que desembocaba en un templo de 76 por 57 metros, que a su vez servía de plataforma a la escultura, con siete naves y una fachada abierta a un gran atrio porticado. De nuevo nos encontramos ante una composición escenográfica y paisajística de carácter neobarroco controlada a través de grandes perspectivas y ejes visuales rígidos que finalmente, en este caso, fue reducida en su ejecución por el arquitecto Luis Quijada Martínez tanto en la iglesia, que pasó a ser de planta cuadrada, y en el atrio porticado se resolvió como una simple explanada pavimentada con granito y en la que se dibujó simbólicamente una gran cruz. El monumento se inauguró en 1965, con la presencia del general Franco, mientras que la iglesia recibió su solemne acto de consagración el 6 de julio de 1976.

LA IMAGEN Y EL PEDESTAL: ¿ARQUITECTURA AL SERVICIO DE LA ESCULTURA?

Hemos visto cómo Pedro Muguruza afrontó la temática del monumento conmemorativo desde su condición de arquitecto y actuando en diversas escalas, temáticas y programas, desde el señalamiento y elección del lugar y el diseño del pedestal para el asiento de una escultura, hasta el colosalismo de intervenciones que transmutan determinados paisajes para convertirlos en «lugares de memoria». A pesar del salto de escala y de la envergadura compositiva de proyectos como los del Valle de los Caídos, Paracuellos de Jarama o el Cerro de los Ángeles, podemos afirmar que Muguruza se mantuvo siempre dentro de un concepto tradicional del monumento conmemorativo, en cuanto este es concebido como un hito aislado y elevado, solemne y ensimismado, que se pone al servicio de la transmisión de un mensaje religioso o ideológico completo y unitario, sin fisuras, como medio de consagrar un determinado tipo de identidad impuesta. La modalidad artística y narrativa de estos monumentos conmemorativos oscila entre el realismo figurativo y el idealismo alegórico, rasgos dominantes que les confieren un marcado conservadurismo formal e ideológico y que el arquitecto asume como propio²⁴. La formación académica se ofrecía como un reputado aval para afrontar la temática de la escultura monumental y más en el caso de Muguruza que destacó rápidamente como un gran dibujante. Las exigencias del ingreso en la Escuela de Arquitectura —que no se modernizaron ni siquiera durante el periodo republicano— insistían en el dibujo de estatua y del ornato clásico y el conocimiento preciso de los órdenes. De hecho, algunos de los proyectos estudiantiles de Pedro Muguruza realizados entre 1913 y 1915 se orientaron hacia la temática escultórica y conmemorativa de marcado carácter tradicional, como fueron su *Proyecto de Fuente monumental para un jardín público*²⁵, su *Proyecto de un Sepulcro para Canalejas adosado a un muro*²⁶ o el *Proyecto de Buzón aislado en una plaza*²⁷, todos ellos concebidos como composiciones verticales en las que la arquitectura es el marco escenográfico para diferentes esculturas que él mismo concibe y diseña. Este virtuosismo en el dibujo y su capacidad para la captación del volumen también quedaron demostradas en las láminas presentadas al concurso de dibujo convocado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1915 y al que Muguruza concurrió con una vidriera para

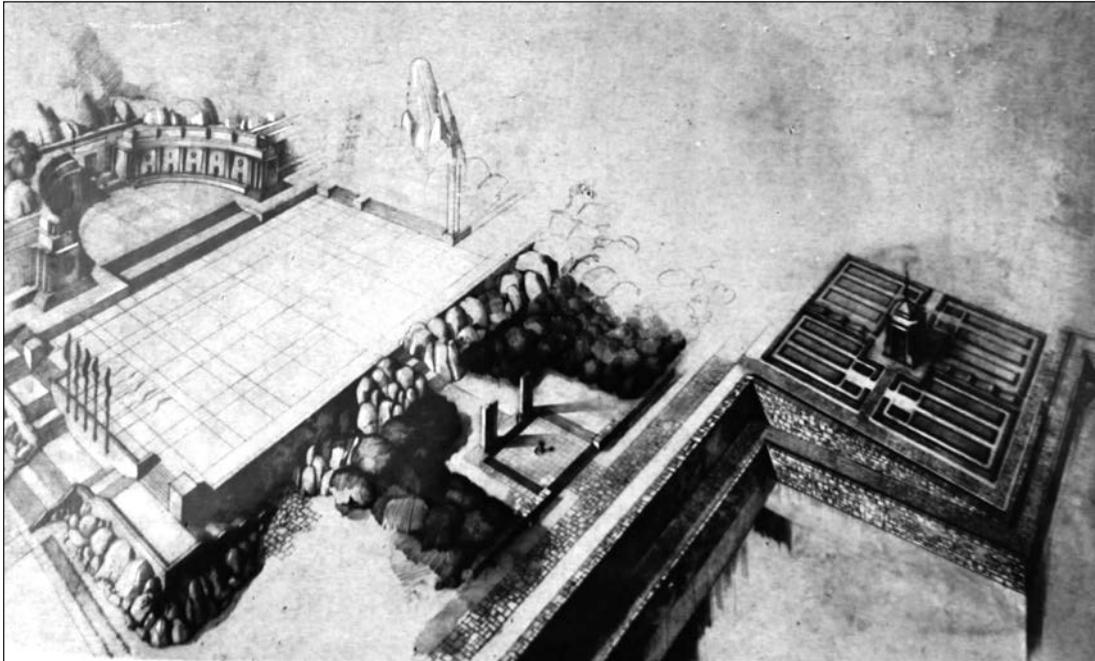
un salón de baile y con el detallado dibujo del sepulcro del infante Alonso en la Cartuja de Miraflores. Vemos, pues, cómo desde estos momentos iniciales de su formación como arquitecto, Muguruza planteaba la relación directa entre las distintas disciplinas artísticas —arquitectura, pintura y escultura— además de su propensión hacia la captación del detalle ornamental y la decoración y prueba de ello es que rápidamente desempeñaría la docencia en la cátedra de Proyectos de Detalles Arquitectónicos y Decorativos en la Escuela de Arquitectura de Madrid para más adelante traspasar su empeño docente al campo del urbanismo.

Los temas conmemorativos afrontados por Pedro Muguruza tienen siempre un asunto “épico” rápidamente reconocible en la efigie escultórica que rinde homenaje a la personalidad excepcional a través de la exaltación heroica, con representaciones que rememoran conquistadores como Trujillo o Bruno Zavala, soldados como San Juan de Dios, prelados humanistas como el Arzobispo Sandoval y Rojas o personajes destacados de las artes y las letras como Cervantes o el pintor Echenagusía, aunque, como hemos visto, destacan en su producción, por escala y empeño, los cuatro monumentos dedicados al Sagrado Corazón de Jesús y las dos ambiciosas composiciones conmemorativas de los Caídos de Paracuellos y Cuelgamuros. Aunque lógicamente Muguruza no se ocupa directamente de la parte escultórica, sí que se impregna de esta iconografía alegórica que, como decimos, oscilando entre los polos extremos del idealismo y el realismo, se caracteriza por desplegar un sentido narrativo retórico que expresa su mensaje con ademanes y gestos graves y solemnes para que el tema y sus significados puedan ser fácilmente percibidos y compartidos por un espectador que asiste subyugado a la presencia de la personalidad excepcional o del acontecimiento extraordinario. Además de este culto a la personalidad individual o del tema concreto representado, estos monumentos también exaltan alegóricamente virtudes como la gesta heroica y militar o la devoción religiosa, de ahí que presenten unos elementos narrativos y representativos comunes, como son la comprensión palmaria del acontecimiento celebrado —cuyo tema que debe ser asumido de modo inmediato por el público— y el distanciamiento reverencial hacia el tema —con los recursos imprescindibles de la elevación, el pedestal, la estructura escalonada o la escala mayestática— que, a la vez que imponen esta aura de separación, pretenden generar un vínculo emotivo que favorezca la relación de identidad del espectador con el acontecimiento representado. Esta tarea de subrayar la majestad del tema es asumida por Muguruza a través del diseño de peanas, plintos, pedestales, terrazas o plataformas arquitectónicas que, en una progresión escalar, son majestuoso asiento y realce de la escultura conmemorativa. Quizás los monumentos del Sagrado Corazón son los que mejor permitan observar este posicionamiento y sus variantes, pues un mismo tema —la figura elevada del Sagrado Corazón de Jesús que ejerce desde esta relevante posición su protección moral y beatífica— es resuelto de modo diferente según las sugerencias dictadas por su emplazamiento²⁸. El monumento del Sagrado Corazón de Bilbao se levanta en plena escena urbana y requiere por tanto de un pedestal que alcanza los treinta y siete metros de altura: es muy significativo que Muguruza transformara sus iniciales versiones neobarrocas, presentes en las maquetas de sus dos primeros proyectos, por un robusto fuste neogótico que genera un poderoso ritmo ascendente acentuado por los ocho estribos coronados por florones que soportan el templete octogonal sobre el que apoya la escultura. Esta fuerza ascensional del gótico había alcanzado por entonces amplia repercusión internacional y prueba de ello era el premio otorgado en 1922 a los arquitectos neoyorquinos John Mead Howells y Raymond Hood en el concurso del *Chicago Tribune* que, como el monumento de Muguruza, presenta estos

tres mismos cuerpos, plinto, fuste y templete de coronación. Con veinte años de distancia, Muguruza afrontó los otros tres “sagrados corazones” de su producción que muestran las importantes transformaciones de su planteamiento arquitectónico: dentro del mismo concepto de escultura erguida y aislada, la reconstrucción y reubicación de la escultura de Aniceto Marinas en el Cerro de los Ángeles recuperaba el pedestal de Carlos Maura pero magnificaba su ubicación y acceso mediante una compleja escalera que, como ha señalado Carlota Bustos²⁹, recuerda a la erigida en la puerta Norte del Museo del Prado, y situaba el complejo escultórico sobre una plataforma levantada sobre una capilla cuyo eje vertical unía simbólicamente la mesa del altar y la cúpula con la estatua exterior del Sagrado Corazón, de modo que pedestal y estatua eran inscritos en una compleja composición escenográfica que finalmente hubo de simplificarse. Apenas pasó del proyecto su *Monumento al Sagrado Corazón del Monte Lobeira* en Villagarcía de Arosa fechado en 1950, pero otra de sus aportaciones más conocidas fue el *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús* espectacularmente levantado en el monte Urgull de San Sebastián a partir de 1948: el pedestal asume de nuevo esta función de asiento de la escultura de Federico Coullaut y se concebía ahora como un poderoso volumen piramidal de cantería rudamente labrada y con su portada flanqueada por dos rotundos contrafuertes, conjunto que se acomodaba así a las construcciones existentes de la antigua fortaleza del Macho; también se dotaba de una escalinata para acceder al altar cubierto con bóveda de cañón que alojaba este volumen trapezoidal que, como decimos, actuaba a la vez como pedestal de la escultura. Este monumento donostiarra nos deja ver la evolución de esta «estética del pedestal» cultivada por Muguruza presentando cambios muy palmarios si los comparamos con el anterior monumento bilbaíno, pues, como en el Cerro de los Ángeles, en la pirámide truncada del monte Urgull han desaparecido totalmente las molduraciones y los detalles ornamentales y, por el contrario, se impone la masa sobria, es decir, se sustituye el historicismo ecléctico por un clasicismo tradicional traspasado, en este caso, de ciertas reminiscencias iluministas que recuerdan tanto la arquitectura de Boullée como —más cercanamente— al *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional* de Luis Moya, discípulo de Muguruza.

EL EMPLAZAMIENTO: CONTROL DE LA ESCENA URBANA Y SUBLIMIDAD DE LA NATURALEZA

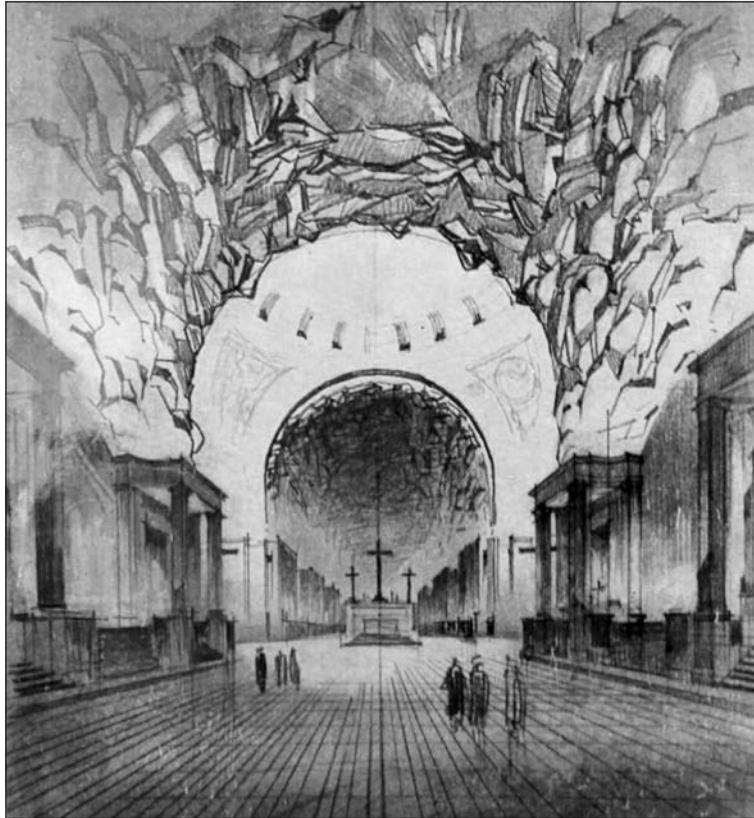
Los concursos ganados y los encargos recibidos en este campo del monumento conmemorativo demuestran una innegable capacidad de Pedro Muguruza para extraer el máximo partido al emplazamiento, al lugar. La plasmación del tema monumental, rememorativo y conmemorativo, implica un planteamiento marcadamente escenográfico. De hecho, algunos de los empeños más ambiciosos desplegados desde la Dirección General de Arquitectura estuvieron traspasados por este afán escenográfico, como la remodelación alrededor del Palacio de Oriente, la arquitectura representativa en el Cuartel de la Montaña o el centro comercial planteado para la Avenida del Generalísimo. Esta retórica llevó a que los proyectos quedaran plasmados muchas veces únicamente en maquetas y dibujos, ámbito de la representación en el que se agotaba esta voluntad escenográfica. La participación de Muguruza en el levantamiento de los monumentos urbanos no se limitó, como señalábamos en el anterior epígrafe, al diseño del pedestal, sino que implicaba muchas veces el análisis pormenorizado de la escena urbana y del paisaje. Las estatuas ecuestres ocupan un lugar detenidamente estudiado por el arquitecto, cuidado especialmente notorio en la colocación



14. Pedro Muguruza, *Valle de los Caídos. Perspectiva general de la explanada y exedra*, 1940-1949.
RABASF Archivo-Biblioteca

de escultura de Pizarro de Charles Cary Rumsey en Trujillo que Muguruza, como ha señalado Bustos, “resolvió sabiamente al colocar la escultura a pocos metros de la entrada de la catedral, cuyo plano lateral estaba ligeramente inclinado respecto al eje de la iglesia, el frente de la escultura que mira a la plaza”³⁰. En las ocasiones en que el arquitecto intervino en Fuenterrabía demostró su conocimiento urbano de esta localidad guipuzcoana. Pero este control de la escena urbana quedó especialmente manifiesto en el monumento del Sagrado Corazón de Bilbao: el concurso establecía su ubicación en la plaza de Bélgica que culminaba la Gran Vía, con una alameda a la izquierda, la ría a la derecha y las factorías de Euskalduna a la espalda de la escultura de modo que el monumento se insertaba en el ensanche de Bilbao —caracterizado por el trazado de damero desarrollado en torno a la plaza elíptica y el eje de la Gran Vía de más de kilómetro y medio de extensión— respondiendo con el poderoso pedestal y la escultura a la gran escala urbana del ensanche que generó un monumento de gran altura y carácter dominante que buscaba su contemplación desde cualquier punto de la ciudad —lo que se consiguió especialmente en el momento de su erección cuando los edificios eran más bajos que en la actualidad— y que, a pesar de su basamento ochavado y multifacial, privilegiaba su cara frontal, la que presidía la efigie de Cristo con su mirada dirigida a la gran avenida urbana de la Gran Vía para culminar este largo eje perspectivo direccional.

Pero un sentimiento de sublimidad romántica se trasluce en la coronación simbólica de la naturaleza mediante imágenes sagradas que culminaban montes, cerros o riscos y que pretenden transmitir la experiencia de la infinitud y lo divino. No cabe duda del formidable desafío afrontado por Muguruza al intervenir en algunos de estos paisajes de marcada personalidad. El tema representado —la imagen divina, la cruz en el risco, la capilla aislada en el monte—, pretenden establecer lazos de empatía entre el espectador sobrecogido, el tema religioso alegórico y un paisaje transcendental que nos deben transportar, más allá de



15. Pedro Muguruza, *Valle de los Caídos, interior de la Basílica*, 1940-1949. RABASF Archivo-Biblioteca

la razón, hacia el misterio de lo sublime. Muguruza estudia atentamente estas sugerencias del paisaje. En San Sebastián el arquitecto es consciente de confrontarse con una de las perspectivas más bellas de la bahía, marcada por los hitos de los montes Igueldo y Urgull, y evidentemente el gran volumen de su pedestal piramidal y la escultura de quince metros de altura rompían la silueta del monte y se elevaban para ser apreciados desde grandes distancias, de manera que a juicio de Muguruza la figura debía ser labrada con grandes planos de naturaleza geométrica, simplificándose los detalles para afrontar un entorno en el que dominaban la extensión del mar y la agreste sobriedad del monte. En los “lugares de memoria”, los monumentos a los caídos, Muguruza confronta el tema de la muerte con sus grandiosos escenarios naturales. Se trata de prolongar el sentido ancestral de lugar de peregrinación, del santuario que domina el paisaje y le imprime la presencia de lo sobrenatural. El proyecto para el cementerio de Paracuellos de Jarama traza el camposanto mediante avenidas y utiliza de nuevo los puntos más elevados para erigir los hitos de la capilla, sobre el cerro de San Miguel, a la que se hubiera ascendido a través de un camino penitencial de cincuenta y cinco peldaños para encumbrarse en la cima de ese paisaje agreste y desnudo despuntando con su chapitel de pizarra. Esta voluntad de subrayar los hitos del paisaje y a la vez transformarlo mediante trazados grandilocuentes también se aprecia en su el proyecto del Cerro de los Ángeles, donde de nuevo la coronación del cerro dominante era escenográficamente controlada mediante un monumental acceso a través de un gran eje de perspectiva pautado por tres plazas circulares y amplias escalinatas que llevaban a la gran explanada. En el Valle de los Caídos de Cuelgamuros, en el corazón de la sierra

de Guadarrama y cercano a El Escorial, se produce el máximo esfuerzo de identificación y sublimación de la naturaleza con el objetivo de crear un conjunto religioso, funerario y conmemorativo verdaderamente sobrecogedor. Esta intención llevó a congregar en el Valle de los Caídos recursos e ideas procedentes de diferentes momentos, no sólo de la historia de arquitectura, sino también de distintas culturas y civilizaciones, con ecos del hipogeo de Hatshepsut enmarcado por el sublime acantilado rocoso, de la explanada y la columnata de San Pedro como brazos que reciben al fiel, de las masas desnudas de El Escorial, de la estricta arquitectura vilanovina y, sobre todo, el tema de la gran Cruz coronando y dominando la naturaleza que evoca y materializa el sueño sublime de *La cruz en la montaña* del romántico Friedrich, emocionante gigantismo de las fuerzas sobrehumanas de la naturaleza, el tiempo y lo sobrenatural que dominan y subyugan al sujeto; ideas todas ellas en las que encontraban expresión arquitectónica pensamientos y sentimientos fraguados en el exaltado clima de posguerra, para atenerse al mensaje expresado en el Decreto de 1 de abril de 1940 que promulgaba la erección de este monumento conmemorativo y decía que “es necesario que las piedras que se levanten tengan la grandeza de los monumentos antiguos, desafíen al tiempo y al olvido y que constituyan lugar de meditación y reposo en que las generaciones futuras rindan tributo de admiración a los que les legaron una España mejor”.

LOS RITUALES CONMEMORATIVOS: LA EXPLANADA, ESPACIO PARA LAS MASAS

La cultura del monumento conmemorativo de la que participa Pedro Muguruza en esta primera mitad del siglo XX está dominada, como vemos, por dos rasgos fundamentales, por un lado, la plasmación explícita del mensaje de la memoria —expresado a partir de la iconografía religiosa, el relato biográfico o la inscripción rememorativa— y, por otro lado, la implicación emocional y física del espectador en la rememoración —a través del espacio público reservado para las masas y los dirigentes sociales y políticos—. En este último aspecto, estos monumentos conmemorativos o lugares de memoria se dirigen a un espectador enfervorizado, pero en realidad pasivo o contemplativo, pues debe asistir en masa para participar como mero figurante de ese abrumador espectáculo de la memoria impuesta. Lejos de una participación “activa” del espectador, este, como sucede en las arquitecturas totalitarias, es manejado y dirigido hacia plazas públicas o hacia extensas terrazas y explanadas a través de una serie controlada de experiencias arquitectónicas. Todos los monumentos conmemorativos de Muguruza contemplan la presencia de un espacio público para el ejercicio de estos rituales conmemorativos y, de hecho, uno de los principales requisitos del proyecto fue tener en cuenta el momento culminante de sus inauguraciones oficiales a través de una depurada “puesta en escena”. El *Monumento del Sagrado Corazón de Bilbao* fue inaugurado el 26 de junio de 1927 y el cortejo, tras celebrarse misa en la parroquia de San Vicente Mártir de Abando, se dirigió en procesión hacia el monumento por la Gran Vía para acoger la plaza dispuesta a sus pies a 30.000 personas con las tribunas y el altar para las autoridades cuidadosamente dispuestos. La pirámide truncada del Sagrado Corazón del monte Urgull, además de asiento de la escultura monumental, era también un gran altar que permitiría presidir las ceremonias religiosas celebradas en su entorno y el arquitecto previó la presencia de espacios para albergar a un cierto número de fieles. Pero los proyectos de los monumentos del Cerro de los Ángeles y

el Valle de los Caídos expresan de modo exasperado esta configuración urbana, paisajística y arquitectónica de lugares para las masas que dotan de sentido último a estas ambiciosas composiciones en las que siempre una gran explanada domina el conjunto monumental. La remodelación que planteaba Muguruza del Cerro de los Ángeles contemplaba como culminación del proyecto una gran explanada para las peregrinaciones de 130 por 80 metros con un inmenso patio cerrado por galerías y una iglesia como doble plataforma para la exaltación del monumento, disposiciones a las que se accedía por las avenidas y plazas; es decir, alineación axial de los espacios, presencia de grandes patios abiertos, composiciones lineales y secuenciales con la progresión gradual y jerárquica de espacios contruidos que controlaban y dirigían rígidamente los movimientos de los visitantes y en los que, en la puesta en escena, domina el sentido simbólico, la memoria impuesta, el rito conmemorativo. En el Valle de los Caídos se traza un Vía Crucis que permite un recorrido solitario y meditativo jalonado por las estaciones y capillas que forman los hitos de este introspectivo camino a través de la naturaleza romántica, con constantes cambios de perspectiva y abruptos desniveles. Pero el espacio “oficial” también está dominado en este caso por el perímetro rectangular de la explanada y el perfil semicircular de la exedra, bien pensados para las masas. Pero al vibrante fervor de los momentos de concentraciones y manifestaciones sigue el vacío metafísico de los espacios solitarios y desnudos, abandonados por las masas, contrapunto silencioso del ritual conmemorativo y no por ello menos sobrecogedor.

CONCLUSIONES: EL MONUMENTO CONMEMORATIVO ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN

En el monumento conmemorativo puede observarse la evolución del propio lenguaje de Muguruza que osciló desde el progresivo abandono de su propio eclecticismo historicista hasta la asimilación y desarrollo de un arte clásico más puro, como hemos visto testimonia la evolución comprendida entre el monumento de Bilbao de los años veinte hasta sus extensas aportaciones de los años cuarenta. Se trató, como ha afirmado Antón Capitel, de la manera de «aquellos que pensaban restaurar una manera pura y clásica —esto es, escolar— de la arquitectura»³¹. Este lenguaje clasicista esencializado y a la vez conectado con la tradición se mostraba idóneo para sellar el mensaje de la memoria a través de una expresión unitaria e incólume, como requerían los temas tratados por Muguruza. En este campo del monumento conmemorativo Muguruza pudo cotejar e incluso avanzar respecto a algunos de los modelos previos más logrados y conocidos, como eran los representados por el efectivo eclecticismo de un José Grases Riera en su *Monumento a Alfonso XII* (1901-05, 1922) del Retiro madrileño —con el tema de la columnata y el pedestal— por el enfático monumentalismo palaciano aunque depurado de elementos historicistas que se observa en *Proyecto de Monumento a las Víctimas del Mar* —identificado como *Monumento a Concepción Arenal* (1911)— de Rafael González Villar o en los dos monumentos “premodernos” de Teodoro de Anasagasti para San Sebastián, el *Monumento-Asilo a la Reina doña María Cristina* (1913) para la isla de Santa Clara, que renunciaba a la escultura y confiaba el simbolismo de la representación regia a la propia arquitectura aproximándose así al concepto moderno del monumento no figurativo, ideas reiteradas en el *Monumento a la Reina* (1914) para ese monte Urgull en el que Muguruza alzaría la estatua del Sagrado Corazón. Algunos certámenes muy conocidos, como el *Concurso para el monumento a Pablo Iglesias* convocado por

el Ayuntamiento de Madrid en 1931, al que significativamente no se presenta Muguruza, permiten observar cómo se afrontaba esta temática en estos años, un concurso en el que tuvieron cabida tanto las opciones tradicionales del pedestal al servicio de la escultura y el relieve con —ciertas sugerencias— vienasas del proyecto de Muñoz Monasterio, como también las más novedosas aportaciones de Emiliano Barral y Quintanilla o incluso la revisión de la arquitectura griega propuesta por un Fernando García Mercadal que tan solo cuatro años antes había formulado el monumento conmemorativo más vanguardista de esta época el *Rincón de Goya* (1927-1928), considerado el primer manifiesto del racionalismo español. Pero también debería constatar la influencia de Pedro Muguruza sobre otros arquitectos posteriores en este campo del monumento conmemorativo, como sucedió con Luis Moya que se inició profesionalmente en el estudio de Muguruza. Moya consiguió junto con el arquitecto Joaquín Vaquero, el tercer premio en uno de los concursos de monumentos más reputados internacionalmente, como fue el *Memorial a Cristóbal Colón* en República Dominicana de 1929, al que se presentaron 455 proyectos, relacionándose la propuesta de Moya-Vaquero, como ha señalado Antón Capitel, con el expresionismo y hasta con el futurismo³²; también Moya participó en el mencionado concurso de Monumento a Pablo Iglesias, en este caso en colaboración con el escultor Pérez Comendador, en un ejercicio que, según García-Mosteiro “le cataliza hacia el lenguaje clásico cerrando su etapa de formación”³³; a la exacerbación de ese lenguaje clásico dedicó su mencionado *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional* (1936-1939), Luis Moya un onírico despliegue clasicista pleno de utopías conmemorativas y rememorativas en las que congrega la “exaltación fúnebre”, la “idea triunfal” y la “forma militar”. Pero la verdadera renovación del monumento conmemorativo inmediatamente después a Muguruza la hemos de buscar más bien en proyectos de Francisco de Asís Cabrero quien adoptó formas puras y elementales de raigambre iluminista para llevarlas al lenguaje de la abstracción y la monumentalidad plástica, como ya demostraba en su brillante ejercicio juvenil de la cruz del Valle de los Caídos, inspirado en el *Palazzo della Civiltà del Lavoro* de Lapadulla, pero que dejó especialmente patente en tres importantes monumentos conmemorativos, como fueron su *Forma Conmemorativa* (1950), con las aspas cruzadas y combinadas en composiciones asimétricas y abstractas, el proyecto de *Monumento a Calvo Sotelo* (1955) en el Paseo de la Castellana, cuya solución formal mediante dos triángulos rectángulos en tensión «perseguía la identificación simbólica de las alas Victorianas con el enmarcamiento funcional, ambas cuestiones programadas, símbolo y función, se intentaban conseguir en una sola unidad arquitectónica”, y, sobre todo, en el *Concurso para el Mausoleo de Karachi* (1958), concebido como un inmenso cubo vaciado como enmarque solemne de la tumba, forma primaria que a la vez que evocaba la tradición antigua y moderna —griega, oriental o iluminista— renovaba el concepto del monumento conmemorativo convirtiendo sus sobrios muros en soporte de inscripciones árabes que “rescatan” al cubo de su excesiva abstracción intemporal. Observando los proyectos de Pedro Muguruza de la década anterior vemos cuán inmenso es el trecho los separa de estos de Cabrero pero a la vez cómo debemos admitir que ambos parten de un mismo universo formal enraizado en la tradición clásica del monumento conmemorativo.

NOTAS

- 1 BUSTOS JUEZ, Carlota, *Pedro Muguruza Otaño (1893-1952). Aproximación histórica a su obra arquitectónica*, Tesis Doctoral; Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- 2 ASF. Archivo, PI-2574/2597. Proyecto compuesto de 15 planos, 9 dibujos y 6 fotografías. Los planos fechados en febrero de 1924 son del edificio de entrada, con sus plantas, fachadas y secciones, del cementerio civil y del osario y cementerio de neófitos. Los planos fechados en noviembre de 1924 se dedican al edificio de entrada y el tipo de panteón capilla. Los últimos planos datan de diciembre de 1926 y están dedicados a detallar los tipos de panteones. Legado MUGURUZA, "Cementerios"; v.a. Muguruza, Pedro, *Cien dibujos, (1916-1941)*; Madrid, 1943, pp. 35-36.
- 3 ASF. Archivo, PI-2349/2368.
- 4 ASF. Archivo, PI-3230/3239.
- 5 Las vicisitudes de este proyecto y su ejecución ha sido estudiadas por LAVALLE COBO, Teresa, "El largo proceso constructivo del monumento a Cervantes en Madrid", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 81, (1995), pp. 431-448.
- 6 El escultor de Marchena Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932), formado con Antonio Susillo y Agustín Querol, contaba por entonces de un reconocido prestigio: se le había otorgado el Premio Nacional de Escultura en 1906 y la Segunda Medalla en las Exposiciones Nacionales de 1906 y 1908 y había recibido un gran reconocimiento por sus esculturas conmemorativas, como las dedicadas a José María de Pereda (1909), las *Victorias* de la Plaza de América (1913) o los monumentos dedicados a Curros Enríquez en Vigo (1911), a Gustavo Adolfo Bécquer en Sevilla (1911), a Emilia Pardo Bazán en La Coruña (1916), o a Marcelino Menéndez Pelayo en la Biblioteca Nacional (1917), además de mausoleos como el de los marqueses de Linares (1908) o imágenes como el *Cristo yacente* de la iglesia de San Francisco en Santander (1913). La ingente producción escultórica de Coullaut Valera, aunque abarcó todos los géneros, se centró especialmente en los monumentos públicos, de los que, además de los citados, llegó a erigir una treintena en España e Iberomérica. El estudio completo de la obra de Coullaut Valera ha sido realizado por ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, *La obra escultórica de Lorenzo Coullaut Valera*, Tesis doctoral inédita; Universidad de Sevilla, 1995.
- 7 Sobre este monumento, vd. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, "Monumento a Bruno Zabala en Montevideo", *Laboratorio de Arte*, vol. 15, (2002), pp. 227-251.
- 8 ASF. Archivo, PI-835/838. 2 planos en papel vegetal, 1 plano en papel dibujo 1740x1050 mm. y 10 fotografías con la reproducción de las maquetas y planos del proyecto y una toma del estado de las obras en 1926. Legado Muguruza, "Monumento al Sagrado Corazón de Jesús". Este monumento ha sido detalladamente descrito y analizado por ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, "Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao", *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, (2003), pp. 5-44.
- 9 ASF. Archivo, PI-5778. Legado Muguruza, "Monumentos conmemorativos". Este proyecto se compone de 1 dibujo copia de 510x670 mm. con trazos añadidos a lápiz de la perspectiva de la plaza con la indicación del espacio destinado al monumento a Pizarro, acompañado de varias fotografías. El escultor norteamericano Rumsey realizó tres versiones del conquistador extremeño desde 1910, como fueron el *Pizarro* de la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, Nueva York (1910), El *Pizarro* presentado en The Panama Pacific International Exposition de San Francisco (1915) y el exhibido póstumamente del Grand Palais de París (1927) que fue donado por la viuda del escultor, Mary Harriman, al gobierno español por mediación del duque de Alba y que tras el proyecto de Muguruza se trasladó a la Plaza Mayor de Trujillo inaugurándose en 1929 con la presencia del presidente de gobierno Miguel Primo de Rivera, el príncipe Alfonso de Orléans y la infanta Beatriz, en representación del rey Alfonso XIII, y de los embajadores de Estados Unidos, Mr. Hammon y del Perú, Eduardo S. Leguía. Sobre estas esculturas de Pizarro realizadas por Charles Cary Rumsey, vd. VARÓN GABAI, Rafael, "La estatua de Francisco Pizarro en Lima. Historia e identidad nacional", *Revista de Indias*, vol. LXVI, nº 236, (2006), pp. 217-236 y v.a. NÚÑEZ SECOS, Luis, "La estatua de Francisco Pizarro en Trujillo", en *XIV Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo (Cáceres); agosto 1985, pp. 1-2.

- 10 ASF. Archivo, PI-2756: 1 plano en papel vegetal con tinta 413x365 mm. con la planta y sección del pedestal, solución A y solución B. Legado Muguruza, "Monumentos Conmemorativos".
- 11 ASF. Archivo, PI-2761/2763: 1 plano de 390x460 mm. con el emplazamiento general y 2 dibujos de 300x200 mm. Con el emplazamiento general y el monumento en detalle, planta y alzado. Legado Muruguza, "Monumentos Conmemorativos-Dibujos y planos. Fuenterrabía (Guipúzcoa)".
- 12 ASF. Archivo, PI-2757/2760: 3 planos de 445x580 mm. con la planta general y ordenación de la plaza y frente y secciones del muro, 1 dibujo y 7 fotografías que reproducen los planos, las maquetas del monumento y las vistas del lugar. Legado Muguruza, "Monumentos Conmemorativos-Dibujos y planos. Fuenterrabía (Guipúzcoa)".
- 13 ASF. Archivo, PI-1672/1674: 3 planos 525x865 mm. fechados en marzo de 1945 con las plantas, secciones y alzados; la documentación escrita está ubicada en ASF. Archivo, 478/3, 98-3/6, 98-4/6, 194-1/5, 107-6/6, Legado Muguruza, "Monumento al Sagrado Corazón de Jesús, San Sebastián" y "Monumentos conmemorativos-Dibujos y planos. Proyectos de Arquitectura". Para el anteproyecto y proyecto, ASF. Archivo, PI-1675/1699: 9 planos fechados en julio de 1947 y 21 copias 650x690 mm. con plantas, alzados, secciones y dibujos de los paramentos, acompañados de las memorias y presupuestos; la documentación escrita está ubicada en ASF. Archivo, 478/3, 98-3/6, 194-1/5, 107-6/6. Legado Muguruza, "Monumento al Sagrado Corazón de Jesús, San Sebastián" y "Monumentos conmemorativos-Dibujos y planos. Proyectos de Arquitectura". ASF. Archivo, PI-1700/1739: 26 planos, 2 dibujos y 12 copias 876x675 mm. fechados en Madrid el 29 de septiembre de 1947, con el estado actual del Macho del Monte Urgull y el proyecto de Monumento al Sagrado Corazón, con planta, secciones y alzados, 1 fotografía de la escultura y copia de la memoria fechada en enero de 1948; la documentación escrita está ubicada en ASF. Archivo: 478/3, 98-3/6, 98-4/6, 194,1/5, 107-6/6. Legado Muguruza, "Monumento al Sagrado Corazón de Jesús, San Sebastián" y "Monumentos conmemorativos-Dibujos y planos. Proyectos de Arquitectura". El proyecto de reforma y construcción realizado en colaboración con el ingeniero Altuna Urcola en ASF. Archivo: PI-362/376: 15 planos fechados y copias 1070x2870 mm. fechados en diciembre de 1949 y documentación escrita. Sobre el monumento al Sagrado Corazón de San Sebastián v.a. Azanza López, José Javier, "Proyectos de Pedro Muguruza para San Sebastián: Monumento al Sagrado Corazón y embellecimiento del Monte Urgull", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 112-113, (2011), pp. 205-252.
- 14 ASF. Archivo, PI-385/404: 1 borrador y 12 dibujos y 8 copias 960x1440 mm. y 590x750 mm. con plantas, alzados y secciones bocetos, fechados en Madrid para Villagarcía en febrero de 1950.
- 15 La Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria, creada por Orden publicada en el BOE de 18 de febrero de 1938, estaba integrada por Eugenio d'Ors, miembro de las Reales Academias Española y de Bellas Artes de San Fernando y de la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, José Antonio de Sangróniz, representante de la Real Academia de la Historia, Leopoldo de Eijo y Garay, obispo de Madrid-Alcalá y miembro de la Real Academia Española, Vicente Castañeda, miembro de la Real Academia de la Historia, Pedro Muguruza, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el General Moscardó y Pilar Primo de Rivera.
- 16 Así se expresó en los Oficios de 29 de marzo de 1941 y 2 de abril de 1941; v.a. LLORENTE, Ángel, "Los monumentos a los caídos como manifestación de la política artística franquista", en *Arte e ideología del franquismo (1939-1975)*, Madrid: Visor, 1995, pp. 275-302.
- 17 ASF. Archivo, PI-1740-1742: 3 planos de 520x500 mm. con la planta general, perspectiva general de la plazoleta y plano de secciones y alzados laterales. Legado Muruguza, "Monumento a los Caídos".
- 18 ASF. Archivo, PI-2764: 1 plano de 390x375 mm. fechado en abril de 1943 con planta y sección. ASF. Archivo, "Monumentos conmemorativos", dibujos y planos, Fuenterrabía.
- 19 Citemos únicamente las dos monografías más conocidas: MÉNDEZ, Diego, *El Valle de los Caídos. Idea, proyecto y construcción*, Madrid: Fundación Nacional Francisco Franco, 1982 y SUEIRO, Daniel, *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Madrid: Sedmay Ediciones, 1976.
- 20 ASF. Archivo, PI-3742/3869: 51 planos, dibujos y croquis 1875x2140 mm. dedicados a los proyectos del monasterio, cruz, sala capitular, cripta, exedra, fachadas, perspectivas del interior y del exterior, capilla y claustro, detalles sobre

- distintas partes del complejo monumental, entrada a la cripta, cruz del Vía Crucis, explorada de la exedra y 62 fotografías con dibujos del proyecto, maquetas y fotomontajes y 66 fotografías del concurso de anteproyectos para la "Gran Cruz Monumental" de 1943. Legado Muguruza, "Monumento Nacional a los Caídos", Madrid y "Proyectos de Arquitectura. Monumentos Conmemorativos". V.a. ASF. Archivo, PI-488/494: 7 planos 990x230 mm. id. V.a. MUGURUZA, Pedro, *Cien dibujos*, (1916-1941), Madrid, 1943, pp. 77-78.
- 21 Vid. MUGURUZA, Pedro, "Vía Crucis en el Valle de los Caídos", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 122, (1952), pp. 4-6.
- 22 ASF. Archivo, PI-2380/2501: Este álbum contiene 16 planos copias 930x2680 mm. y 22 planos sueltos 1530x2680 mm., fotografías de los planos, maquetas y montajes fotográficos y documentación escrita de memoria y presupuesto. Legado Muguruza, "Monumento a los Mártires de Madrid", Paracuellos de Jarama, Madrid. "Proyectos de Arquitectura. Paracuellos de Jarama". Algunos de estos documentos fueron publicados en MUGURUZA, Pedro, *Cien dibujos*, (1916-1941), Madrid, 1943, p. 76.
- 23 ASF. Archivo, PI-3421/3467. Proyectos 1º y 2º parciales de obras, 17 planos 555x1465 mm. fechados en octubre de 1946 con plantas y alzados y planos de fases anteriores dedicados al Monumentos del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles de mayo de 1940 con 6 planos 815x835 mm. con planos de situación, plantas generales y perspectivas, 4 planos copias 745x1890 mm. con las plantas baja y de terrazas y sección de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles y 1 plano fechado en junio de 1943. Los planos fechados en marzo de 1944 incluyen 11 planos 375x405 mm. con plantas y secciones y un grupo de fotografías con vistas del cerro y de las ruinas, y de dibujos, planos y maquetas. Legado Muguruza, "Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles, Madrid", "Monumentos conmemorativos, dibujos y planos. Proyectos de Arquitectura". V.a. MUGURUZA, Pedro, *Cien dibujos*, (1916-1941), Madrid: 1943, pp. 74-75, GARCÍA PABLOS, Rodolfo, "Proyecto de reconstrucción y reforma de la ermita del Cerro de los Ángeles", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 51, (1946), p. 42 y LORENZO SANDOVAL, Vicente, "Monumento del Sagrado Corazón de Jesús. Cerro de los Ángeles", *Tabor. Revista de Vida Consagrada*, nº 8, (2009), pp. 130-150.
- 24 Sobre estos significados del monumento conmemorativo, vid. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *Las ruinas de la memoria*, XI Premio Internacional de Ensayo Siglo XXI, México, D.F.: Siglo XXI, 2014.
- 25 ASF. Archivo, PI-5400-5404.
- 26 ASF. Archivo, PI-4978.
- 27 ASF. Archivo, PI-4977.
- 28 La devoción al Sagrado Corazón de Jesús se extendió a finales del siglo XIX gracias al impulso otorgado por el papa Pío IX y dio lugar a destacados monumentos elevados en posición dominante sobre las modernas capitales que se pretendían "rescatar" del avance del laicismo, algunos de cuyos ejemplos arquitectónicos y escultóricos son bien conocidos internacionalmente como el *Sacré-Coeur de Montmartre* en París (1875-1914) de Paul Abadie, el *Sacro Coure al Castro Pretorio* de Roma, impulsado por Giovanni Bosco (1880-1887), el *Templo Expiatorio del Sagrado Corazón del Tibidabo* en Barcelona, proyecto asumido en 1886 por la "Junta de Caballeros Católicos" (1902-1961) obra de Enric Sagnier i Villavecchia y su hijo Josep Maria Sagnier i Vidal o el mencionado *Monumento al Sagrado Corazón del Cerro de los Ángeles* de Getafe (1919) de Carlos Maura Nadal y Aniceto Marinas.
- 29 BUSTOS, Carlota, *ibíd.*, p. 524.
- 30 BUSTOS, Carlota, *ibíd.*, p. 118.
- 31 CAPITEL, Antón, "Hacia la modernidad: Madrid, 1940-1980. Notas sobre cuatro décadas en la enseñanza de proyectos y en la arquitectura de la ciudad", en *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, Madrid: TF Editores, 1996, p. 59.
- 32 CAPITEL, Antón, *Arquitectura española del siglo XX*, Madrid: Summa Artis, vol. XL, Espasa-Calpe, 1995, p. 363.
- 33 CAPITEL, Antón y GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, *Luis Moya Blanco, arquitecto 1904-1990*, Catálogo de la Exposición, Madrid: Ministerio de Fomento, Electa, 2000.

MUGURUZA Y EL CONCURSO DE LA RESTAURACIÓN DE SAGUNTO (1915)

Flavio Celis D'Amico

Resumen: El presente artículo desarrolla la propuesta para la restauración de la Ciudad Romana de Sagunto, presentada a concurso en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1916. Se analizan los dibujos presentados y la relación entre éstos y el debate arquitectónico de la época con respecto a la conservación del patrimonio.

Palabras clave: Restauración, Sagunto, concurso, Bellas Artes, conservación del patrimonio.

STUDY FOR RESTORATION OF THE ROMAN CITY OF SAGUNTO BY PEDRO MUGURUZA, 1915

Abstract: The research develops the first work made by the architect P. Muguruza, The Restoration Project for the Roman City of Sagunto, for a competition in The Circulo de Bellas Artes de Madrid in 1916. The presented drawings are analyzed and the relation between the proyect and the conservation Theories in the Heritage maintenance in this years.

Key Words: Restoration, Sagunto, Competition, Fine Arts, Heritage conservation.

Dentro del legado Muguruza de la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹, se encuentran un conjunto de fotografías de planos y dibujos en perspectiva, bajo el epígrafe “Estudios para una restauración de la Ciudad Romana de Sagunto”, documentados como “Hoja de Méritos del arquitecto Pedro Muguruza Otaño”, de 1915, que se corresponden con la notación de “Primer Premio del Concurso del Círculo de Bellas Artes para la restauración de Ciudades Romanas”. El conjunto lo forman varias fotografías en blanco y negro que reproducen los dibujos de una planta general y cuatro perspectivas a mano alzada. El legado cuenta además con una serie de fotografías en blanco y negro de vistas de ruinas de la ciudadela de Sagunto. Aunque dichas fotografías carecen de fecha, por lo que se desconoce con seguridad si están tomadas para documentar el concurso, hay una serie de detalles que hacen concebir que esto fue precisamente así, sobre todo por la coincidencia de unos de los dibujos que presenta el estado actual del teatro con una de las fotografías del legado. Habría que añadir además a esta lista, aunque no en el mismo archivo, unas reproducciones de dibujos que aparecen en el libro de dibujos de Muguruza de 1943², que reproducen algunas de las perspectivas del archivo citado y alguna más, dibujadas a lápiz. La única notación cronológica que aparece en el legado es en una fotografía del plano de planta, donde aparece como fecha del dibujo 1916, el mismo año que se gradúa como arquitecto.

Muguruza ya se había presentado en 1915 como estudiante a otro concurso de dibujos convocados por la sección de arquitectura del Círculo de Bellas Artes. Esta vez como arquitecto, su propuesta no debía haber pasado desapercibida ante los miembros

del jurado, presidido por Antonio Palacios, puesto que tanto él como Ferrero ya habían sido galardonados como estudiantes en el concurso de dibujo arquitectónico de 1915, y volvían a tener el respaldo de los miembros del tribunal.

Estos concursos eran bastante comunes en el Círculo, y se convocaban al menos una vez al año, estando divididos en dos categorías, para alumnos de arquitectura y arquitectos. El concurso del año 1915 versaba sobre “Conjuntos arquitectónicos y croquis de ideas arquitectónicas originales”, y Muguruza fue galardonado con el segundo premio, presentando en la sección de idea original el dibujo de una vidriera para un salón de baile, y en la sección de copia de un monumento español, el dibujo de un fragmento en escorzo del sepulcro del Infante D. Alonso. Los dibujos premiados de este concurso, se encuentran encuadrados en la biblioteca-archivo del Círculo de Bellas Artes³, y han sido estudiados pormenorizadamente por María Díez Ibargoitia en un extenso artículo⁴. Por el contrario, el concurso de Sagunto al que se refiere el legado no se encuentra documentado en el Círculo de Bellas Artes. La única referencia a dicho concurso se encuentra en el acta publicada en el Boletín Mensual del Círculo de Enero de 1917, en donde se recoge el fallo del concurso de la Sección de Arquitectura, bajo el epígrafe de “Acta del Jurado calificador de dibujos arquitectónicos”, de fecha 29 de diciembre de 1916. En dicha acta, se señala el fallo del concurso, que deja desiertos los dos primeros premios de cada categoría, asigna en la categoría de Arquitectos el segundo premio a Muguruza y el tercero a Francisco Javier Ferrero, y divide en la categoría de Alumnos la cuantía de los primeros premios entre 22 estudiantes, entre los que se encuentran, por ejemplo, figuras como Bergamín, Blanco Soler y Fernández-Shaw, entre otros muchos conocidos, y que años después el propio Muguruza incorporará a las tareas de la Dirección General de Arquitectura, como Luis Moya. También se hace referencia a una mención especial concedida a Sainz de Arizmendi, al que se reconoce el trabajo presentado pero del que se excluye en el acta de premiados al ser de nacionalidad suiza.

Durante la presente investigación, no se han encontrado más datos o documentos en relación a este concurso. Según fuentes del propio archivo-biblioteca del Círculo, muchos de los documentos pueden haberse extraviado o perdido durante el traslado de la sede desde el Palacio de la Equitativa al nuevo edificio de Palacios en 1926, y desde luego, durante la Guerra Civil, en donde se perdieron gran número de documentos. Ni siquiera se ha podido encontrar la propia convocatoria del concurso, dado que tampoco se encuentra completa toda la edición de los boletines del Círculo de los años 1915-16.

En todo caso, el tipo de concursos que realizaba la sección de Arquitectura siempre versaban, de uno u otro modo, en la recuperación del patrimonio arquitectónico español. José Luis Temes, en su estudio sobre el Círculo de Bellas Artes, hace referencia a un concurso de esa época cuya denominación sería “Dibujos de conjuntos y elementos arquitectónicos originales, referentes a moderna arquitectura genuinamente española”, y que quedó vacante en sus dos primeros premios⁵, tal y como sucede en el acta referenciada anteriormente, y que bien puede tratarse del mismo concurso al que hace referencia el legado Muguruza. Se trataría por tanto de proponer una combinación de elementos arquitectónicos históricos con propuestas de arquitecturas de nueva planta, lo que coincidiría plenamente con la propuesta de Muguruza, que partiendo de las ruinas de la ciudad romana de Sagunto, propone una restauración en términos historicistas de la misma, en la línea de la ortodoxia academicista en la que se había formado en la Escuela de Madrid y de la que seguirá siendo fiel representante a lo largo de toda su vida profesional.

Muguruza había cursado dentro del último plan del siglo XIX, el de 1896, y tenía entre sus profesores a Ricardo Velázquez Bosco, Antonio Flórez, Manuel Aníbal Álvarez o Vicente Lampérez. Aunque en dicho plan se empezaban a fomentar las asignaturas de carácter técnico, aún existía una notable proporción de asignaturas gráficas de marcado carácter academicista, tanto en la Enseñanza Preparatoria como en la Enseñanza Superior⁶. En el curso de Ingreso se debían superar las asignaturas de Lavado, Dibujo de Figura y Dibujo de Ornato, en la Enseñanza Preparatoria, cursos de Geometría Descriptiva y Copia de Elementos Ornamentales, y en el primer año de Enseñanza Superior, asignaturas como Copia de Conjuntos Arquitectónicos, que se unía a asignaturas de carácter histórico como Historia de la Arquitectura y de Monumentos y de Teoría del Arte. Muguruza debió ser un alumno aplicado y culto, y con excepcionales cualidades para el dibujo, como se ha señalado reiteradamente y glosa en su necrológica su compañero Pascual Bravo⁷, y debía de sentirse cómodo en estos estudios donde la enseñanza basculaba más entorno a lo gráfico y la copia, que a lo proyectual como hecho creativo. En este sentido, Javier García-Gutiérrez Mosterio cita a López Otero, compañero de Muguruza, que define este plan de estudios como una enseñanza basada en la “(...) copia de modelos clásicos, escasa práctica, determinada libertad en la composición de proyectos, con deliberado eclecticismo (...)”⁸. Según Mosteiro, esta sobreabundancia de estudios de dibujo muy dirigidos hacia la copia de ornamentos y repertorios del clasicismo también fue criticada por Anasagasti en 1923, señalando la desproporción que existía en las enseñanzas de arquitectura entre las asignaturas de dibujo y las de proyecto: “hay seis asignaturas de dibujo y una de modelado en los estudios preparatorios, y tres cursos de proyectos o composición. En las siete primeras el alumno reproduce —es un copista— la lámina, yeso o modelo, y sólo en las últimas es creador.”⁹. No es de extrañar, por tanto, que un joven Muguruza recién salido de la Escuela, eligiera para su primer concurso de ideas un tema muy relacionado con la historia de la arquitectura clásica (la ciudad romana de Sagunto), donde pudiera, por una parte, expresar los conocimientos en materia de clasicismo que había aprendido en la escuela y, por otra, expresar nuevas composiciones de carácter ecléctico (en relación con un historicismo clásico) que habría sin duda trabajado en las clases de composición o proyecto. Dado que además el concurso no tenía una finalidad constructiva, pues era un concurso de ideas, podía ser expresado en un entorno gráfico muy libre, pero sin duda ligado a los modos de representar y a los códigos gráficos de las asignaturas de copia de edificios y monumentos, que Muguruza debía manejar muy bien.

Sobre el carácter histórico del concurso, cabe señalar que no se trata de una excepción. Ya el concurso anterior del Círculo de 1915 tenía una parte en la que había que dibujar un monumento histórico español, y otra de composición libre, por lo que se seguía una tradición que expresa de algún modo el sentir de la época, que ligaba la composición arquitectónica a los invariantes de la arquitectura histórica, de tal modo que lo nuevo no era más que una a una evolución o reinterpretación de lo existente, en una pura actitud ecléctica que abarcaba no sólo las arquitecturas clásicas, sino los conjuntos árabes y medievales, especialmente los góticos.

A primeros del siglo XX, el concepto de monumento histórico estaba ya arraigado en la conciencia arquitectónica, aunque la legislación en la defensa del mismo era muy incipiente. En 1911 se aprueba una Ley de Excavaciones Arqueológicas y en 1915 la Ley de Monumentos Arquitectónicos Artísticos recoge la idea moderna de protección integral del monumento como objeto de conservación. Sin embargo, a primeros de siglo están aún muy presentes las dos tendencias sobre el concepto de monumento que se arrastran desde finales

del XVIII e inicios del XIX. Por una parte, la idea del monumento como resto, cuyo mayor valor es el “rememorativo” o de “antigüedad”, por usar la terminología de Riegl que se apoya en los escritos de Ruskin y en la tradición pintoresca (sostenida por la obra gráfica y escrita de los artistas del romanticismo), donde lo que se resalta es precisamente el carácter visual y estético del edificio, objeto ya sin uso, deteriorado materialmente por el paso del tiempo. Se trata de una visión que se maneja fundamentalmente a primeros del XIX y que es básicamente antiintervencionista, pero que poco a poco empieza a ser sustituida por la idea del monumento como valor “histórico”, como presencia a conservar de un pasado desaparecido que permanece a través del resto. Este valor, unido al “instrumental”, esto es, a la capacidad de reutilizar el monumento para devolverlo a un uso contemporáneo, y al valor “artístico”, que deriva del hecho de ser un referente de un estilo arquitectónico, será la interpretación del monumento más frecuente a finales del XIX e inicios del XX. Se trata de una visión utilitarista del monumento arquitectónico, que es visto como reutilizable, por tanto, restaurable, tanto en su aspecto funcional (si es posible), como en su aspecto material, pues la conservación se impone por encima de su valor como ruina. El problema surge a la hora de delimitar cuáles son los límites de dicha conservación, a la hora de sustituir, eliminar o complementar los elementos arquitectónicos deteriorados para alcanzar un estado suficientemente “genuino” o “puro”, libre de interferencias de otras épocas o de la acción del tiempo. Como dice Javier Hernando: “En los proyectos de restauración, el arquitecto, so pretexto de ese purismo elimina, inventa, sustituye y recrea, confundiendo la restauración con la creación”¹⁰. De este modo se entienden también las palabras de A. Fernández Casanova, quien hablando de la restauración de monumentos entiende que ésta es fundamentalmente especulativa: “(...) rara vez se encuentra en ellos suficientes datos para que el restaurador pueda averiguar lo que existió, en la primitiva construcción, y por tanto tiene que analizar forzosamente el carácter del monumento para deducir su estilo (...) e inspirarse en el pensamiento filosófico que encierra, necesita componer, digámoslo de una vez, *crear*, cual lo hubiera hecho el autor de las trazas del proyecto, si pudiera levantarse de su tumba”¹¹. Esta visión de la restauración, muy a lo Viollet-le Duc, que opta decididamente por la reinterpretación de la antigüedad, tendrá su auge entre mediados y finales del XIX, cuando la aparición del concepto de consolidación irá sustituyendo poco a poco el concepto de restauración.

Curiosamente, los monumentos que primero concitaron la atención conservacionista no fueron los romanos, que eran los que se estudiaban en la Escuela como referentes del clasicismo, sino los medievales, que eran los más extendidos y los mejor conservados, y sobre los que era más fácil proyectar una actitud de restauración ecléctica, ya que no tenía referentes teóricos dibujados en la tratadística como la arquitectura clásica. Los neomedievalismos y las restauraciones neogóticas estaban a la orden del día, y de hecho, ya Muguruza en su primer concurso había optado por dibujar un resto gótico como representación de la arquitectura española, por lo que la elección de la ciudad de Sagunto para la ejecución del concurso de 1916, no parece tanto una apuesta por el clasicismo como referente proyectual personal, cuanto una elección más meditada, en el sentido de poder aprovechar una oportunidad para poder posicionarse en torno al debate arquitectónico y conservacionista. Por una parte, es evidente el conocimiento de los códigos clásicos que por sus estudios tenían todos los arquitectos, con lo que Muguruza podía manejarse por ellos con solvencia. Por otra, la propia destrucción del conjunto representaba una perfecta oportunidad de conjuntar una actitud conservacionista del monumento (en su concepto de mantenimiento teórico del sitio) con una apuesta por una restauración estilística en

términos neoclásicos, cuya resolución proyectual pudiera leerse en términos actuales. En el fondo, se trataba de utilizar las ruinas de Sagunto como referente proyectual, en la línea de muchas de las propuestas restauradoras del XIX.

El conjunto de Sagunto tampoco era un lugar desconocido, aunque sí muy abandonado. Se conservaban las murallas, pero había pocos restos del edificio principal, el teatro: “Es entre 1794 y 1795, cuando se iniciaron los primeros sondeos para investigar las ruinas cuya importancia se desconocía, en concreto por Manuel Villana. Pero no será hasta el año 1910 cuando se iniciaron las primeras excavaciones en Mérida por José Ramón Mélida y Maximiliano Macías para confirmar que las ruinas que emergían correspondían al Teatro Romano de Emerita Augusta que había construido Marco Agripa en el 16-15 a.C. y cuya última reforma corresponde al tiempo de Constantino”¹². Sin embargo, el conjunto de Sagunto es el conjunto romano del que más información gráfica histórica se poseía. Desde el tiempo de Wyngaerde, que dibuja una vista frontal y lateral de la ciudad en 1563, se suceden numerosas vistas de viajeros y artistas, sobre todo en los siglos XVIII y XIX, topografías y vistas en mapas militares y, a partir de mediados del XIX, fotografías. Entre las vistas más conocidas destacan por amplia difusión las relativas a la publicación de los libros de grabado de viajes del XIX, en especial las de Ortiz y Laborde, por su difusión y conocimiento.

Las imágenes de Laborde están contenidas en el *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, (4 Vol., París, 1806-20). Organizado según una estructura geográfica y apoyado en descripciones visuales, es un compendio de imágenes sin una clara jerarquía histórica o arquitectónica, por lo que tenían el mismo peso las visiones costumbristas, los paisajes o los monumentos. El tipo de dibujo era muy parecido al desarrollado en las demás publicaciones pintorescas, con muchas vistas de paisaje, compuestos pictóricamente, y muy pocos dibujos de intencionalidad arquitectónica. La ruina dejaba de ser protagonista, y la arquitectura (de cualquier época y de cualquier estilo) se convertía en una anécdota más del paisaje. Se buscaba sin descanso el encuadre que proporcionara más y mejores contrastes naturales (el plano y el acantilado, el mar y la montaña, lo suave y lo agreste), y esta obsesión se repetía, en las visiones de los monumentos. Los dibujos se realizaban siempre desde la lejanía, abarcando una gran cantidad de campo y cuidando mucho la entonación general. No había fuertes contrastes de claroscuro, ni deformaciones de puntos de vista, ni perspectivas forzadas, sino sólo agradables contrastes de formas. Los dibujos de Sagunto de Laborde incluían un plano de situación, una vista general del conjunto y varias aproximaciones parciales a los restos del teatro. Se trataba de unas vistas muy aproximadas desde el punto de vista descriptivo, pero suficientemente claras y limpias como para dar una imagen general del conjunto.

Los dibujos de Laborde se adscribían claramente a la corriente pintoresca, que sin embargo era muy criticada por aquellos puristas de la investigación arqueológica. Entre éstos se encontraba José Ortiz, quien en su “Viage Architectonico-Anticuuario de España” (Madrid 1807), distinguía, por un lado, entre los: “buenos Viageros, mirados por la parte artística”¹³, citando entre ellos a Norden, Wood, Dawins, Pocock, Revet, Cleriseau, Le-Roy, Fanelli y Hoüel, y criticaba por otro a los autores de los viajes pintorescos, que consideraba poco rigurosos al utilizar una representación más pictórica que arquitectónica: “Notaran quizás algunos que no hago mencion aquí de los llamados Viages Pintorescos, como, por ejemplo, el de Suiza, el de Dalmacia y otros. No la hago en efecto, porque no los tengo por tan útiles como sus autores pretenden y quieren persuadirnos. La utilidad de tales Viages es muy reducida y ésteril. Toda viene a parar en la vista de una quebrada de



1. Rafael Esteve, *Vista del teatro de Sagunto desde la cávea*. En José Ortiz y Sanz, *Viage Arquitectónico-Anticuário de España*, Madrid, Imprenta Real, 1807

monte, un derrumbadero o cordillera, una cascada de río ú arroyo, una ruina, una ó muchas grutas, rios cuajados de perennes hielos, y cosas semejantes. Aun estas suelen parecerse bien poco á los lugares de que fueron tomadas, porque las animan tanto los golpes de claro y obscuro del pincel, que si el curioso las fuera a buscar en sus parages nativos, no las hallaria facilmente; como me sucedió a mi en un Viage Pintoresco de Pozzuolo, Baya y Cumas. Esto mismo sucede en las Vistas de Piranese, Vasi, Panini y otros. En suma, los Viages Pintorescos no tren más utilidad que los Países de Vernet, Vouvet, Perelle y otros”¹⁴.

Es curiosa la adscripción pintoresca de personajes tan dispares entre sí y tan anteriores a la sistematización del término pintoresco como Vasari, Panini o el mismo Piranesi. Evidentemente, Ortiz utilizaba el término de pintoresco para todos aquellos dibujos que por su composición, sujeto o estilo, no se adscriben de modo riguroso al levantamiento científico, sin licencias pictóricas. Aunque ni siquiera el propio Ortiz en sus dibujos de Sagunto (los únicos que pudo realizar de lo que debía ser un amplio proyecto de levantamiento a escala nacional), escapó de cierto efectismo pictórico, como en el famoso dibujo de la vista general del teatro (il. 1), en su crítica ya aparece claramente apuntada la diferencia que en el XIX se establece entre los distintos valores conferidos al patrimonio monumental.

También existía ya alguna muestra fotográfica, como las realizadas por Julio Ainaud en 1871, y planos topográficos bastante exhaustivos, como los realizados durante el sitio de Sagunto en la Guerra de la Independencia, como el grabado de plancha de 1828, de



2. Pedro Muguruza, *Restauración de la Ciudad Romana de Sagunto, planta general*. RABASF Archivo-Biblioteca

E. Collin, procedente de la obra *“Memoires du Marchel Suchet sur sus campagnes en Espagne depuis 1808 jusqu’en 1814”*.

No sabemos exactamente de qué plano de planta partió Muguruza para realizar el suyo para el concurso. La única referencia a dicho plano se tiene a partir de la foto en blanco y negro del mismo. Una planta escala 1/1000, realizada con una técnica de aguada, bien lavado a tinta bien acuarela (lo más probable), que recoge desde el recinto amurallado del cerro hasta la rambla inferior (il. 2). Por la composición, el encuadre y la escala, el plano puede asimilarse al plano de Laborde de 1811, aunque muy transformado en los detalles (il. 3). Muguruza estructura su restauración en cuatro secciones escalonadas desde la cota del castillo: una acrópolis, en la parte amurallada, el teatro situado a media ladera y la ciudad amurallada, con su parte de foro. Tras la muralla de cierre, las huertas y el circo máximo junto al río. El tipo de propuesta que se representa, seccionando los edificios por la planta baja, tiene más que ver una auténtica reinterpretación de la ciudad romana que con una reconstrucción arqueológica.

Si las excavaciones de Sagunto habían empezado hace pocos años de una manera sistemática, los planos de Laborde, de casi un siglo antes, ya daban a entender cuáles eran los restos que podían ser interpretados de un modo más o menos fidedigno. Las murallas de la ciudadela eran los restos mejor conservados, junto con las trazas del teatro. Algunas fotografías de mediados del XIX, al igual que muchos grabados, detallan que se conservaban bastantes restos del graderío. Pero por lo que respecta a las trazas de la ciudad



3. Laborde Alexandre, *Planimetría de Sagunto*, en *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, Paris, 1809

antigua, salvo las líneas de calles que corrían en paralelo a las líneas de nivel y donde se tuvieron que albergar las murallas, no existían restos de relevancia. Ninguna traza de construcciones en la ciudadela o en el casco podían hacer intuir, salvo en una interpretación muy visionaria y especulativa, lo que pudieron haber sido los edificios romanos. Muguruza, por el contrario, respetando la topografía original y aquellos elementos construidos de los que sí podía derivarse una interpretación arquitectónica más fiable, reinterpreta el resto del conjunto de un modo completamente personal, dentro de las “convenciones” de lo que podía entenderse como “ciudad romana”.

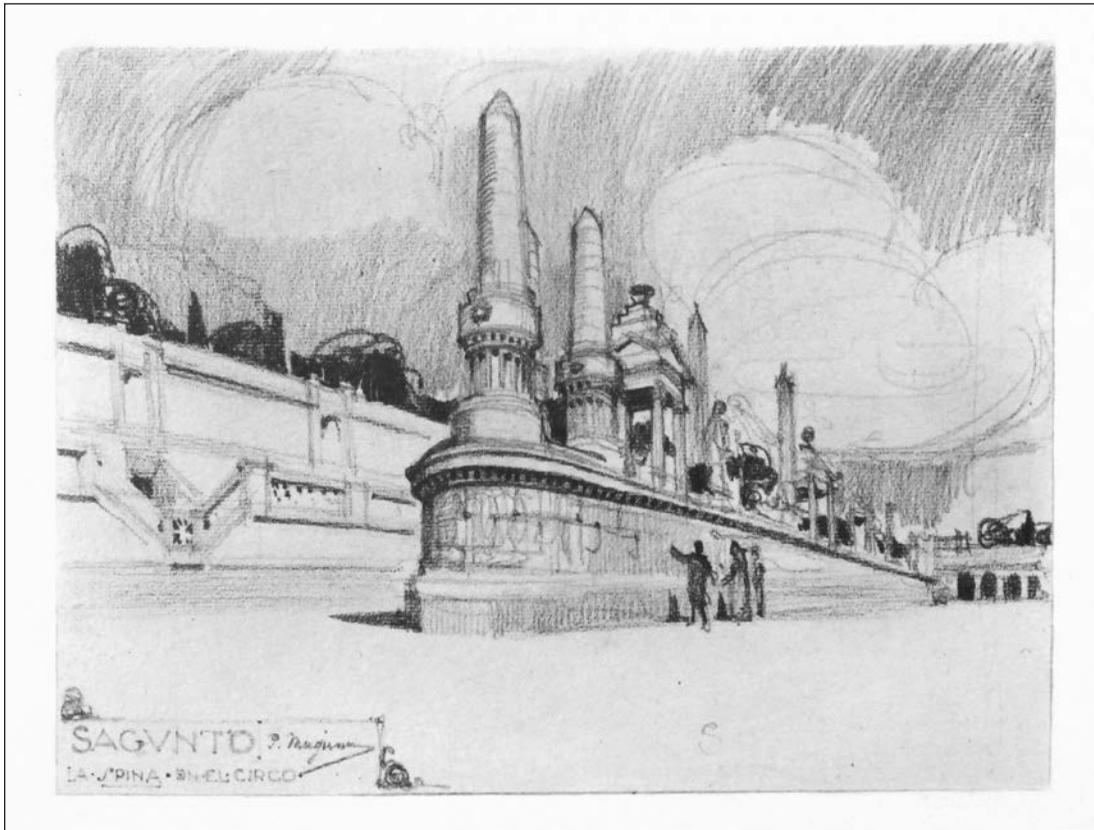
El modelo que usa Muguruza sigue siendo el prototípico de todas las reconstrucciones romanas que se hicieron desde los postulados académicos del XVIII y XIX, esto es, una referencia tipológica y gráfica a la Forma Urbis, los mármoles encontrados en Roma de la época de Settimio Severo (los Lapidés Capitolini), y que habían sido la base de las reconstrucciones de la planta de la roma imperial que habían trazado, desde Piranesi¹⁵, numerosos autores. La última reconstrucción de la Forma Urbis había sido la magna obra de Lanciani, “Forma Urbis Romae”, publicada entre 1893 y 1901. Como Piranesi, Muguruza afronta gráficamente el mismo tipo de resolución de la topografía urbana: los edificios singulares, como los templos de la acrópolis, el foro, el teatro y el circo se presentan en su planta principal, mientras en la ciudad los edificios residenciales se agrupan en manzanas, estructurándose como casas patio. Las divergencias entre representación y realidad arqueológica se resuelven desde la libertad creativa intrínseca a la representación pictórica (de la cual el dibujo era una particularidad). Se sustituye la mera representación documental de las ruinas por una interpretación personal de la Antigüedad, aunque confiriéndole cierto carácter de verdad científica, mediante esa superposición no explicitada entre realidad y fantasía.

Las reconstrucciones de los edificios principales pueden también ser relacionadas con famosos edificios romanos muy dibujados. Tanto la acrópolis como el foro pueden fácilmente relacionarse con muchas de las reconstrucciones planimétricas de Roma realizadas durante los ejercicios académicos del XIX o durante los pensionados en Roma, pero también directamente con parte de la iconografía piranesiana, como la topografía del Campo Marzio.

La planta se complementa con las vistas perspectivas de la reconstrucción. Existe una vista general de la ciudad¹⁶, donde se representa una visión de la ciudad que se corresponde con la planta vista desde la rambla (il. 4). La imagen en realidad se compone de dos planos. Un primer plano en donde aparecen de modo sesgado las estructuras de lo que podría ser el jardín o patio de una villa señorial romana, desde el que se divisa la ciudad, que se sitúa en un segundo plano pero que por la lejanía de la perspectiva casi podría corresponderse con un alzado. Esta composición, que recuerda a algunas composiciones de Shinkel, como el estudio para el palacio real sobre la Acrópolis de 1834, desdibuja aún más la adscripción estilística de la planta, ya que la reconstrucción podría atribuirse indistintamente a un modelo griego o romano. El ideal clásico, entendido ya como estilo autónomo y liberado de cualquier atadura arqueológica o científica, sobrevuela toda la composición. Es muy interesante toda la composición del primer plano, porque persigue unas lógicas compositivas (las escaleras, los elementos decorativos, los jarrones



4. Pedro Muguruza, *Restauración de la Ciudad Romana de Sagunto, vista general*. RABASF Archivo-Biblioteca

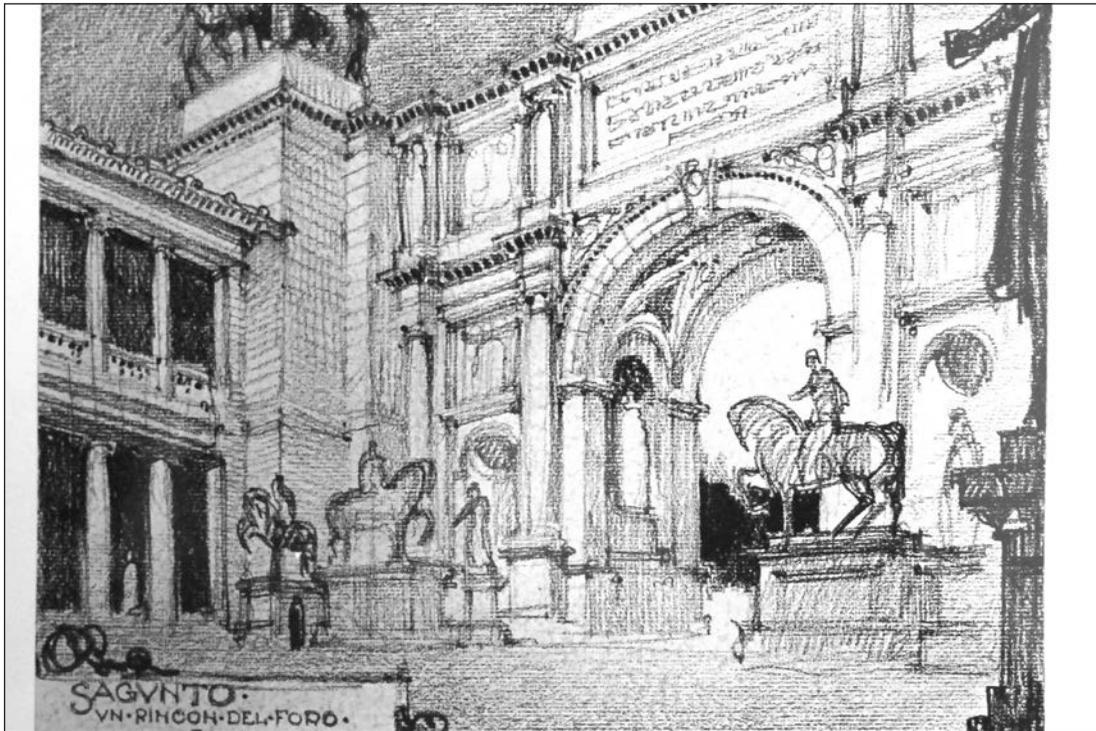


5. Pedro Muguruza, *Restauración de la Ciudad Romana de Sagunto, la spina del circo*. RABASF Archivo-Biblioteca

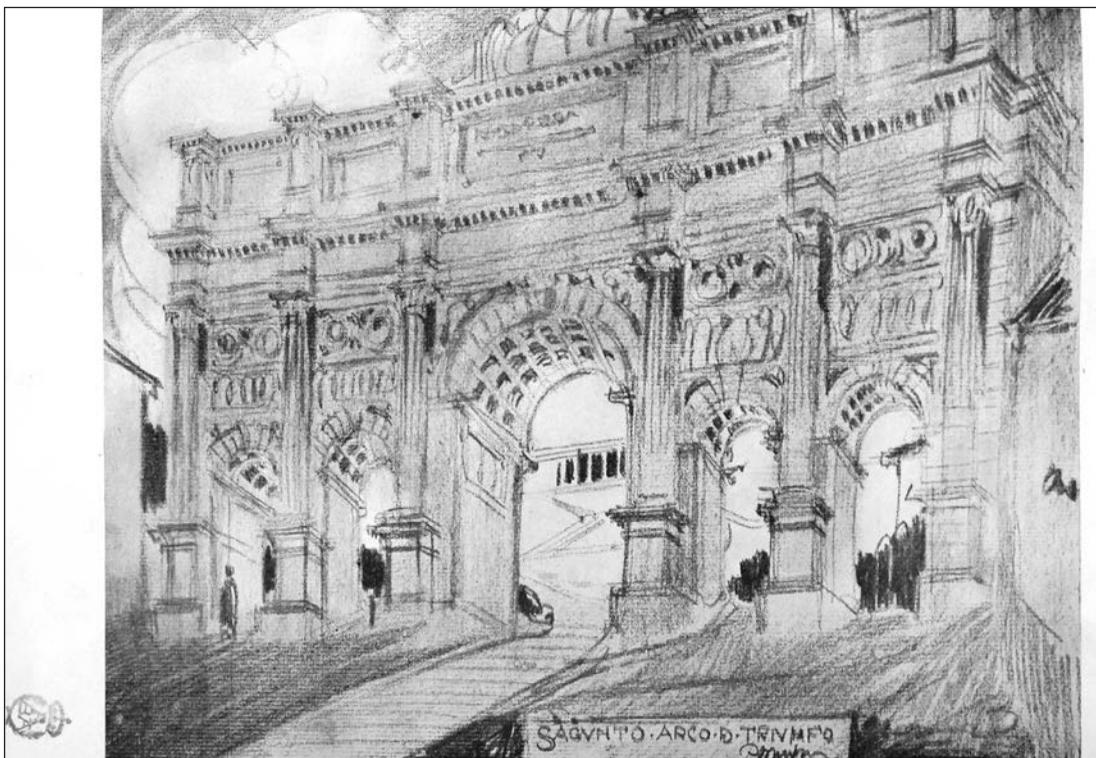
y esculturas) que responden mucho más a composiciones neoclásicas. Es indicativo, por ejemplo, la colocación en el segundo plano de la composición, en la esquina inferior derecha, de la copia de una *Linterna de Demóstenes*, uno de los iconos del Revival griego del XIX en toda Europa¹⁷. Desde luego, ninguna mínima adscripción arqueológica con base científica hubiera situado dicho elemento en la Sagunto romana.

En el resto de las imágenes en perspectiva, realizadas a grafito, también pueden observarse algunas referencias explícitas a la iconografía sobre los edificios romanos que se fue construyendo durante el XVIII y XIX en las publicaciones de antigüedades. Así, en el dibujo del Circo, fotografiado en el legado citado, pero también reproducido en el libro de 100 dibujos de Muguruza, se recupera la visión perspectiva baja, casi situando la línea del horizonte en el suelo, y el escorzo forzado, como en los dibujos piranesianos (il. 5). Lo que no se imita es el fuerte contraste del claroscuro de éstos últimos, dejando un dibujo más limpio y menos contrastado. Los elementos arqueológicos tienen claras referencias, por ejemplo, a la lámina III de la tercera parte de *Le Antichità Romane*¹⁸, que representa en el Circo de Marte en la Via Appia, pero hay que recordar que también se encontraba muy publicado y dibujado el Circo Máximo del Palatino en muchas de las ilustraciones del XIX sobre Roma.

Esta visión perspectiva baja y muy fugada se repite en los dos escorzos de arcos triunfales que aparecen en sendas láminas, una titulada “Un rincón del Foro” (il. 6) y otra “Arco de Triunfo” (il. 7) (esta última sólo aparece en el libro de dibujos). En este caso, ambos dibujos, también a grafito, son bastante más contrastados que el relativo al



6. Pedro Muguruza, *Restauración de la Ciudad Romana de Sagunto, un rincón del Foro*. Cien Dibujos



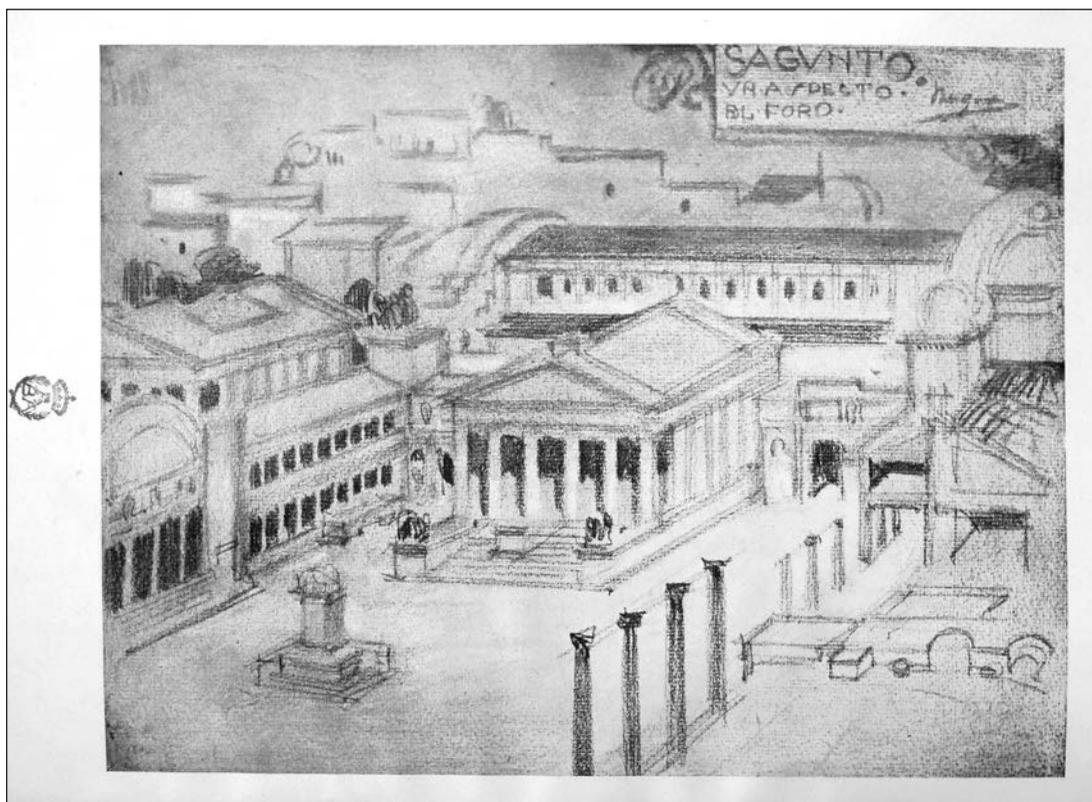
7. Pedro Muguruza, *Restauración de la Ciudad Romana de Sagunto, arco de triunfo*. Cien Dibujos

circo. En concreto, el dibujo del Arco de Triunfo, que se trata de un arco de cuatro ojos (otra licencia creativa, ya que se trata de una recreación ampliada con un arco más en cada lateral del Arco de Constantino en los Foros Romanos) dibujado a contraluz, de tal modo que la imagen se vuelve más dramática y espectacular.

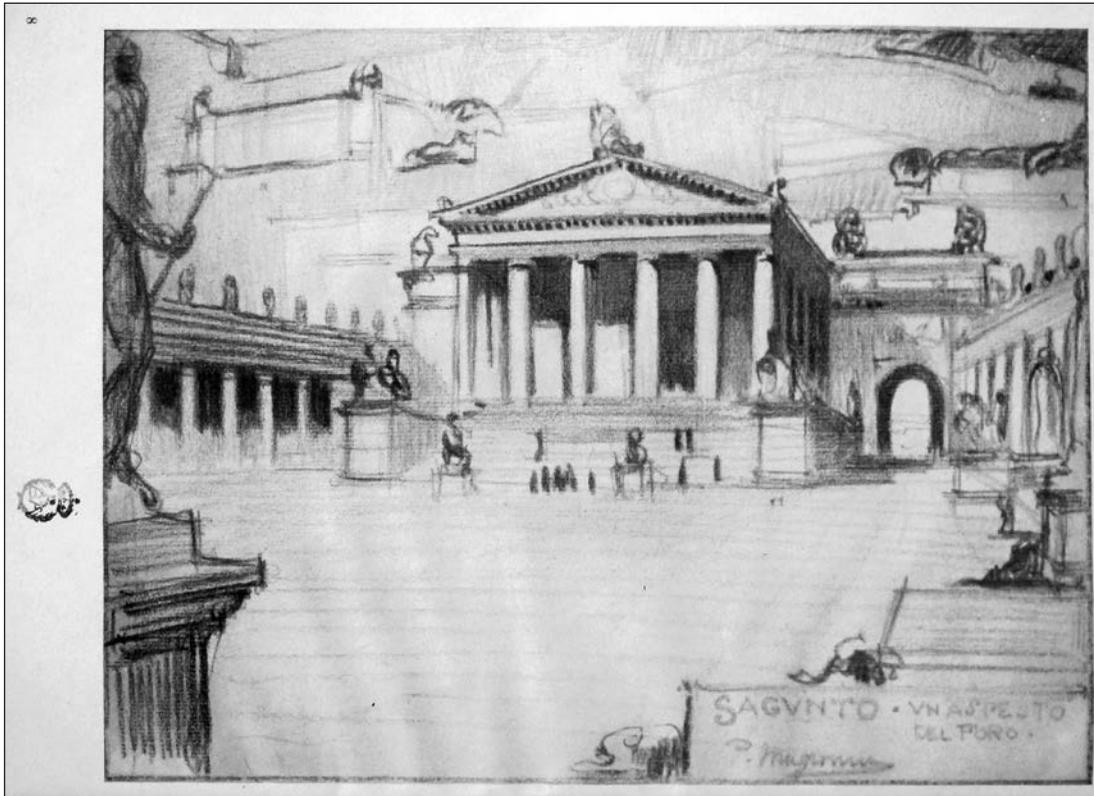
En el dibujo de “Un Rincón del Foro”, la recreación es un claro ejemplo de amalgama de imágenes, donde un arco triunfal al estilo del anterior (vuelve a ser una recreación del Arco de Constantino) se junta con una estructura adintelada de dos plantas rematada por una gran cornisa, que bien podría asimilarse a estructuras renacentistas como el patio del Palacio de Carlos V en Granada. Todo ello combinado con unas estatuas ecuestres, y rematadas en la esquina por una escultura de cuadriga.

Hay otros dos dibujos que aparecen en el libro de Muguruza relativos a dos vistas del foro. La primera es una visión aérea, casi una axonometría, donde aparece el ágora y en primer plano un templo hexástilo (il. 8). Los edificios que bordean el templo, no tienen una clara adscripción tipológica. Tras el templo aparece un edificio con cubierta curva, lo que podría considerarse una referencia a la basílica palladiana de Vicenza, y en el lateral derecho a un edificio que podría adscribirse tipológicamente a un teatro.

En la vista frontal, que utiliza un escorzo menos marcado que en las vistas de los arcos (il. 9), aparece básicamente el edificio del templo, sin muchas más referencias externas, ya que el resto de edificios se encuentran más desdibujados. En el primer plano, al igual que sucedía con el dibujo de la vista de Sagunto, una estatua se coloca en escorzo y define el primer plano.



8. Pedro Muguruza, *Restauración de la Ciudad Romana de Sagunto, aspecto del Foro*. Cien Dibujos

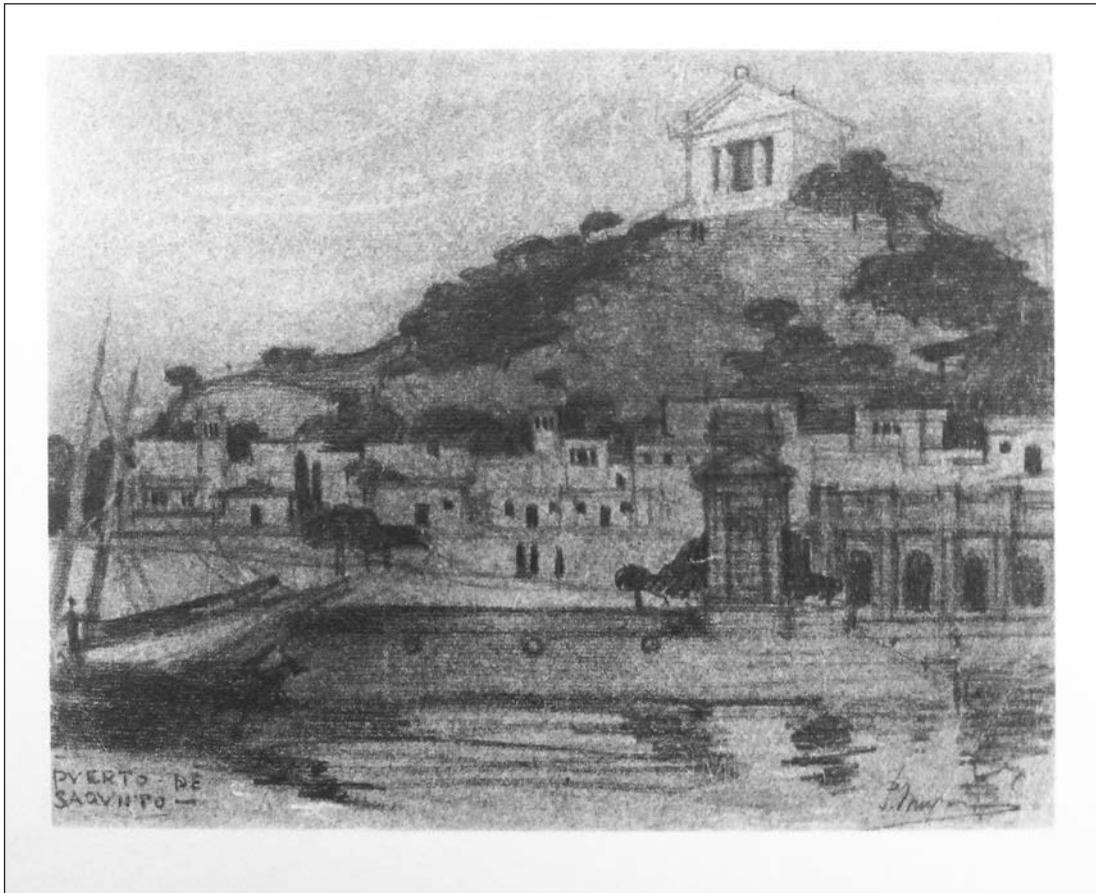


9. Pedro Muguruza, *Restauración de la Ciudad Romana de Sagunto, aspecto del Foro*. Cien Dibujos

El mismo recurso se había utilizado también en el dibujo del rincón del foro. Esta era una operación compositiva muy clásica, que tenía sus antecedentes en las composiciones pictóricas de Claudio de Lorena, Posussin y los autores del paisajismo clásico del XVII¹⁹.

Del mismo modo puede considerarse la última vista que existe en el legado de la reconstrucción de la ciudad de Sagunto, en este caso una vista del puerto. No existe correspondencia entre la vista y la planimetría, es muy difícil interpretar desde donde está tomada la imagen en relación al plano de planta, y la escala de los edificios no se corresponde con las distancias reales. Toda la composición rezuma el tipo de vistas portuarias características de los paisajes loreneses de puertos, donde la amalgama de edificios de distinta procedencia componía un lugar idílico, que no se correspondía con ningún lugar específico (il. 10).

Todas las imágenes que aparecen en el legado son imágenes del proyecto de restauración, salvo una, que representa una vista actual del teatro romano de Sagunto, una vista parcial del graderío (il. 11). Como se dijo al inicio, la vista tiene muchas coincidencias con una de las fotografías del legado²⁰ (il. 12), tanto desde por el punto de vista como por los detalles formales que aparecen. Con respecto a la fotografía, el dibujo (otra vez carecemos del original, parece un dibujo a grafito, pero también podría tratarse de una acuarela) abarca un menor campo de vista, y se centra exclusivamente en la ruina. Además, con respecto a la fotografía, el dibujo está mucho más contrastado en luces y sombras. Muguruza renuncia a una traslación morfológica exacta entre fotografía y dibujo. El dibujo es mucho más difuminado en bordes y líneas, es un dibujo de masas y contrastes volumétricos, donde los contornos se delimitan por la luz y no por la línea. En este sentido, Muguruza utiliza

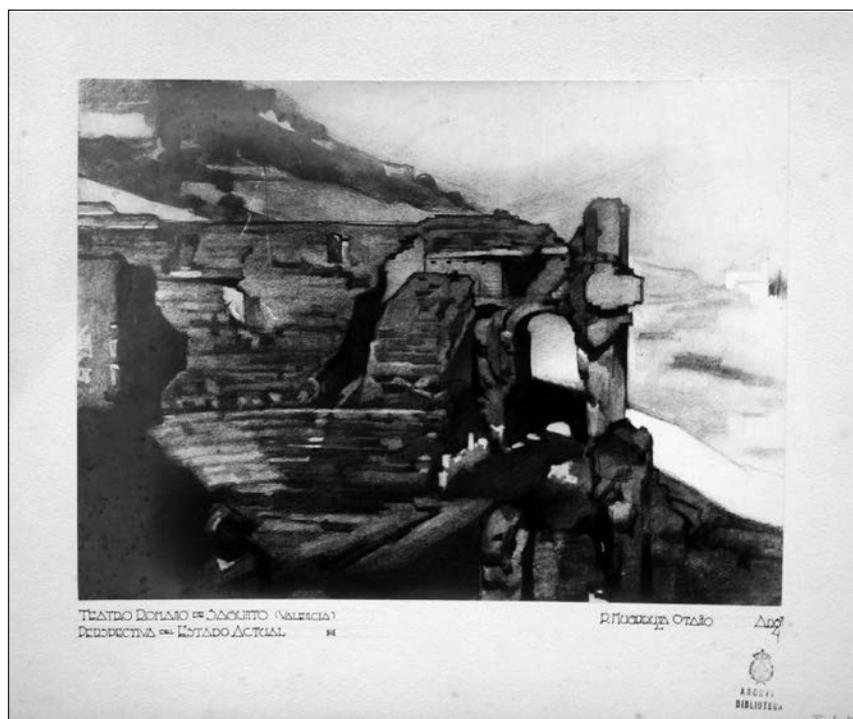


10. Pedro Muguruza, *Restauración de la Ciudad Romana de Sagunto, el puerto*. RABASF Archivo-Biblioteca

el dibujo no como mera transposición de la imagen fotográfica, sino como un auténtico sistema independiente de transmisión de significados más expresivos y emocionales. Por así decirlo, Muguruza saca de la imagen fotográfica el encuadre para devolverlo mediante el dibujo con mucha más fuerza e intención. De alguna manera, Muguruza vuelve en este dibujo a realizar una interpretación de la realidad para llevarla al terreno de lo especulativo, y aunque se trate de un dibujo del estado actual, en realidad de lo que se trata es de transmitir una imagen más atractiva de unas ruinas en realidad muy desgastadas.

El resto de fotografías que conforman el legado combinan algunas vistas generales de la ciudad de Sagunto con algunas vistas muy parciales de las ruinas del teatro y con capiteles o restos singulares. Ninguna de ellas, salvo la comentada del teatro, tiene una correspondencia clara con las imágenes con las que Muguruza presenta su propuesta, aunque de modo parcial (seguramente más las vistas generales), debieron de ayudarle a componer todo el proyecto.

Las reconstrucciones especulativas de las plantas, las adecuaciones dimensionales de algunos edificios icónicos (templos, foros) para adaptarlos a la escala de la propuesta, las exageraciones ornamentales y la combinación de referencias de distintos períodos históricos contenidas en muchas de las láminas arquitectónicas, van más allá de lo que algunos han considerado en estas restauraciones historicistas como mera asociación entre



11. Pedro Muguruza, *Restauración de la Ciudad Romana de Sagunto, Teatro Romano de Sagunto, perspectiva del estado actual*. RABASF Archivo-Biblioteca



12. Pedro Muguruza, *Restauración de la Ciudad Romana de Sagunto, Teatro Romano de Sagunto*. RABASF Archivo-Biblioteca

“el encanto de una obra de arte y la exactitud del levantamiento mediante el virtuosismo de un grabador de “capricci”²¹. Contradiendo esta hipótesis, que limitaría el problema al exclusivo ámbito de la pertinencia gráfica (el levantamiento sería, por definición, «exacto» o “arqueológico”, el «capriccio», identificado con las vistas, estrictamente artístico), ya se ha observado como la planimetría está también bastante alejada del concepto de rigurosidad científica, por lo que no existe una correspondencia entre el instrumento gráfico y la intencionalidad de la representación.

Perspectivas y levantamientos se combinan para suministrar, de modo conjunto, informaciones reales y ficticias, interrelacionando el análisis arquitectónico de los restos con su exaltación plástica. La Antigüedad que Muguruza propone rompe con el modelo irreal, apriorista e idealizado de la tratadística clásica, pero no alcanza la rigurosidad metodológica de la moderna arqueología. Se sirve de una combinación entre realidad y ficción, entre análisis y expresión, para dar lugar a una interpretación personal de la arquitectura que trasciende la descripción morfológica (que se convierte en irrelevante) para expresar plásticamente sus conceptos.

En cierta medida, Muguruza aún sigue muy aferrado al concepto clásico de Antigüedad entendido como doctrina, pero el modelo arquitectónico que la Antigüedad había supuesto desde el Renacimiento, deja de expresarse en términos exclusivamente cuantitativos (medida, orden, proporción), para expresarse en términos cualitativos (grandiosidad, magnificencia), ligados a la interpretación emocional de la arquitectura. Es en este sentido, que condiciona la representación arquitectónica a una intención arquitectónica, en donde se puede comprender el significado de la representación de Muguruza de la Antigüedad.

La distinción entre real e imaginario que impregna todos sus dibujos, sean éstos perspectivas o levantamientos, se convierte en secundaria: la intención del dibujo no es documentar una realidad objetiva, sino interpretarla de modo subjetivo. La representación no se interesa por una reproducción fidedigna de la realidad arqueológica, sino por la reproducción del concepto teórico que se considera subyacente a dicha realidad. El sistema de conocimiento, en un principio empírico e inductivo, pasa a ser racional y deductivo: a partir de los datos particulares obtenidos en las excavaciones arqueológicas, se adquiere el conocimiento de la arquitectura romana; pero este conocimiento, una vez aprehendido, se convierte en autónomo e independiente, generando un universo propio y artificial, ya completamente desligado del mundo arqueológico del que partía su aprendizaje.

Las características de este nuevo universo son completamente distintas tanto de las propias formas de la Antigüedad, como de sus anteriores interpretaciones en la doctrina clásica. Se apoya en los nuevos conceptos estéticos de lo sublime que se expresan en la exaltación de determinadas cualidades como la magnificencia, la grandiosidad, la inmensidad, o la infinidad, cualidades que en arquitectura tienen más que ver con la percepción espacial. Por ello la arquitectura deja de entenderse y de representarse como un problema exclusivamente racional (una relación geométrico-matemática de órdenes y proporciones), para convertirse también en una expresión de lo emocional. Se unifica definitivamente en la representación arquitectónica lo objetivo y racional con lo subjetivo y emocional. Que dicha representación se exprese en la interpretación de la arquitectura de la Antigüedad en lugar de en la creación proyectual, no es sino la continuación natural de un largo y tradicional proceso de reflexión histórica sobre la esencia misma de la arquitectura, realizada desde la relectura continuada de los monumentos. Las ruinas, con sus características ambivalentes de permanencia e indefinición formal, resultan prototipos excelentes en este doble ejercicio de representación e interpretación, pues en ellas se junta

la realidad física del hecho construido con las posibilidades de imaginar su recreación proyectual. En el fondo, la interpretación de la arquitectura antigua no es sino el proyecto presente del ideal de pasado.

Este concepto de Antigüedad, es recreado gráficamente en todo su conjunto, desde las cualidades dimensionales y constructivas, hasta los aspectos visuales y perceptivos. Es un modo intencional de representar que se sirve de todos los medios y recursos intrínsecos a la representación arquitectónica, tanto de los dibujos descriptivos y analíticos, en donde se definen todas las dimensiones y cualidades constructivas (realizados mediante la planimetría), como en los dibujos expresivos (realizados mediante perspectivas), en donde, por encima de la descripción dimensional, se transmite la impresión de lo emocional. En el fondo, a estas alturas, Muguruza no está más que dando continuidad al problema del proyecto neoclásico y academicista que se lleva desarrollando a lo largo de todo el XIX, y que se reedita continuamente sin solución de continuidad. No obstante, y tras este punto de partida que supone el Proyecto de Restauración de la Ciudad Romana de Sagunto, a lo largo de su dilatada carrera, Muguruza dará cuenta de una evolución estilística que, aunque la crítica ha calificado casi siempre de tradicionalista, muestra una indudable capacidad de incorporación de nuevos recursos estilísticos con los que conformar un proyecto cada vez más moderno.

NOTAS

- 1 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, ASF archivo Fot-Mug-691/722.
- 2 MUGURUZA, Pedro, *Cien Dibujos*, Madrid, 1943.
- 3 AA.VV., "Dibujos de arquitectura premiados por el Círculo de Bellas Artes en 1915", Círculo de Bellas Artes, biblioteca-archivo, sign. 6674.
- 4 DIEZ IBARGOITIA, María, "Dibujos de arquitectura premiados por el Círculo de Bellas Artes en 1915", *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 321, enero-marzo 2008, pp. 67-76.
- 5 TEMES, José Luis, *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*, Alianza Editorial, 2000, p. 254.
- 6 Sobre los planes de estudio de la Escuela de Arquitectura, véase PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel, *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid. 1844-1914*. Madrid, CSIC, 2004.
- 7 BRAVO, Pascual, "Homenaje a Pedro Muguruza Otaño", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 132, 1952, pp. 2-12.
- 8 GARCIA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier. "En torno al plan de estudios de 1914 y el ulterior debate sobre el papel del dibujo en la formación de arquitectos en la Escuela de Madrid. Extrapolación de algunos aspectos notables al momento actual", *Actas del XII Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Instituto Juan de Herrera, Madrid 2008, p. 360.
- 9 Ibid, p. 356.
- 10 HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España. 1770-1900*. Cátedra, Madrid 1989, p. 284.
- 11 FERNÁNDEZ CASANOVA, A., "La catedral de León salvada por el ingenio del arquitecto D. Juan de Madrazo" en *Revista de Arquitectura Nacional y Extranjera*, n.12, de 1881, pp. 200-203. Recogido por Hernando, Ibid, p. 284.
- 12 FRANCISCO NOGUERA G., FRANCISCO, GUIMARAENS IGUAL, GUILLERMO, LARA ORTEGA, SALVADOR, NOGUERA MAYÉN, MIGUEL, "Teatros romanos de Hispania: introducción a su estado de conservación y criterios de restauración". En *ARCHÉ Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV – Valencia*, núms. 6 y 7 - 2011 y 2012, p. 385.
- 13 ORTIZ, José, *Viaje arquitectónico-anticuario de España*, Madrid 1807. Prologo, p. III.
- 14 Ibid, pp. III-IV.
- 15 PIRANESI, Gian Battista, *Antiquità Romane*, Roma, 1757 &. Vol. I, Tav. II, III, IV y V.

- 16 ASF archivo Fot-Mug-702.
- 17 La linterna de Demóstenes es una de los primeros monumentos griegos reproducidos en Europa a partir de las ilustraciones de STUAR & REVETT, *Antiquities of Athens* Vol.I, Londres 1762. También se reprodujo por LE ROY, Julien David, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Parte I, París 1758, y se consideraba uno de los edificios arquetípicos de la cultura helena. Fue especialmente reconstruido y replicado en parques y jardines ingleses durante todo el XVIII y XIX.
- 18 PIRANESI, Gian Battista, *Antiquità Romane*, Roma, 1784, Vol. III, Tav. III.
- 19 Ver LUNA, Juan J., *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Catálogo del Museo del Prado nº 47, Madrid, 1984.
- 20 ASF archivo Fot-Mug-712.
- 21 OECHSLIN, Werner, *L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse*, en AA.VV., *Piranèse et les Français*, op. cit., p. 403.

LA CONSTRUCCIÓN EN PEDRO MUGURUZA

Fernando da Casa Martín

Resumen: La forma de entender la construcción, por parte de Pedro Muguruza es un aspecto fundamental en su trayectoria arquitectónica. Su máxima de conocer el comportamiento constructivo de los diferentes sistemas utilizados, le llevará a tener un amplio conocimiento de las diferentes artes de construir, incluidos los sistemas tradicionales. Este aspecto se aprecia de forma importante a través de su legado, y está íntimamente ligado al devenir tecnológico e histórico de la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: Construcción; Contexto histórico; Evolución constructiva; Restauración arquitectónica.

THE CONSTRUCTION OF PEDRO MUGURUZA

Abstract: The way of understanding the construction, on the part of Pedro Muguruza is a fundamental aspect in his architectural path. His maxim of knowing the constructive behavior of the different used systems, will lead him to having a wide knowledge of the different arts of constructing, included the traditional systems. This aspect can be seen in the study of his legacy. It is also important to consider in parallel the technological and historical development of the early twentieth century.

Key Words: Construction; Historic context; Constructive evolution; Architectural restoration.

LA FIGURA DE PEDRO MUGURUZA. ARQUITECTO RELEVANTE DEL SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XX

Pedro Muguruza Otaño tuvo un papel notorio en el segundo cuarto del siglo XX, desde que se titula como arquitecto en 1916, hasta que fallece en 1952¹. Su arquitectura se desarrolla de forma que el eclecticismo domina en su estilo, y aborda ámbitos tan aparentemente dispersos como la nueva arquitectura (edificio Coliseum) a intervenciones urbanas (ciudad vacacional de San Juan), pasando por diversas pequeñas edificaciones (casas de pescadores en Fuenterrabía), hasta la restauración y conservación del patrimonio arquitectónico (monasterio de Santa María de El Paular).

En todas estas facetas queda implícita su concepción del modo de construir, entendiendo la construcción desde un punto de vista global, de conjunto, y partiendo desde un profundo conocimiento de las maneras de construir. Fue defensor de la práctica, y consideraba que la teoría debía ir seguida por la experimentación, como medio de conocer el funcionamiento real de las soluciones planteadas, teniendo en cuenta los diferentes condicionantes (locales, físicos, sociales), que pueden alterar en gran medida la corrección de dichas soluciones.

El modo de entender el proceso constructivo queda por tanto como un factor fundamental en su labor arquitectónica, patente y observable en cada una de sus actuaciones.

A través del Legado de Pedro Muguruza, depositado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se puede visualizar en la diferente documentación disponible esta forma de entender el desarrollo de la arquitectura del comienzo del siglo XX².

En un primer análisis de dicha documentación se puede observar, que si bien hay ejemplos de gran significancia, Pedro Muguruza, no es considerado como una de las figuras relevantes en el ámbito de la arquitectura española en este periodo, si bien se puede concluir a priori que representa una gran aportación en lo que se refiere al desarrollo de nuevas arquitecturas, así como al desarrollo de normativas y políticas de respeto y la promoción de los elementos constructivos ajustados a las condiciones de su entorno.

Es notorio como esta faceta queda marcada incluso en su actividad de carácter más político, como es su papel en la Dirección General de Arquitectura. Es en este momento cuando bajo sus auspicios se comienza con un profundo debate que sentará las bases del conocimiento del modo de construir tradicional y la necesidad de dotar a la construcción de un hábitat y condiciones específicas para la recuperación social, derivada de la crisis económica tras la guerra civil.

Pero para comprender bien esta forma de entender la construcción, su potencial y relevancia es fundamental tener en cuenta el contexto histórico del momento en el que se desarrolla su actividad. Un periodo turbulento en lo que social y políticamente se refiere, con dos etapas críticas en la historia española, con circunstancias radicalmente diferentes, lo que muestra su capacidad resolutive.

MUGURUZA EN EL CONTEXTO HISTÓRICO COMO CONDICIONANTE

El periodo de actividad profesional de Pedro Muguruza, como se ha indicado, va desde 1916 hasta 1952. En este lapso de tiempo muchas circunstancias varían en nuestro país que hacen que cambien radicalmente las condiciones de ejercer la arquitectura y su construcción. Su conocimiento es fundamental para poder entender los diferentes planteamientos, soluciones, y caminos seguidos por Pedro Muguruza, y todo ello sin entrar en polémicas de consideración política.

A finales de la I^a Guerra Mundial (1914-1918), debido a las masivas exportaciones, se produce una escasez de materias primas en el interior del país y se dispararon los precios por encima de los bajos salarios, provocando la conocida como crisis española de 1917. Esta crisis se afianza con la Guerra de África.

El panorama arquitectónico de este periodo se asemeja al contexto político. Los planteamientos se mantienen inmóviles ignorando la renovación iniciada en distintos países europeos. El siglo XX comienza con la tendencia en la tipología constructiva que venía siendo habitual desde el siglo XVIII, que se traduce en edificaciones de escasa altura.

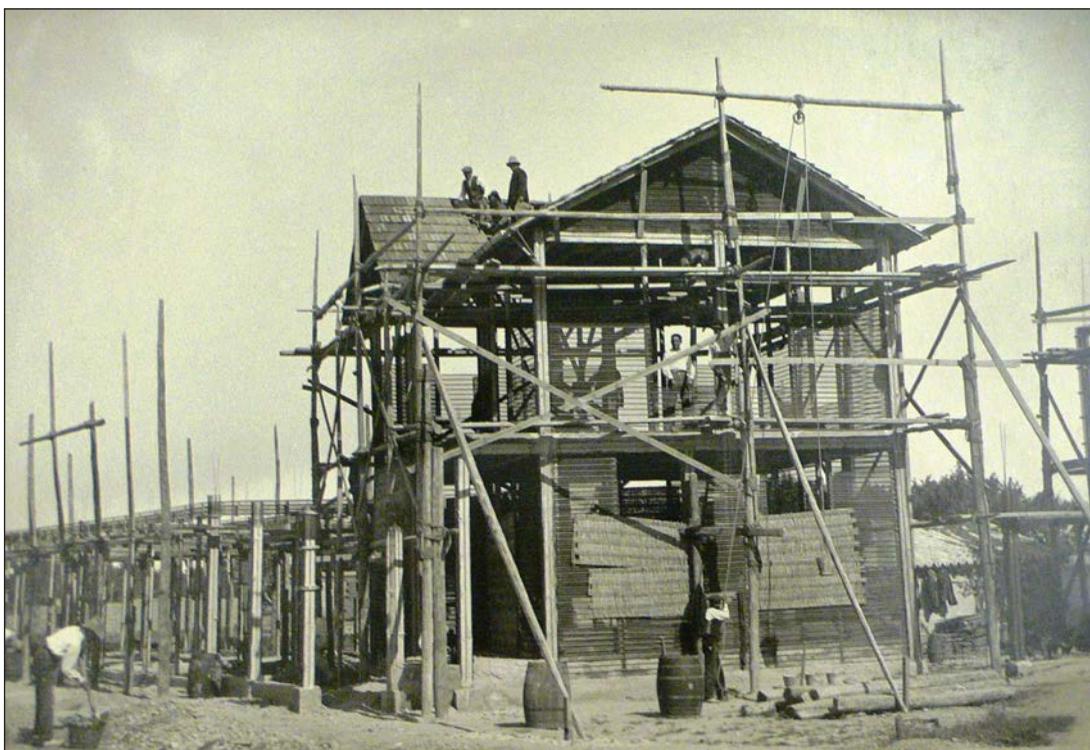
De este modo pervive y predomina el estilo ecléctico que se desarrollaba desde el cambio de siglo y cuya característica principal es la reinterpretación de los diferentes estilos históricos, ya sea mediante elementos de influencia gótica, barroca, modernista o mudéjar. Del mismo modo el modernismo se había dilatado hasta el inicio de este periodo principalmente en Cataluña y en Valencia, mediante una serie de obras de estilo Sezession, como la Estación del Norte de Demetrio Ribes en Valencia (1917), o de reinterpretaciones del propio modernismo. De hecho, los principales maestros del estilo seguían en activo en Barcelona como Puig i Cadafalch, Enric Sagnier o Antoni Gaudí.

Consultando los edificios protegidos construidos durante este periodo en las principales ciudades españolas como Madrid, Barcelona o Valencia se puede comprobar una gran variedad de tendencias, las cuales no constituyen ningún progreso especial en el proceso constructivo sino una reformulación de los aspectos ornamentales en las fachadas. Entre ellas cabe destacar dos vertientes bastante habituales en la época como el academicismo de carácter afrancesado, y el *noucentismo*.

La forma de construir en este inicio de siglo, se caracteriza por una continuidad de los sistemas constructivos tradicionales, heredados de siglos anteriores. Las cimentaciones son fundamentalmente de pozos y zanjas de mampostería o fábricas de ladrillo, habitualmente empleados como zócalos de los cerramientos, para separarlos del terreno.

La estructura está conformada por muros de carga, de piedra o fábrica de ladrillo, aunque predominantemente de piedra en los primeros años, que soportaban forjados de plantas a la vez que separaban el interior del exterior, con grandes espesores, de hasta un metro en ocasiones. Los solados se solventaban con soluciones de madera, heredadas del siglo XIX. También se presentaban soluciones de muros entramados en los casos de edificaciones de menor entidad. Distintas soluciones de vigas y viguetas de madera, con entablonados y rellenos de yeso con cascotes o cerámica conformaban las estructuras horizontales (il. 1).

Ahora bien, se debe tener en cuenta que también es en este periodo cuando se desarrolla la aplicación de los nuevos materiales como el acero y el hormigón (cuyo origen es del fin del siglo XIX), como alternativa a los sistemas convencionales de carácter masivo como los referidos. Asimismo en este periodo se produce la confrontación entre lo “arquitectónico” y lo “ingenieril”, asignándose respectivamente, los sistemas tradicionales y los nuevos materiales.



1. Fotografía de la construcción de una vivienda. RABASF Archivo-Biblioteca

Hay que reconocer que los avances técnicos en la construcción son acogidos y desarrollados más por los ingenieros que por los arquitectos (con salvas excepciones).

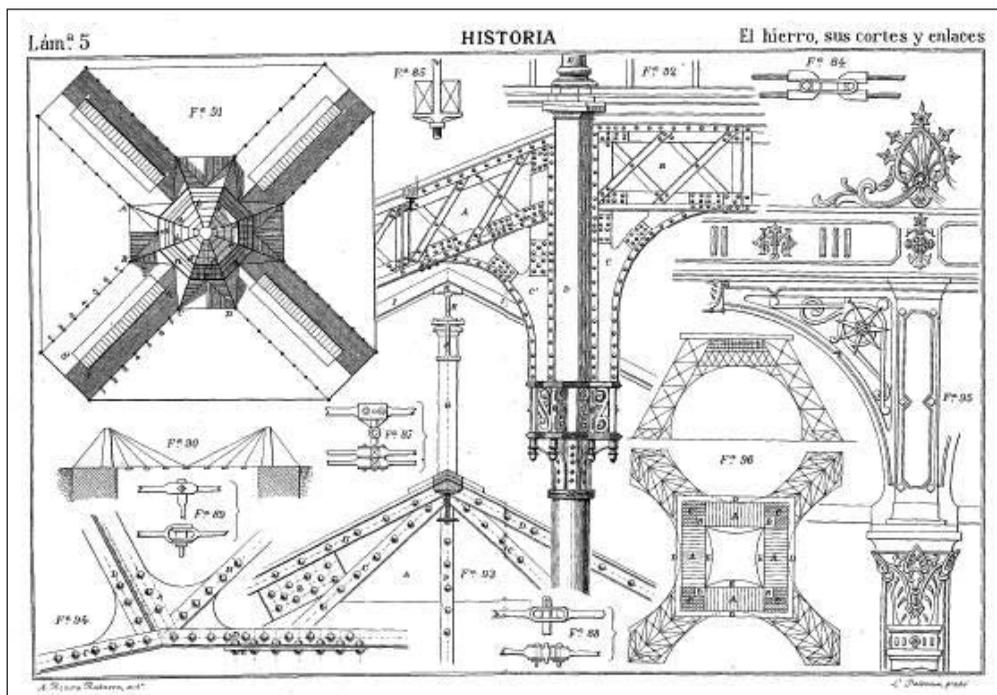
Es un momento, además, en el que el ámbito normativo en la construcción es prácticamente inexistente, solamente pocas reglamentaciones en algunos campos. Hay un menor apoyo para “hacer”, y una consideración menor para perdurar. Se hace más necesaria la calidad del autor. Desde el punto de vista de legislación, se debe indicar que se publica en 1911 la 1ª Ley de casas baratas. En la documentación de “publicidad de estas promociones se muestra el modelo constructivo de estas edificaciones.

El conocimiento del sector se centra en los tratados de construcción, con origen en su desarrollo en el siglo XIX, como los de Ger y Lobez (1898 y 1915), el de Rebolledo (1875), o el de Rovira y Rabasa (1900), que si bien son de una bella factura en ocasiones, y de una excelente calidad técnica para el momento (il. 2), no están redactados como una base normativa, sino como una “guía constructiva de buenas prácticas”.

Es en este momento de arranque del siglo XX, cuando Pedro Muguruza desarrolla su contacto con la sociedad y con la formación en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Curiosamente al finalizar su formación, su primera intervención es en la recuperación del patrimonio en la intervención arqueológica de las ruinas de Sagunto, lo cual nos aporta un dato, cuando menos “curioso”, que marcará a Muguruza en su quehacer constructivo.

LA DÉCADA DE LOS AÑOS 20, EL PERIODO DE INICIO DE LA ACTIVIDAD PROFESIONAL

La situación política se mantiene en los primeros años. La dictadura instaurada en 1923, tras el golpe de Estado de Primo de Rivera instaura en España un Directorio Militar.



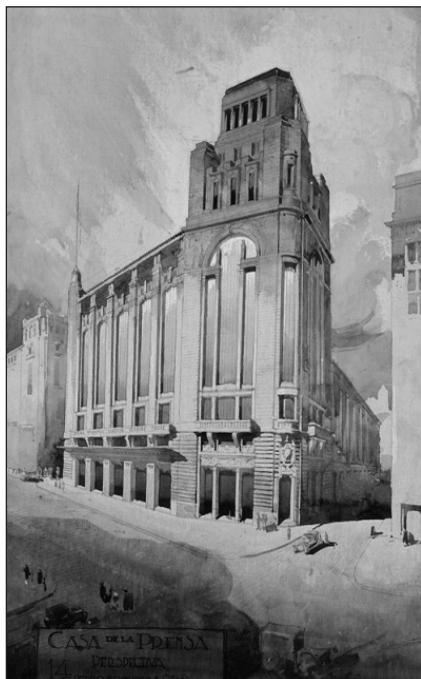
2. A Rovira y Rabasa, Lámina 5, *Tratado de El Hierro*, 1900

Consigue poner fin a la Guerra de África y desarrollará las infraestructuras y dará impulso a las obras públicas. Este periodo se caracterizó por la creciente presión y frustración de la mayoría de los sectores de la población. Las clases más favorecidas se muestran agotadas ante el inmovilismo del régimen respecto a los cambios sociales.

En este periodo se mantienen las líneas anteriores, un ejemplo de la continuidad ecléctica, es el estilo en el que se construyen numerosos edificios de la Gran Vía madrileña. Son característicos los elementos clásicos como pilastras, balaustradas o frontones, habitualmente se rematan con torreones, presentan un aspecto monumental y sólido. Si es cierto que la decoración se simplifica respecto a épocas anteriores.

Sin embargo la verdadera novedad en estos edificios es el uso generalizado de sistemas estructurales porticados. Habitualmente la planta sótano se ejecutaba con estructura de hormigón armado y sobre la rasante se utilizaba estructura metálica. También es destacable el elevado número de plantas que presentan y por tanto la necesidad del uso de ascensores y montacargas, poco comunes en el periodo anterior. Destaca entre estos edificios la célebre sede de la Compañía Telefonía Nacional de España, construida entre 1926 y 1929.

En esta línea, y dentro de las actuaciones de la Gran Vía de Madrid, Muguruza desarrolla el edificio del Palacio de la Prensa (1924-1928), obra con la que adquiriría el reconocimiento profesional. El edificio dispone de una fachada de ladrillo visto con un juego de tres volúmenes que se rematan con una torre sobre la plaza de Callao, en la cual en un arco circular se recogen las ventanas y vanos. En la (il. 3) se muestra como en la fase proyectual las ventanas eran un acristalamiento continuo al modo de la arquitectura americana, si bien en su desarrollo real fueron sustituidas por ventanas y carpinterías clásicas. Demostrando la capacidad de Muguruza para adaptarse a las necesidades y gustos del promotor. Su construcción comienza en 1925 y se inaugura cuatro años después.

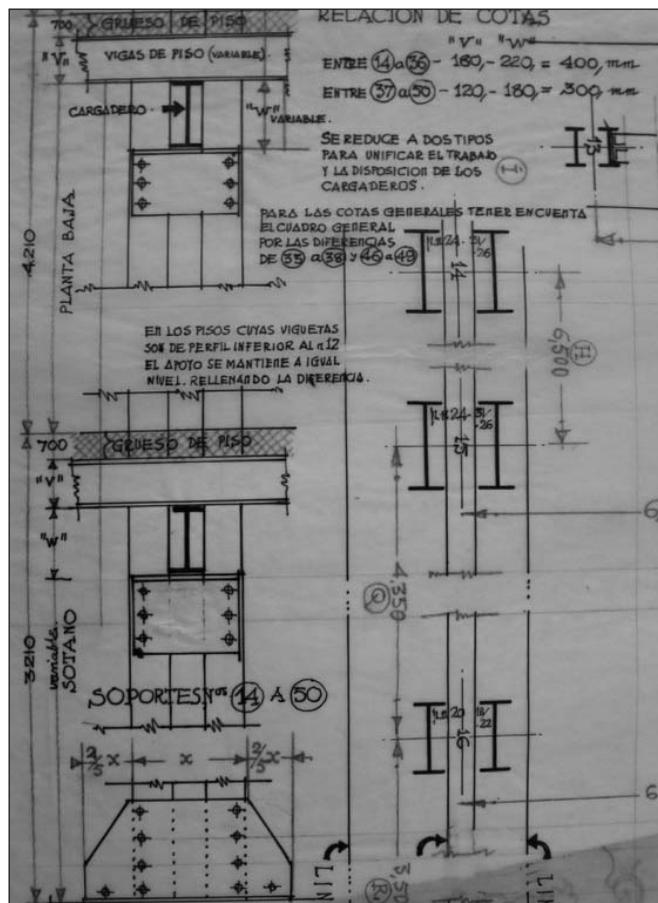


3. Pedro Muguruza, *El Palacio de la Prensa*, Gran Vía de Madrid, proyecto de 1923, y una vez terminado, 1932.
RABASF Archivo-Biblioteca

Como se ha indicado este periodo se caracteriza por una transformación de los materiales ingenieriles a la arquitectura. El uso extendido del hormigón armado, si bien a un ritmo más lento que en el resto de Europa, es un material muy utilizado sobre todo en Alemania.

Además se incorpora el uso del acero, mejorando las soluciones de los pisos. Ahora, las vigas de madera se sustituyen por perfiles en "I" de este material, cuya resistencia y prestaciones son superiores, manteniendo los entrevigados de morteros de yeso con cerámica y cascotes, armando con tabloncillos de madera lo que sería la capa de compresión, dando solución así al pavimento. Estas soluciones son incorporadas por Pedro Muguruza en sus proyectos, de un modo gráfico que expresa perfectamente el entendimiento del proceso constructivo con este material (il. 4).

Así mismo Muguruza participa en el proyecto de la Estación de Francia en Barcelona. Una obra de fuerte carácter ingenieril, en su estructura interna y "vestida" de un edificio ecléctico al gusto de la época (il. 5). Su construcción muestra el contraste tecnológico con el modo de vivir de la época. La integración entre ambos modos de construir, siempre muestran al exterior el predominio del modo clásico de construcción masiva, mientras que en el interior se aprecian con sinceridad los sistemas constructivos de los nuevos materiales integrados en el mundo arquitectónico.



4. Detalle constructivo de una estructura de acero en un edificio de viviendas. RABASF Archivo-Biblioteca



5. Estación de Francia en Barcelona. Imagen de su construcción, terminada en 1929, e imagen del proyecto del hall

En el ámbito de la decoración de fachadas, en la época que se estudia, el modernismo y sus formas vegetales son sustituidos por una arquitectura en muchos casos de vertiente clasicista, como el ya nombrado *noucentismo*, y de un carácter notablemente monumental. De este estilo *noucentista* cabe destacar el Palacio de la Agricultura, y el Palacio de Artes Gráficas, en Barcelona levantados para la exposición universal de 1929, junto a estos edificios y haciendo patente el retraso cultural y arquitectónico en España, se presenta el Pabellón Alemán obra de Mies van der Rohe en la misma exposición universal. Se trata de uno de los hitos de la arquitectura moderna por su radical simplicidad volumétrica, sus planos de vidrio y mármol, su planta libre y las láminas de agua que completan el conjunto.

Las cubiertas sufrirán la misma evolución que los forjados. En los primeros años se ejecutarán con armaduras de madera, de pares fundamentalmente, y cubrición de teja cerámica, incorporando las vigas de acero ya en los años veinte, en base a la misma tipología de cubiertas inclinadas a dos aguas —normalmente— y con cubrición de teja, sustentadas en pares de madera sobre los muros de carga. Otra tipología muy habitual es la cubierta plana a la catalana. Aún sin impermeabilizar y sin aislar, la cámara de aire que se disponía bajo el forjado en el que se apoyaba actuaba como aislamiento y regulación térmica interior.

Las instalaciones sin embargo es un ámbito aún poco extendido a estas alturas de siglo. No son generalizadas en la mayoría de las construcciones salvo las de fontanería, con distribución de agua mediante tuberías normalmente de hierro, y la iluminación artificial eléctrica.

El agua caliente y la calefacción se reservan para edificios de altas prestaciones, y sorprende encontrarnos con diversos proyectos sujetos al régimen de casas baratas que cuentan con ellas, como los ejemplos pertenecientes a las colonias de El Viso y Parque Residencia, que a pesar de ello estaban dirigidas a un estrato social muy distinto al que estaba previsto en la ley para esas edificaciones.

En 1921, se publica la 2ª ley de casas baratas, y esta segunda opción plantea un nuevo concepto de casas baratas, viviendas promovidas por el estado para proporcionar hogar a colectivos desfavorecidos y con bajo poder adquisitivo. De calidades bajas, se basan en viviendas unifamiliares de una o dos plantas, habitualmente con uno o dos patios, que se sitúan en grandes colectivos, formando colonias o barriadas. Es un concepto nuevo de vivienda colectiva, aunque no en su sentido más estricto³.

Paralelamente a esta tipología surgen las casas baratas en bloques en altura. Más próximas al concepto clásico de vivienda colectiva, se trata de edificios de hasta siete plantas como máximo, con viviendas igualmente de calidades moderadas.

En los primeros años veinte además, este concepto se va a emplear en construcciones que no se adhieren al régimen de casas baratas, pues son promociones privadas, pero que asumen esta tipología como habitual en aquel momento.

La principal diferencia de este tipo de edificios es su mayor calidad constructiva y de acabados en comparación con las casas baratas. Las instalaciones básicas se integran en las viviendas, las soluciones constructivas, aunque tradicionales, incorporan nuevos materiales y elementos del momento, y el aspecto puramente arquitectónico tendrá influencias del movimiento moderno,

Muguruza desarrolla parte de su obra dentro de la oficialidad del academicismo y en la línea ecléctica, que aplica a las viviendas desarrolladas en Madrid, como es el edificio ubicado en la calle Alfonso XII, nº 30 (il. 6), y el edificio para el Marqués de Ibarra en la Glorieta Rubén Darío. Estos edificios se desarrollan con el esquema típico de basamento seguido de cuerpo central y rematado por el piso de coronación dedicado a los áticos.

Desde el punto de vista de la formación en el ámbito de la construcción, se debe indicar que poco se evoluciona en este periodo. En 1925 el profesor Basegoda Musté introduce el tratado de “construcción en hormigón” del profesor Kersten en España, que se configura como una normativa primigenia del “cemento armado”. Es en este periodo cuando el profesor D. Eugenio Rivera introduce la primera asignatura docente de hormigón armado en la Escuela de Caminos de Madrid.

En 1927, se establece un reglamento estatal, a modo de tratado de edificación, que no es de obligado cumplimiento, ya que su cumplimiento o seguimiento no estaba regulado por ningún organismo oficial. Sin embargo técnicos y personal no cualificado eran capaces de



6. Pedro Muguruza, *Casa en la calle Alfonso XII, n.º 30*, Madrid, 1919. RABASF Archivo-Biblioteca

seguir estas guías ya que era el único material disponible con el que llevar cierto control a la hora de realizar un proyecto de edificación. Es de relevancia indicar que aparece el concepto primario de aislamiento con cubiertas abrigadas que interceptan el paso del calor y del frío, dándole también un significado de barrera ante la humedad, lo que hoy podríamos entender como un impermeabilizante. También se menciona aquí por primera vez la formación de balcones los cuales no excedían de los 90 cm y se realizaban con la incorporación de piedras y elementos de cantera colocados sobre las ménsulas de los forjados.

LA DÉCADA DE LOS AÑOS 30, EL PERIODO DE LA REPÚBLICA Y LA GUERRA CIVIL

Tras la caída de Primo de Rivera, en el comienzo de la década llega la Segunda República. Un periodo lleno de ansia de reformas y de encrespamiento social, debido a posiciones radicales tanto de un lado político como de otro, ensalzados por corrientes radicales que provenían de Europa.

Durante este periodo, la economía se debilita debido por una parte al contexto de crisis económica internacional procedente del crack bursátil norteamericano de 1929, que en España llega con algunos años de retraso. Cabe destacar la fuga de capitales y la disminución de la inversión privada debido a la inestabilidad social y la desconfianza en el nuevo régimen político. Estas reticencias de los sectores favorecidos son una reacción frente a las nuevas políticas dirigidas a la corrección de las grandes desigualdades de distribución de las rentas existentes en la época o las reivindicaciones obreras y sindicales mediante huelgas y paros.

La España de la época es un país agrícola y con un desarrollo industrial reducido. Los principales esfuerzos gubernamentales se centraron en la mejora de las infraestructuras y la educación.

En el ámbito arquitectónico durante este periodo sigue predominando la arquitectura ecléctica y monumentalista. En general se construirá mediante las técnicas constructivas del modelo decimonónico y en el caso de incorporar innovaciones en este campo se ocultarán bajo este estilo. Por ejemplo, los edificios institucionales y públicos presentarán habitualmente estas características. Esto queda patente en los edificios del Ministerio de Instrucción Pública en Madrid, el Instituto Geológico en Madrid, Banco de España en Barcelona o el Gobierno Militar también en Barcelona. Sin embargo el carácter progresista del régimen republicano influyó en la potenciación y desarrollo de planteamientos renovadores y más cercanos al contexto europeo. Si previamente al cambio de sistema político habían surgido las primeras muestras de renovación, durante el periodo republicano esta tendencia se reforzará. De hecho, pese al contexto desfavorable se desarrolló una gran actividad arquitectónica de corte vanguardista, se crea el conocido como Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC). Las ideas fundamentales que más van a influir será el pensamiento de que vivienda y urbanismo han de ir de la mano, la eliminación de elementos accesorios y poco funcionales, el empleo de la simplicidad en el diseño y las formas, y la visión de una necesaria nueva tipología de planta en la que se le dé más importancia a la orientación de las mismas de modo que las habitaciones estén adecuadamente ventiladas y soleadas.

Muguruza se hace partícipe de esta corriente, y lo muestra en la construcción del edificio Coliseum (1931-1933), junto con Casto Fernández-Shaw. En este edificio además

de la incorporación de los nuevos materiales porticados en la estructura (desarrollados y usados en la década anterior), se introduce el gusto por formas geométricas de influencia cubista o los volúmenes escalonados, emulando las obras de la exposición de artes decorativas de 1925 en París y los grandes rascacielos norteamericanos, verdaderos hitos de la modernidad.

No siempre esta nueva corriente supuso una renovación global del proceso constructivo, en muchos casos se utilizará este nuevo lenguaje como si de una moda se tratase, añadiéndolo al repertorio de estilos historicistas. Aun así, surgen un notable número de obras relevantes en las que se plantean soluciones innovadoras respecto al uso de material, técnicas constructivas, distribuciones o la relación con el entorno urbano. Numerosos arquitectos cuya trayectoria hasta la fecha se caracterizaba por su carácter académico y ecléctico comienzan a poner en práctica una serie de planteamientos más analíticos y se adhieren a las tendencias que se planteaban en el resto de países europeos.

Cabe indicar que la República no institucionalizó esta tendencia arquitectónica ya que no se plantearon grandes planes constructivos como en otros países europeos, excepto el frustrado plan de construcción de escuelas del que se realizaron proyectos de interés arquitectónico, aunque no constituyeron la tónica dominante como indican el elevado número de proyectos no ejecutados o las críticas que se publicaron en algunas revistas.

Durante la primera mitad de la década, Pedro Muguruza desarrolla su labor profesional fundamentalmente en un ámbito más relacionado con la restauración y la conservación del Patrimonio, con intervenciones en el Teatro Real, la reconstrucción de la Casa de Lope de Vega en la calle de Cervantes en 1932, o la reforma del Palacio del Hielo y del automóvil en la calle del Duque de Medinaceli.

Con la década de los treinta, en el ámbito de la vivienda social, el concepto de casas baratas dará un giro hacia unas viviendas de mayor superficie y calidades, continuando con la tipología de viviendas unifamiliares aisladas o adosadas, pero ahora con más plantas que en los años anteriores⁴. A partir de 1935, habrá una nueva variación en el concepto. Los bloques en altura se establecen definitivamente como la tipología base.

Este proceso se paralizó a causa de la exigencia bélica desde el inicio de la Guerra Civil (1936) que se prolonga hasta el final de la misma.

LA POSTGUERRA DÉCADAS DE LOS AÑOS 40 Y 50

En 1939, España era un país arruinado. Se establece una política económica basada en la búsqueda de la autosuficiencia económica y la intervención del estado. El objetivo de esta política era establecer una economía autárquica sin dependencia exterior, lo que se enfrentaba con la dificultad para una economía como la española, con un secular atraso industrial y escasas fuentes de energía propias.

Durante y después de la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial, España estuvo aislada política y económicamente. Como consecuencia de ello la creación de arquitectura vanguardista fue suprimida en su mayoría. Sin embargo, en las obras de algunos arquitectos pudieron coexistir la aprobación oficial y el avance del diseño arquitectónico.

La tipología de vivienda se basará en seguir construyendo viviendas económicas, en régimen de protección estatal, como continuación de las iniciativas de casas baratas del período previo, y por otro lado, los grandes bloques en hilera en manzana cerrada con patios interiores. La preocupación ante este problema llevó a desarrollar varios planes y

leyes de ejecución de viviendas como el Primer Plan Nacional de la Vivienda en el año 1943.

Las labores de edificación eran difíciles y lentas. Los materiales de construcción escaseaban y la mano de obra tenía un carácter artesanal. El problema era que no existía un entramado empresarial potente dedicado a la construcción, mientras que el presupuesto de las administraciones era insuficiente para atender las nuevas demandas. En los primeros años de la posguerra apenas se reconstruyeron viviendas destruidas.

Reconstrucción significaba en 1943 reedificar zonas de ciudad destruidas por los bombardeos pero no edificar viviendas destruidas; se destacó las experiencias emprendidas por Regiones Devastadas. Buscando establecer una normativa sobre vivienda, la Ley de abril de 1939 de vivienda protegida ofreció ventajas y beneficios para quienes edificaran viviendas higiénicas de renta reducida, creando un organismo cuyo objetivo debía ser fomentar su construcción y asegurar un mejor aprovechamiento. Las viviendas protegidas debían cumplir condiciones higiénicas, técnicas y económicas.

En estas circunstancias, la labor institucional de Pedro Muguruza, como primer Director de la Dirección General de Arquitectura, desde septiembre de 1939 hasta marzo de 1946, se configura como de gran relevancia. Su capacidad de trabajo, y su forma de entender el modo constructivo quedan patentes en la determinación para plantear las pautas de la reconstrucción y la resolución de los problemas que en el sector tiene el país. Su preocupación por la vivienda queda patente en sus textos, así como en sus intervenciones como las del poblado de pescadores de Fuenterrabía. En estas construcciones se muestra el conocimiento y control que Muguruza tiene sobre las técnicas constructivas tradicionales, bien conocidas por sus experiencias en restauración desde su época de estudiante.

En cuanto a la construcción, la situación hasta 1947 serían la concentración prioritaria de las inversiones gubernamentales en asuntos ajenos a la reconstrucción urbana, la propagación de una cultura del autoabastecimiento, las dificultades de la industria para responder a la demanda extraordinaria del período, el encarecimiento de las soluciones constructivas basadas en el empleo del acero y del cemento, la escasez de todo tipo de materiales de construcción y la necesidad para los constructores de minimizar el transporte de materiales a la obra. Todo ello tiene efectos adversos sobre el sector de la construcción, supuso que las técnicas y materiales empleados siguiesen siendo los tradicionales, con una imperiosa necesidad de eliminar en su mayor parte, la dependencia de dos materiales fundamentales: el hormigón y el acero, cuyos precios y suministro se había encarecido. La Dirección General de Arquitectura llega a establecer la prohibición de emplear estructuras metálicas salvo casos muy excepcionales, para utilizar el mínimo de hierro en las estructuras de hormigón armado.

Todo ello consolidaría como norma el empleo de técnicas tradicionales, intensivas en mano de obra y empleo del ladrillo, frente a la introducción de nuevas técnicas constructivas.

Así, las cimentaciones se realizarán con zanjas y zapatas de hormigón en masa, en muchos casos mezclado con otros materiales, como cascotes o yeso, para dosificar su uso, y en pocas ocasiones armado con barras de hierro. Los soportes de las edificaciones se continuarán realizando con muros de carga, ahora ya exclusivamente de fábrica de ladrillo, por su economía y facilidad de suministro, reduciendo los casos en que las estructuras porticadas de hormigón o acero se empleaban para sustentar las construcciones.

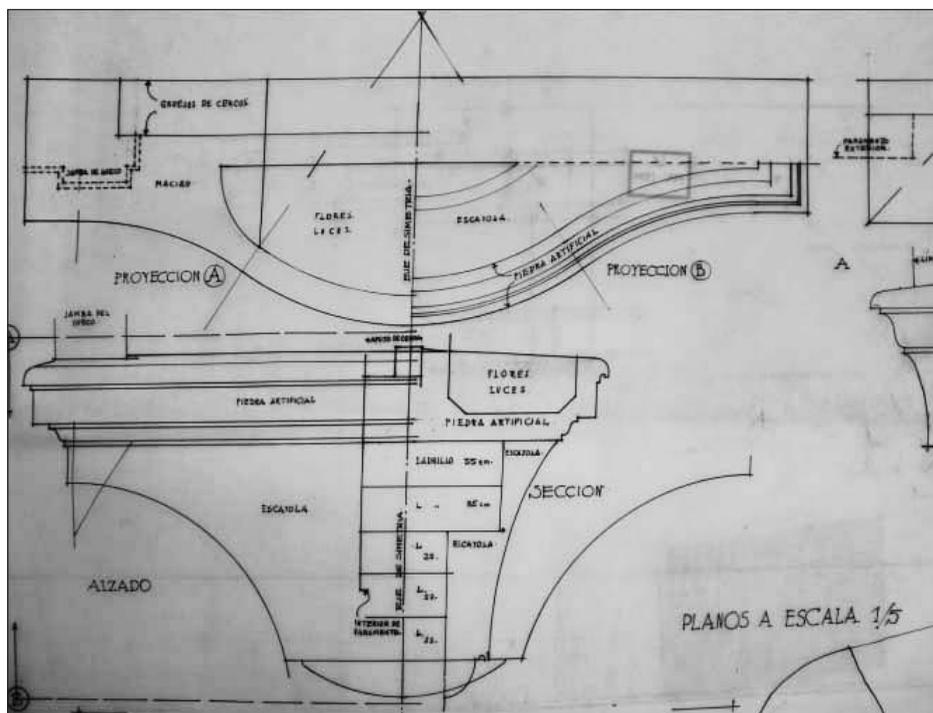
Los muros, de un pie, actuaban como fachada de ladrillo visto, y sobre todo su espesor que servía para el apoyo de los forjados de las plantas. Estos forjados son la parte cuya construcción sufrió más cambios, y que precisó igualmente de un mayor ingenio por

parte de los profesionales, para tratar de reducir en la mayor medida posible el uso de los elementos ya mencionados, hormigón y acero, en su composición. Esto hizo que la mayoría de forjados en estos años se resolviese con cerámica fundamentalmente. En los años cuarenta observamos como el predominio es de soluciones de bóvedas tabicadas construidas con casillas y ladrillos cerámicos, de doble o triple rosca, conformando una tipología clara durante esos años. Del mismo modo solían resolverse las escaleras, abovedadas, sin empleo de elementos metálicos ni morteros.

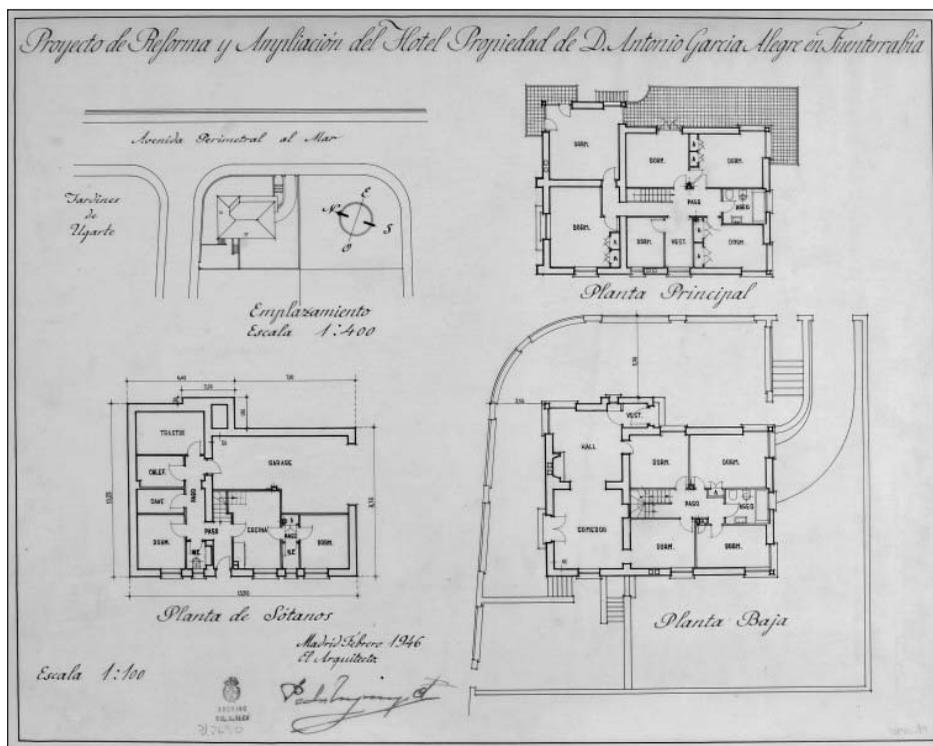
En la mayoría de los casos, los cantos de los forjados quedaban vistos, pues la necesidad de apoyarse por completo en el espesor de los muros hacía imposible ocultarlos dando continuidad a la fachada, que tenía un papel fundamentalmente estructural. La cámara de aire se empezará a ver en contadas ocasiones, con espesores mínimos y, en cualquier caso, vacía. Lo más normal era trasdosar el tabique interior, de ladrillo hueco sencillo, directamente en la cara interior del muro, para proceder al acabado final⁷.

Las carpinterías utilizadas serán las de madera, sin una evolución técnica en su aplicación.

La década de los cincuenta supuso la finalización del período autárquico, y el fin de las restricciones, la posibilidad de volver a usar el hormigón y el acero con algo más de profusión. Las carpinterías de hierro o acero toman protagonismo, compartiendo cuota con las de madera, predominantes hasta entonces. Igualmente, las cubiertas tomarán una nueva dirección a finales de los años cuarenta. Hasta entonces, las inclinadas con acabado de teja y planas a la catalana se repartían las opciones. Es con la nueva década que se incorporará el concepto de cubierta fría y caliente. Se aprovechará el último forjado para conformar las pendientes de la cubierta, sin procurar ninguna cámara de aire, empleando hormigones ligeros como material aislante, o se mantendrá el último forjado horizontal y,



7. Pedro Muguruza, *Detalle moldura edificio*, 1946. RABASF Archivo-Biblioteca



8. Pedro Muguruza, *Vivienda de D. Antonio García Alegre en Fuenterrabía*, 1946. RABASF Archivo-Biblioteca

sobre él, se crearán las pendientes con tabiques palomeros de ladrillo, manteniendo de este modo la cámara de aire de las cubiertas, aún sin materiales aislantes ni apenas impermeabilizantes. Las instalaciones se empiezan a generalizar, la calefacción es ya una realidad, mayoritariamente con sistemas individualizados basados en el gas, y el agua caliente sanitaria, igualmente individual en la mayoría de los casos, utilizaba el gas licuado de petróleo como combustible. El saneamiento se generaliza igualmente, perfeccionando las instalaciones, y la instalación de baja tensión comienza a entrar en las casas, junto con la iluminación eléctrica.

Estos avances aplicados a la construcción española, ya no serán participes de la actividad profesional de Pedro Muguruza, al morir el 3 de febrero de 1952.

SU APORTACIÓN A LA CONSTRUCCIÓN

En todos los periodos estudiados Pedro Muguruza desarrolló su labor arquitectónica de forma brillante, exhaustiva y profesional aportando lo que se podría considerar su lealtad hacia la Arquitectura con mayúscula.

Podemos concluir que dentro de esa filosofía, Muguruza trabaja en pos de conocer los modos de construir, desde los sistemas constructivos tradicionales, hasta las nuevas técnicas constructivas que la sociedad del momento ha puesto a su disposición.

Las diferentes alternativas estilísticas que se puede observar en la obra de Pedro Muguruza, muestran saber manejar diferentes opciones, no “quedándose” en un único estilo, que en contra de parecer que no dispone de un criterio propio, muestra un amplio

dominio de la construcción, y una capacidad de adaptación a los intereses del cliente (desde pequeñas viviendas, viviendas colectivas sociales, a grandes edificios institucionales).

Así se pueden observar tratamientos específicos para cada situación proyectada, manejando los materiales, sistemas y teniendo en cuenta el tipo de mano de obra y la tecnificación que había en la sociedad española, más durante el segundo periodo referido. Muguruza aporta la aplicación de nuevos conceptos, como muestra en sus intervenciones en arquitectura de nueva planta de gran nivel, como son los casos del Palacio de la Prensa y del edificio Coliseum, donde incorpora aspectos de los “estilos” americanos, a la idiosincrasia particular de nuestro país. Estas concepciones significan nuevas sistemáticas constructivas, si bien utilizando materiales “propios”.

Un aspecto relevante en la obra de Pedro Muguruza y donde más se puede apreciar el amplio conocimiento y manejo de los procesos constructivos es el ámbito de la conservación del patrimonio. Una línea de trabajo que desarrolla en todos los periodos diferenciales estudiados, ya que es el responsable de grandes edificios durante ambos, como es el Monasterio de Santa María del Pualar (1922-1950), el Teatro Real de Madrid (1932-1942), y el Museo del Prado (1943-1946).

En todas estas actuaciones, en sus diseños, planos y detalles, muestra su filosofía, de la necesidad de conocer el comportamiento estructural de los materiales y de los sistemas constructivos.

Y por último no podemos olvidar que esa capacidad de conocer los aspectos constructivos, de los materiales del momento, tanto modernos, como tradicionales, permite el planteamiento de reorganizar el proceso constructivo, desde un punto de vista institucional, ante las circunstancias sociales, políticas y económicas que el momento histórico impone. Esta labor constructiva desde la DGA no figura como tal en su legado pero es un aspecto a considerar de gran relevancia en la aportación que la figura de Pedro Muguruza hace a la construcción en este momento.

NOTAS

- 1 BUSTOS JUEZ, Carlota, “La obra de Pedro Muguruza: breve repaso a una amplia trayectoria”, *P+C*, 05. (2014), pp. 101-120.
- 2 GALIANA MATESANZ, M.ª Teresa, “Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Catálogo de Planos y Proyectos de Arquitectura”, (2003) Madrid, España: Dayfisa - Centro Documentación de Historia Madrid de la UAM.
- 3 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, “Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes” (1943) conferencia XXVII Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Oporto (1942), Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid.
- 4 ROMÁN CIVERA, José Luis, “Racionalismo y Racionalización de la vivienda colectiva en España. 1925-1939.” (2013) Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Catalunya.
- 5 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, “Poblado residencia de pescadores: Fuenterrabía”, *Revista Nacional de Arquitectura*, (1942), n.º 10-11 y “Grupo de casas para pescadores en Fuenterrabía”, *Revista Nacional de Arquitectura*, (1947), n.º 63, pp. 150-154.

MUGURUZA EN LA GRAN VÍA

Javier Boned Purkiss

Resumen: Se trata de una aproximación crítica a dos edificios proyectados y construidos por el arquitecto Pedro Muguruza en la Gran Vía madrileña: el Palacio de la Prensa (1925-29) y el cine Coliseum (1931-33), este último en colaboración con el arquitecto Casto Fernández-Shaw. Se realiza una interpretación de los mismos haciendo especial mención a su particular lenguaje arquitectónico y a la influencia concreta que pudo suponer la arquitectura norteamericana del momento.

Palabras clave: Gran Vía, multifuncionalidad, Art Déco, ma non troppo.

MUGURUZA IN GRAN VÍA

Abstract: This is a critical approach on both designed and built buildings by the architect Pedro Muguruza in Madrid's Gran Vía: the Press Palace (1925-29) and Coliseum cinema, this one designed and built in collaboration with the architect Casto Fernández-Shaw. An interpretation of them is done with an special mention of their special architectural language and the specific influence of American architecture of the moment.

Key Words: Gran Vía, multifunctionality, Art Deco, ma non troppo.

Dentro de la difícil cuestión interpretativa que supone profundizar en la trayectoria de Pedro Muguruza, parece que su obra producida a finales de la década de los años veinte, poco antes de la llegada de la Segunda República, adquiere una especial relevancia, fundamentalmente en sus propuestas para la Plaza del Callao y el tercer tramo de la Gran Vía madrileña, entonces avenida de Eduardo Dato.

Localizados los capítulos fundamentales del desarrollo urbanístico de Madrid en torno a la apertura de la Gran Vía y a la construcción de la Ciudad Universitaria, la primera representará una peculiar biografía del acontecer arquitectónico madrileño, un testimonio colectivo de nivel auténticamente internacional, a pesar de que en la época seguían faltando instrumentos culturales adecuados a las tensiones de la vanguardia europea. De la importancia de esta operación nos conforman un preciso panorama J. Daniel Fullaondo y M.^a Teresa Muñoz: "...La Gran Vía en sus tres tramos transcribirá, a nivel de imagen, las pulsaciones y alientos del proceso vital de un organismo vivo; el preámbulo ecléctico, los testimonios secesionistas de Antonio Palacios, López Otero y Anasagasti, el capítulo Déco preludiado en la atmósfera americana de Ignacio Cárdenas, Hidalgo de Caviedes y el neoyorkino Weeks en las moles de la Telefónica y, finalmente, apoteósico en el fulcro de Callao, con Gutiérrez Soto, Zuazo, Feduchi, Eced, la sombría monumentalidad kafkiana con que Muguruza culminará en 1929 las obras del Palacio de la Prensa, el lento declinar de ese testimonio en el último tramo, Figueroa, Muñoz Casajús, hasta el colofón brillante del Coliseum de Fernández-Shaw y Muguruza de nuevo, contra-balanceándose por la caída de tensión evidenciada en las zonas del Lope de Vega y las afónicas moles del edificio España (...). El testimonio paralelo que las generaciones de las tres primeras

décadas ofrecerán a Madrid estará encuadrado, precisamente, por el contaminado lenguaje que desemboca en la Plaza de Callao alrededor del hito constituido por el Capitol, otra suerte de control panorámico que, con cierta ligereza, podríamos englobar dentro del espeso acuerdo del vector comunicativo del expresionismo con el amable concepto ornamental del mundo *Déco*¹.

Pero no todo el mundo consideró tan interesante ni positiva la actuación arquitectónica y urbanística de la Gran Vía; muchas voces han considerado durante muchos años esta intervención urbana como un deseo equivocado de crear una calle moderna (en el peor sentido de la palabra) que atentaba contra la escala tradicional de las edificaciones de Madrid, una suerte de injerto urbano de difícil maridaje con el estilo arquitectónico considerado del lugar; “...un desmedido afán por copiar las modas de Norteamérica es lo que da a la Gran Vía, sobre todo al último y más reciente trozo, ese aire estucado, charolado, exótico, de avenida central de una de esas improvisadas ciudades hispanoamericanas que llevan en su pecado de imitación de lo norteamericano la penitencia de su falta de personalidad”².

En cualquier caso, la actuación de Pedro Muguruza en este contexto exige, como decíamos, un especial esfuerzo crítico. Cabría estar de acuerdo con la interpretación dada por J. D. Fullaondo a un cierto clima arquitectónico propiciado por el *Art Déco*, como desarrollo de las experiencias provenientes de la Secesión vienesa, en este Madrid de finales de la década de los años veinte, y con la influencia cercana de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas en París (1925). Un *Art Déco* que distaba mucho de presentar uniformidad en sus manifestaciones. “...Cuando hablamos del *Déco* estamos hablando de muchas cosas, y aparentemente distintas. El contemplar la serie de obras de Callao, con Gutiérrez Soto, Feduchi, Eced, Muguruza, Zuazo, etc., lo hace evidente. No se trata, en absoluto de un *ismo* rígido. Pero si nos olvidamos de esta actitud, muchos capítulos de la historia española devienen ininterpretables. Por un lado, bordean las situaciones racionalistas, y por otro, el eclecticismo vagamente desaforado”³.

La tesis de Fullaondo es que estaríamos frente a un estado de ánimo más que frente a un lenguaje concreto, que intentaría abarcar un sinfín de proposiciones espaciales. Una fórmula tan ambigua y versátil tenía que ser bien recibida por una generación formada en el historicismo monumental, y que no dejaba de sentirse apabullada por todas las complejas y contradictorias opciones que conformaban las vanguardias del momento. Muchos arquitectos resonaron, de muy diversa manera, con los novedosos conceptos y gestos del *Déco*, y desde luego la obra de Pedro Muguruza quizás adquiriera un mejor nivel de comprensión si la incluimos en esta perspectiva.

Pero si vamos a referirnos a los edificios construidos por Muguruza en el último tramo de la Gran Vía, el Palacio de la Prensa y el cine Coliseum, este último en colaboración con Casto Fernández-Shaw, es por entender que ambos presentan un insospechado acento —*ma non troppo*— derivado de cierta arquitectura norteamericana del momento. En estas dos obras Muguruza presenta un léxico peculiar, diferente al utilizado en sus dibujos y estudios, tanto los de 1924 realizados para la Estación de Enlace “Avenida de Eduardo Dato” c/v “Jacometrezo”, como los de sus propuestas presentadas al concurso del Edificio Carrión (Capitol) en 1930. En este concurso —convenientemente analizado en otros trabajos— pudo haber influido el propio Palacio de la Prensa, erigido en el solar opuesto muy poco tiempo antes, ya que parecía desprenderse en algunas de las soluciones presentadas por Muguruza un afán por alcanzar, para la embocadura de este tramo de la Gran Vía, un cierto lenguaje arquitectónico común. Pero la singularidad de los edificios de la Asociación

de la Prensa y del cine Coliseum fue tanta que permanecieron siempre, cada uno a su manera, como elementos individuales de una personalidad peculiar, contribuyendo a esa visión negativa, en cuanto acumulación de estridencias y de lenguajes importados, que durante mucho tiempo tuvo la opinión pública de la Gran Vía. Opinión, por cierto, con la que el propio Muguruza estuvo de acuerdo, y así lo expresó en los primeros años de la posguerra, lamentando paradójicamente su particular contribución –aunque no excesiva– a ese grado de heterogeneidad.

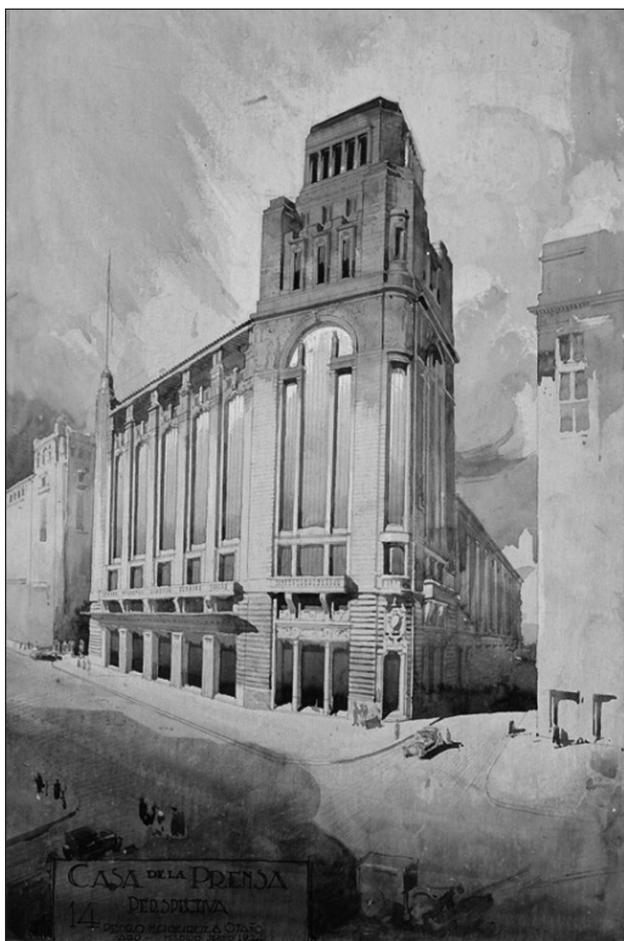
Pero tenemos que admitir que la lectura de estos edificios se ha hecho más compleja si cabe con el tiempo. Entendemos, como Rolan Barthes, que “...cada época puede creer, en efecto, que detenta el sentido canónico de la obra, pero basta ampliar un poco la historia para transformar ese sentido singular en un sentido plural y la obra cerrada en obra abierta. La definición misma de la obra cambia: ya no es un hecho histórico; pasa a ser un hecho antropológico puesto que ninguna historia lo agota. La variedad de los sentidos proviene pues ya de un punto de vista relativista de las costumbres humanas; designa, no una inclinación de la sociedad al error, sino una disposición de la obra a la apertura; la obra detenta al mismo tiempo muchos sentidos, por estructura, no por la invalidez de aquéllos que la leen. Su simbolismo está en la pluralidad de los sentidos”⁴.

En las actuaciones de la Gran Vía, de la Plaza del Callao, todo en ellas cobra una peculiar significación. Como sistema de sentido no cumpliría su función si todos estos edificios no pudieran encontrar en él un orden y un lugar inteligible, y esto es así porque el sentido no nace tanto por repetición como por diferencia, de modo que lo raro significa tanto como lo frecuente. “El crítico no puede pretender encontrar de nuevo el “fondo” de la obra, porque ese fondo es el sujeto mismo, es decir una ausencia (...) El crítico tan sólo puede continuar las metáforas de la obra, no reducirlas (...) Pero está claro que dígase lo que se diga de la obra, queda siempre, como en un primer momento, lenguaje, sujeto, ausencia...”⁵.

EL PALACIO DE LA PRENSA (1925-1929)

La construcción del tercer tramo de la Gran Vía contemplaba un edificio que mirara a la plaza de Callao. Este edificio se construiría entre las entonces denominadas Avenida Pí y Margall y Calle Eduardo Dato, (segundo y tercer tramo, respectivamente), y su programa sería el de un edificio multifuncional que albergase un café concierto, un cinematógrafo, viviendas de alquiler y oficinas. El edificio fue diseñado por el arquitecto Pedro Muguruza Otaño para ser la sede social de la Asociación de la Prensa de Madrid y se inauguró en 1929. Su construcción, cuya primera piedra fue colocada por el rey Alfonso XIII, se inició el día once de julio de 1925. Tres años y medio más tarde, el día dos de enero de 1929, se inauguraba con la proyección de la película *El destino de la carne*.

De la importancia del edificio y de la sociedad que lo generó han dado testimonio diversos autores, estudiosos del desarrollo urbano y sociológico de Madrid, como nos ilustra el comentario de J. Antonio Cabezas: “...el Palacio de la Prensa, obra del arquitecto Muguruza, fue el edificio más alto de la Gran Vía hasta que se construyó la Telefónica; fue inaugurado en 1929 y es propiedad de la Asociación de la Prensa de Madrid, cuyas oficinas ocupan uno de los pisos. Costó nueve millones de pesetas, está totalmente amortizado y hoy supone un verdadero capital. La Sociedad fue fundada en 1895 y tuvo como presidentes a don Miguel Moya, a don José Francos Rodríguez, a don Alejandro



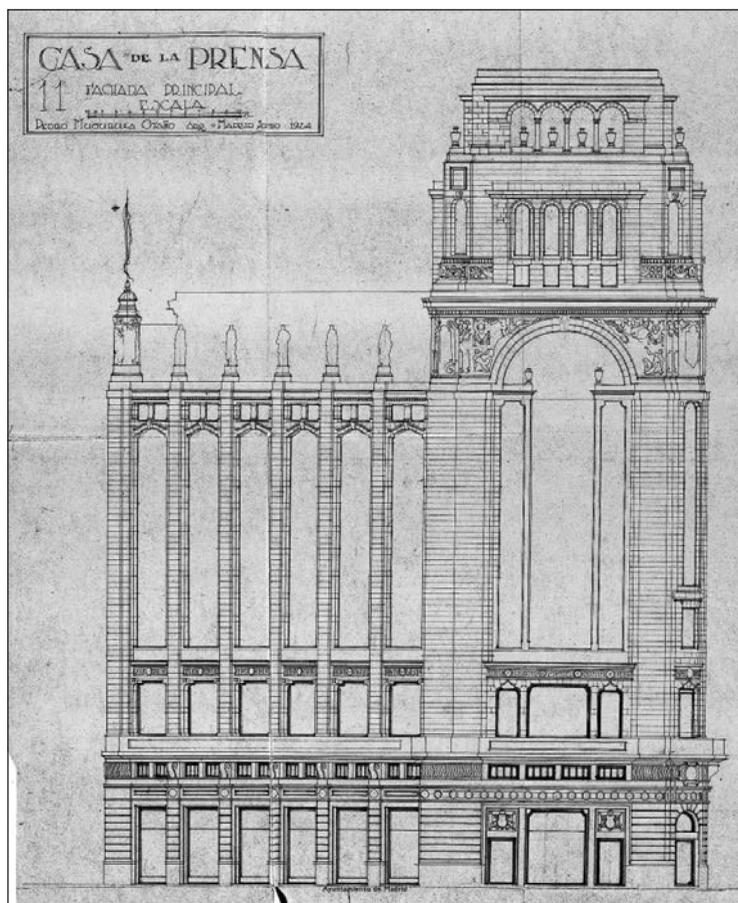
1. Pedro Muguruza, *Palacio de la Prensa, anteproyecto*, 1924, Madrid. RABASF Archivo-Biblioteca

Lerroux, a don Alfonso Rodríguez San María, a don Víctor Ruiz Albéniz, a don José María Alfaro, a don Manuel Aznar, don Víctor de la Serna, y a don Pedro Gómez Aparicio”⁶.

O este otro del cronista Pedro de Répide: “... la Asociación de la Prensa, fundada por D. Miguel Moya con el carácter de Sociedad Benéfica para los periodistas, ha llegado a construir este edificio, que compite por su elevación con el de la Telefónica, alzado al otro extremo de la Avenida de Pí y Margall, como si ambos quisieran constituir los hitos gigantescos señaladores del avance de esa magnífica muestra del urbanismo madrileño”⁷.

El encargo pues resulta ya de una cierta complejidad, y atiende a las solicitudes de una nueva élite económica y social, —el mundo de la prensa— que requieren sin duda por parte de Muguruza una respuesta representativa. Así nos lo muestra en su anteproyecto de 1924 para el edificio, (il. 1) de clara inspiración en la Secesión vienesa con finas influencias de Otto Wagner, aspectos que ya se habían manifestado cuatro años antes, en su colaboración con Antonio Palacios para el proyecto del Banco de Madrid.

Como se observa en su alzado principal (il. 2), la preponderancia del vidrio frente a las partes macizas es evidente, y la delgadez neo-gótica de las particiones verticales, la división clásica tripartita de la torre y el incipiente zigurat en el remate, trascienden sin duda posturas del ya consabido eclecticismo y hacen presagiar una inmersión en el *Déco*, a tan sólo un año vista de la exposición de las Artes Decorativas de París. Estamos ante



2. Pedro Muguruza, *Palacio de la Prensa*, alzado principal a Calle Eduardo Dato, anteproyecto, 1924, Madrid. AVM

un Muguruza que apela al edificio de dimensión vertical y de influencia europea para significar la esquina fundamental que articularía los dos últimos tramos de la Gran Vía.

Muguruza viaja a Londres ese mismo año, en 1924, y poco después de la realización de este anteproyecto, en 1925, a Estados Unidos. El primer viaje parece que despertó en él una anglofilia arquitectónica que lo acompañó siempre (se podrían inducir influencias cercanas al peculiar lenguaje londinense de Nicholas Hawksmoor, con su ilimitada sucesión de cornisas y remates descontextualizados en cubierta). El segundo viaje puede decirse que supuso la antesala del diseño definitivo del Palacio de la Prensa, así como su actuación en el cine Coliseum junto con Casto Fernández-Shaw (no podemos decir lo mismo de sus soluciones para el concurso del Capitol, mucho más arcaicas, en busca de lenguajes de inspiración clásica adaptados a la singularidad de la esquina).

Aunque bien es cierto que desde 1922 el concurso del *Chicago Tribune* podría haber sido un referente para cualquiera que se quisiera adentrar en el diseño de los edificios en altura, en el caso de Muguruza parecen más claras las influencias del arquitecto americano L. Sullivan y su concepto de edificio como organismo multifuncional. Como nos aclaró Manfredo Tafuri, “la historia del rascacielos americano, desde sus primeras aplicaciones del ascensor a edificios altos comerciales hasta las tipologías fijadas hacia 1890 por George Post o Bruce Price, es la historia de una estrecha relación entre las innovaciones tecnológicas, la innovación estructural y las innovaciones a nivel de organismo”⁸.

Es justamente esta fusión de lo tecnológico, lo estructural y lo funcional lo que parece influir claramente en Muguruza, esta nueva integridad que entusiasmó a L. Sullivan y que propició en los edificios que la decoración se atenuase y que la organización volumétrica se obtuviese por la disposición de las masas y los materiales. “La característica constitucional de un rascacielos radica en la existencia de muchos pisos iguales. De hecho, prescindiendo de uno o dos pisos inferiores y el último, los pisos intermedios son tantos, que no se pueden diferenciar volumétricamente sin incurrir en graves contradicciones estructurales, pero la posibilidad de dominarlo arquitectónicamente con los medios mencionados depende, precisamente, de la superación ritmo repetitivo; Sullivan piensa, en consecuencia, tratar toda la zona intermedia con un elemento unitario y, con ello, subrayar las divisiones verticales para contraponerlas a la zona del basamento y del ático, que son horizontales”.⁹

Esta nueva concepción de Sullivan en la arquitectura de Chicago está presente en el Palacio de la Prensa en la rotundidad con que afronta la relación vano-macizo, encabezada por el uso del ladrillo utilizado como material principal, y utilizando como contrapunto los elementos de contraste color crema, tanto en las bandas verticales de ventanas como en los elementos decorativos individualizados. (il. 3).

En cuanto a los huecos, su tamaño va indicando en sentido ascendente la evolución de usos públicos a privados, culminando, a modo de friso, con dos pequeños huecos dobles. La cornisa final es sustituida por una balaustrada que da pie a la terraza del ático. El efecto de grandiosidad enunciado por Sullivan está latiendo en el edificio, y se



3. Pedro Muguruza, *Palacio de la Prensa*, fachada a la Gran Vía (antiguo tramo de Eduardo Dato), 1930, Madrid. RABASF Archivo-Biblioteca

logra la difícil seducción, sin caer en el decorativismo, que un edificio de pisos repetidos puede propiciar, dentro de las limitaciones eclécticas que supone la cultura arquitectónica española del momento, empeñada en una difícil modernidad que girará siempre en torno a la versatilidad Déco, como hemos comentado.

Hay algo en Muguruza de intentar trascender una situación provinciana, y aprovechar la ocasión de un encargo en un solar privilegiado de aquel Madrid capitalino, que en los estertores de un régimen dictatorial y sin poder desprenderse del todo de sus tradiciones decorativas, podía plantearse experimentos urbanos de cierto calado internacional, lo que en el caso de un arquitecto de ideología conservadora como Pedro Muguruza, no deja de resultar extraño. La irrupción del formidable Edificio Capitol en este panorama, dos años más tarde, resultará en este sentido mucho más arriesgada y reveladora.

Pero... ¿qué ocurre con la torre del Palacio de la Prensa? Hasta ahora nos hemos referido al bloque homogéneo que encauzaba la Gran Vía hacia la Plaza de España, pero la aparición de un elemento vertical de gran significación que articulase los dos últimos tramos y que fijara un nuevo hito monumental en la compleja Plaza del Callao, era, sin duda, uno de los motivos principales en el Proyecto de Muguruza.

Más allá de la posible relación de nuevo con el Auditorium de Chicago de Adler y Sullivan (il. 4), que evidentemente existe, esta torre, durante un tiempo –y hasta la construcción de la Telefónica– la más alta de Madrid, está sujeta a demasiados interrogantes, su campo interpretativo es tan complejo como diverso, y aunque no puede



4. Adler & Sullivan, *Auditorium Building, Chicago*, 1886-1893, en Siry Joseph *The Chicago Auditorium Building: Adler and Sullivan's Architecture and the City*, 2002

decirse precisamente que su diseño sea un modelo de vertical elegancia, sí podemos asegurar que presenta aspectos lingüísticos de un inusitado interés.

La torre del Palacio de la Prensa no se nos presenta como el modelo clásico tripartito del rascacielos, metáfora de la columna con base, fuste y capitel, con la que ironiza Adolf Loos en el concurso del *Chicago Tribune*. Tampoco está presente el anhelo neogótico ascendente de la Telefónica, ni siquiera el motivo *Déco* por excelencia, el zigurat, la montaña desencantada aludida por Tafuri, inmortalizada en los dibujos de Ferriss para Manhattan. Una de las claves interpretativas, atendiendo al contexto madrileño, nos la proporciona de nuevo J. Daniel Fullaondo: "...el *Déco* terminaba de proponer, confusamente, frente al eclecticismo historicista, la alternativa de una suerte de nuevo eclecticismo moderno, como esas navajas que abarcan demasiadas atenciones, muy poco reductor en sus planteamientos, encaminado socialmente hacia la doble vertiente tanto de las nuevas clases medias como de las recién creadas grandes fortunas. Estaba, lo que se dice, a todo (...) Una suerte de amable, popularizado, totum revolutum de la época, espuma de lo moderno, amor colectivo, con todos los idiomas a su disposición, comodín de variados significados, absolutamente ecléctico, en una suerte de elegante vulgarización, carente de monotonía, de todas las aportaciones de los grandes estilos internacionales, un momento de pragmática creatividad, desenfadada, libre y sin pisar demasiado el acelerador que, como ha sido señalado, sólo dentro de nuestro peculiar clima contemporáneo estamos en condiciones de comenzar a entender"¹⁰.

Así, dentro de una pretendida unidad como organismo multifuncional heredero de la poética de Sullivan, el cocktail preparado por Muguruza, combinación en un solo edificio de un elemento simbólico y representativo vertical con otro de matriz más funcional e indiferenciada, resulta absolutamente singular. Podríamos entender la torre del Palacio de la Prensa (il. 5) como la necesidad de restituir al conjunto una dimensión comunicativa perdida, o al menos mitigada en exceso, a causa de la estructura indiferente del volumen de oficinas y viviendas anteriormente descrito.

La esquina monumental que completa uno de los vértices de la Plaza del Callao va a configurarse con elementos de escalas diversas, una suerte de collage de partes absolutamente diferentes, aportando cada una, desde su peculiar aliento clásico, un orden-desorden final desproporcionado e inquietante. Como expresaría en los años sesenta el arquitecto Robert Venturi, "...una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiera una cierta verdad"¹¹.

El carácter asemántico desplegado en las plantas y ático de oficinas y viviendas desea ser compensado por Muguruza utilizando desenfadadamente los elementos clásicos, multiplicando las articulaciones horizontales en el zócalo y exagerando el desproporcionado remate, todo ello presidido por un elemento fundamental, el gran arco de medio punto conformado por dos larguísimos paños verticales de ladrillo. Este arco, sin duda protagonista de la comunicación simbólica a la que aludíamos, representa aquí un ejercicio metafórico, distante, en clave manierista, actitud que posteriormente podría considerarse posmoderna. Ironía, juego metalingüístico, una suerte de interpretación, a la española, de la arquitectura americana de edificios comerciales en altura. Chicago, *ma non troppo*.

Por otra parte, el carácter de *collage* se hace tan presente como soporte que no va a ser buen receptor de los elementos publicitarios. Desde luego, la arquitectura del edificio se impondrá a cualquier tipo de código añadido, cosa que no ocurrirá, paradójicamente, con el inminente Edificio Capitol, que será capaz de dialogar, en tenso e interesante equilibrio, con el mundo de la publicidad.



5. Pedro Muguruza, *Palacio de la Prensa, torre en Plaza del Callao*, 1924-1929. Madrid.

Una habilidad añadida de Muguruza como arquitecto estribaría en dotar al conjunto de una aparente unidad, hacer valer el todo junto a las partes, o en términos venturianos, usar lo uno y lo otro, en despreocupada convivencia, trascendiendo la propuesta formal. "...Si la fuente del fenómeno de lo uno y de lo otro es la contradicción, su base es la jerarquía, que admite varios niveles de significado entre elementos de valores diferentes. Puede incluir elementos que son a la vez buenos y malos, grandes y pequeños, cerrados y abiertos, continuos y articulados, redondos y cuadrados, estructurales y espaciales. Una arquitectura que incluye diversos niveles de significado crea ambigüedad y tensión. La mayoría de los ejemplos serán difíciles de «leer», pero la arquitectura oscura es válida cuando refleja las complejidades y contradicciones del contenido y significado. La percepción simultánea de un gran número de niveles provocará conflictos y dudas al observador, y hará la percepción más viva"¹².

Por otra parte, parece que la influencia más americana en este proyecto responde a la necesidad de dar cabida, en un solo contenedor, a numerosas funciones de carácter público y privado. La habilidad del arquitecto residirá en albergar la sala de cine en un solar incómodo, casi triangular, y hacerla convivir con el resto de funciones, a través de la elevación de la misma dejando libre una planta baja destinada a gran cafetería, y colocando estratégicamente los núcleos de comunicación vertical. Resulta imposible imaginar, desde el

exterior, la realidad interior del edificio, la variedad de sus espacios, actuando el conjunto, en su carácter urbano hacia la Gran Vía, como un auténtico telón que enmascara su complejidad espacial. Quizás este reto de encajar sabiamente en lo irregular una realidad pluri-funcional, al margen de las consideraciones lingüísticas, suponga el aspecto donde Pedro Muguruza mejor demostró su maestría y tendió un puente con la nueva arquitectura americana de Chicago.

En cualquier caso, el Palacio de la Prensa no se define justamente por su discreción, sino más bien por su osadía y gran desenfado arquitectónicos. Su imposible equilibrio y su heterodoxa mezcla de lenguajes seguirán propiciando, sin duda, múltiples interpretaciones.

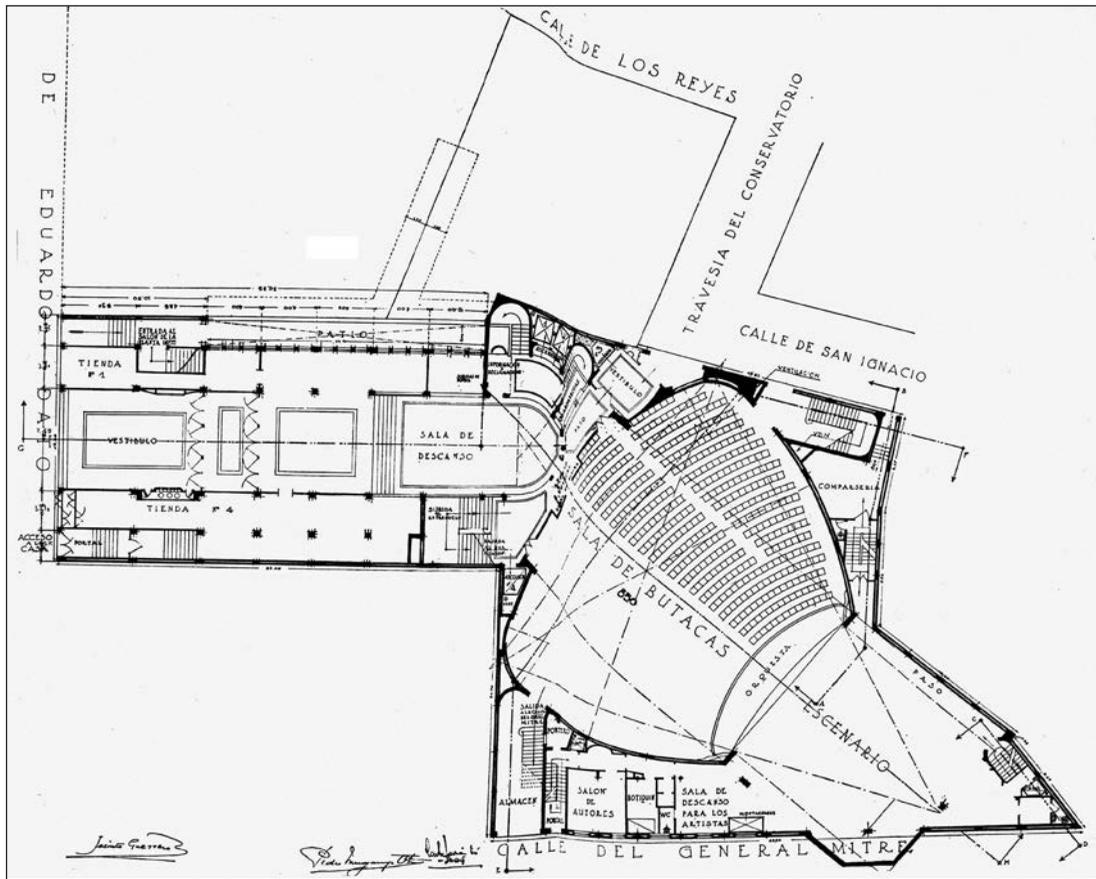
EL CINE COLISEUM (1931-1933)

Prácticamente coetáneo del ilustre edificio Capitol, el cine Coliseum representa un inesperado expediente en el amplio repertorio de Pedro Muguruza, en un año clave para el devenir de la política española (1931, proclamación de la Segunda República). El edificio es producto de la colaboración con Casto Fernández-Shaw (1896-1978), arquitecto absolutamente singular y de amplio espectro cultural y arquitectónico, inscrito en unas coordenadas ideológicas y creativas absolutamente alejadas del quehacer de Muguruza. No deja pues de resultar paradójica esta colaboración profesional, y más si nos atenemos al resultado, de connotaciones cercanas a la arquitectura neoyorquina.

Una vez vendido el edificio del teatro Apolo y desaparecido el Novedades a causa de un incendio, y sabiendo de la antigüedad de la mayor parte de los teatros de Madrid, el maestro Jacinto Guerrero se propuso construir en la capital un local donde pudieran darse toda clase de espectáculos, y preferentemente del género lírico, dotándolo para ello de todas las condiciones adecuadas. No se trataba pues únicamente de realizar un simple cine exento con fachada a la calle, sino de un complejo organismo multifuncional, inserto en un difícil solar del viejo Madrid. En palabras de Ángel Urrutia, "...el criterio funcionalista a la hora de distribuir el programa de necesidades es también de origen norteamericano: un sótano destinado a los servicios termoelectrónicos; un semisótano, a diversos servicios de alquiler; una planta baja, a un doble servicio de venta de localidades y de descansos; entreplanta con arranque de enlaces verticales y acceso independiente a bloque superior compuesto por oficinas y viviendas. La gran sala cinematográfica o de conciertos se relega al fondo del solar por no precisar apenas aberturas, liberando sobre su cubierta un gran patio que, junto con otro secundario lateral, ventilan e iluminan la trasera de la torre principal"¹³.

Este "norteamericanismo" al que se refiere Urrutia provendría, en una primera instancia, de la complejidad de un programa destinado a ser albergado en un solo contenedor, con la dificultad añadida de su inserción en un solar tremendamente irregular, heredado de una antigua estructura urbana (il. 6).

De nuevo el edificio en su dimensión vertical se plantea como telón funcional hacia la ciudad, ocultando una realidad compleja e inesperada que se produce en su interior. En este caso la maestría desplegada por los arquitectos para la inserción de la sala de espectáculos en un solar tan irregular resulta más que notable. La planta de acceso atraviesa el edificio de viviendas y oficinas con un uso comercial y público, a modo de calle interior, hasta desembocar en el vacío principal, la cueva, el espacio para el espectáculo. Un interior, por cierto, impregnado de sutiles detalles *Art Déco*, sin excesos decorativos, rozando la abstracción en el lenguaje, marcando los elementos estructurales como líneas, dibujando



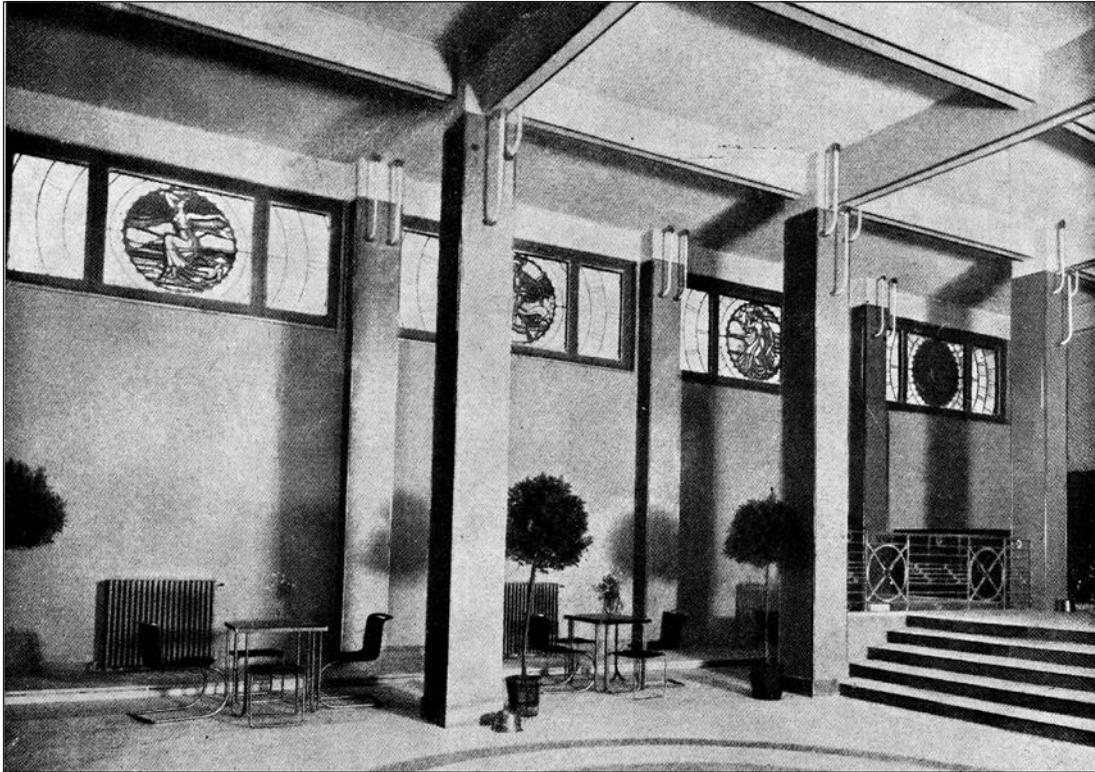
6. Pedro Muguruza y Casto Fernández-Shaw, Cine Coliseum, planta baja: tiendas, vestíbulo y sala de espectáculos, 1931-1933, Madrid. Revista Nueva Forma n° 45, octubre 1969

el espacio, entroncando con el universo vienés de J. Hoffmann, o con la delgada elegancia desplegada por C. R. Mackintosh (il. 7).

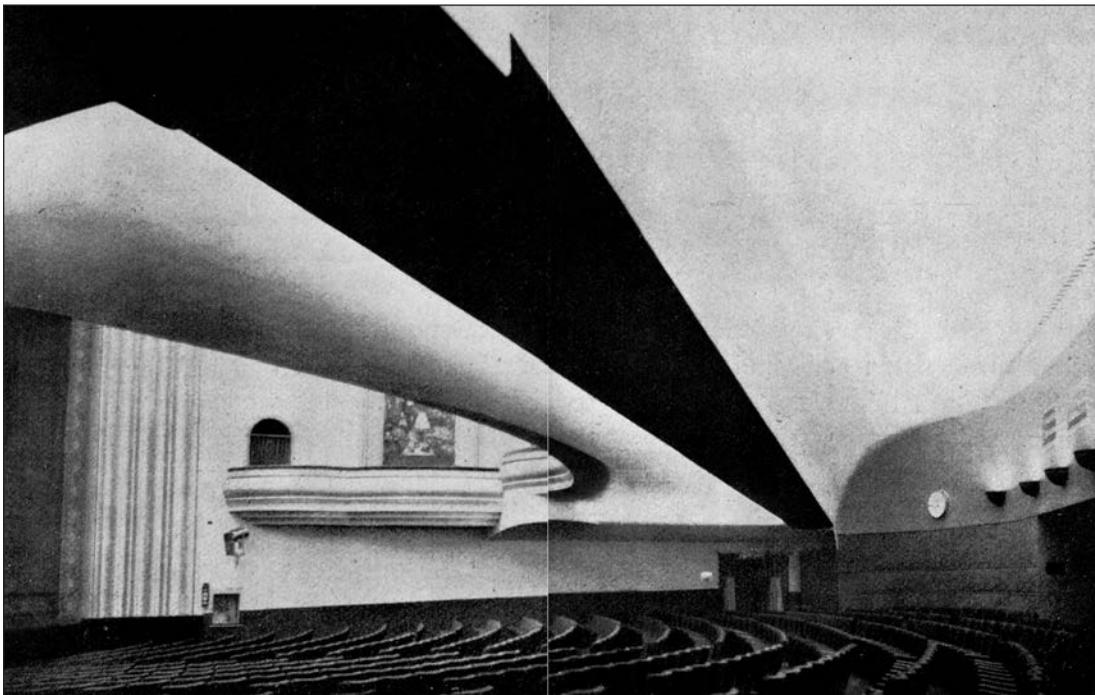
Desconocemos en qué grado Pedro Muguruza es responsable de esta forma de hacer, y sabemos de su intervención en los elementos figurativos de las vidrieras, pero lo que sí parece es que su colaboración con Casto Fernández-Shaw lo sitúa, gracias a este edificio, en los límites de una modernidad vanguardista *ma non troppo*, siempre comedida, realmente sorprendente y que sigue llenando de interrogantes su personalidad como arquitecto.

En cuanto a la sala de espectáculos, el espacio se manifiesta bajo una gran bóveda de excelente rendimiento acústico, un recinto en tres alturas con mil quinientas localidades de aforo. Una auténtica cueva de aroma expresionista resuelta en la presencia del gran arco que preside la escena y en los decididos y sinuosos gestos del anfiteatro. Todo el ambiente está cargado de una moderada expresividad, de una emoción contenida (il. 8).

Pero más que un ejercicio de determinada adscripción lingüística, Muguruza y Fernández-Shaw, (no sabemos quién de los dos con más energía) hacen una demostración de adaptación a los nuevos tiempos, no desde la nostalgia de lenguajes pasados sino desde la confianza en las nuevas tecnologías, desde la convicción de que la Gran Vía y el Madrid que ésta representaba tenían que buscar sus referencias arquitectónicas entre las grandes capitales del mundo. En este sentido, el encargo del maestro Guerrero debería estar a la



7. Pedro Muguruza y Casto Fernández-Shaw, *Cine Coliseum, vestíbulo*, 1931-1933, Madrid.
Revista Nueva Forma nº 45, octubre 1969



8. Pedro Muguruza y Casto Fernández-Shaw, *Cine Coliseum, interior de la sala de espectáculos*, 1931-1933, Madrid.
Revista Nueva Forma nº 45, octubre 1969

altura de los musicales de Broadway, y el escenario fue dotado de cuantos elementos fueran necesarios para montar toda clase de obras.

Pero... ¿qué aporta el Coliseum en su dimensión exterior? De nuevo Ángel Urrutia nos proporciona una clave de lectura. "...En el edificio con frente al entonces paseo de Eduardo Dato se acusa más aún la voluntad de estilo moderno. Concebida su fachada como una gran cascada luminosa, con suaves retranqueos en alzado, su descarnada malla tripartita se potencia ascensionalmente con continuos parteluces laterales y, aun no pudiéndose tildar de rascacielos, sino de sencillo edificio en altura, rememora los impetuosos y depurados diseños neoyorquinos de la época"¹⁴.

En la fachada del Coliseum a la Gran Vía, Fernández-Shaw y Muguruza asumen un radical verticalismo, acusando la estructura de hormigón armado y preparando su parte central para una gran cascada de luz, que habría de utilizarse como elemento de propaganda y atracción del público. Se perfila una actitud hacia el proyecto, en esta fachada, mucho más abstracta y contenida, siendo conscientes los arquitectos de la obligación de sostener financieramente la operación, sometiendo detalles constructivos y materiales a un minucioso análisis. Esta actitud resulta curiosamente similar a la desplegada por los arquitectos Howells y Hood en un rascacielos neoyorquino importante, realizado justamente en 1930, el *Daily News Building* (il. 9). Este edificio nace con la exigencia de integrar en las propias estructuras arquitectónicas un mensaje publicitario, situándose en su lenguaje, seductoramente, a medio camino entre la desnuda modernidad y el lirismo del *Art Déco*. Una anticipación del fantástico Centro Rockefeller, con sus suaves retranqueos de volúmenes, y una descarnada verticalidad. A pequeña escala y salvando distancias, de



9. Howells & Hood, *Daily News Building*, 1930, Nueva York.

Aida Louise Huxtable, *El rascacielos, la búsqueda de un estilo*, Madrid, Nerea, 1988

nuevo Muguruza y Fernández-Shaw parecen tomar nota de esta nueva estética de lo vertical, conteniendo la decoración al máximo, dejándola entrever únicamente como vestigio en las líneas ascendentes de la fachada que suavemente van pautando la misma.

Estas líneas sobresalen ligeramente por encima de la última planta, recordando un lenguaje neogótico original, buscando el cielo (il. 10), y actuando de moderada contribución decorativa. En el contexto del Madrid de la Gran Vía y un año antes de la irrupción del Edificio Capitol, el cine Coliseum escribe de nuevo una página extraña, distante, una suerte de teorema de lo que la arquitectura que se estaba haciendo en Nueva York podía aportar a la nueva imagen de la ciudad, desde el conocimiento de las técnicas y de las formas que se estaban imponiendo en la capital norteamericana.

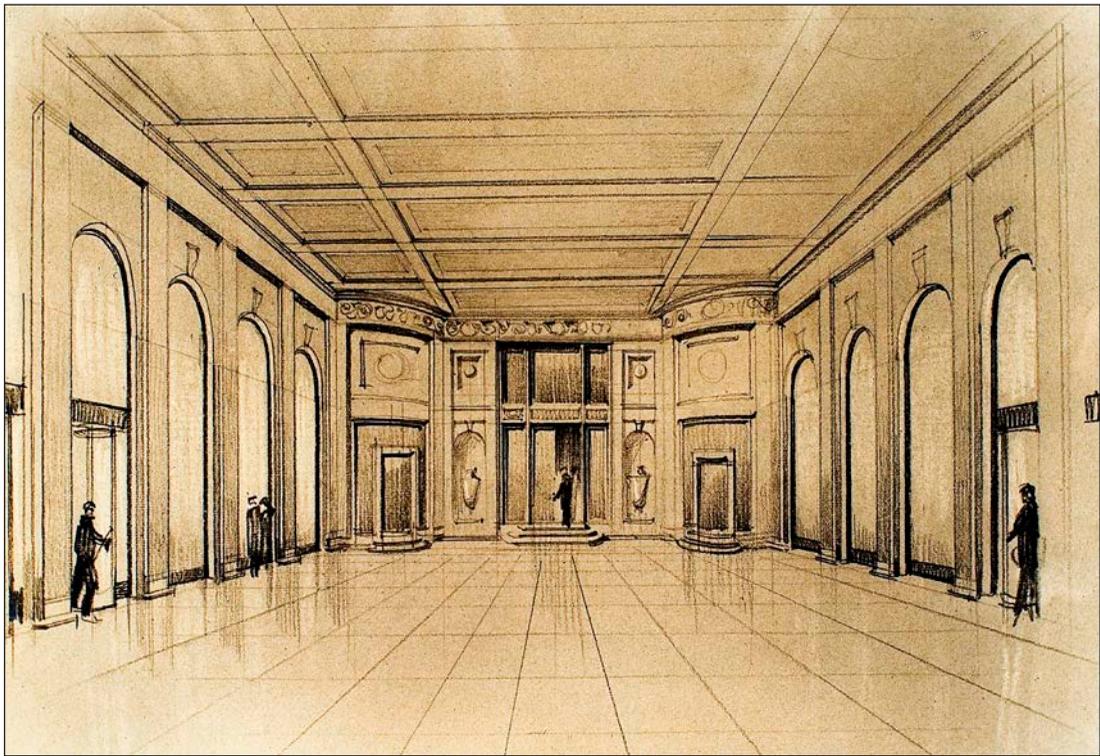
El edificio Coliseum no hace concesiones, investiga, *ma non troppo*, en las cualidades y capacidades del organismo arquitectónico emergente en la cultura norteamericana, como es el rascacielos neoyorquino de los años treinta. El edificio resultará, justamente debido a esta moderación formal, de una modernidad en el contexto sin precedentes. Lo curioso, lo fundamental y paradójico de la actitud de Muguruza y Fernández-Shaw estriba en la aparente y natural asunción de una escala, de unos materiales y de un contenido que desde luego no podría nunca compararse con el sensacional despliegue del edificio en altura norteamericano, pero el tomar noticia de la nueva arquitectura en vertical y su adaptación a la escala doméstica de Madrid demuestran, en cualquier caso, un estar al día y una inquietud profesional poco comunes. De nuevo surge el reto crítico de poder dilucidar con precisión lo que cada arquitecto aportó en esta aventura. Ambos se nos mostraron siempre como arquitectos de diversos rostros, polifacéticos pero ideológicamente diferentes, y sus trayectorias coincidieron en este encargo aportando ambos, en última instancia, una gran carga de realismo arquitectónico. Realismo desde el surrealismo conceptual de Casto Fernández-Shaw y realismo desde el manierismo innato de Pedro Muguruza, al servicio de una construcción peculiar en un lugar emblemático.

NOTAS

- 1 FULLAONDO, J. Daniel y MUÑOZ, M.^a Teresa, *Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces)*. (Historia de la Arquitectura Contemporánea Española, Tomo I). Madrid, Kain Editorial, 1994, p. 258.
- 2 CABEZAS, Juan Antonio, *Madrid*. Madrid, Ediciones Destino, 1971, p. 99.
- 3 FULLAONDO, J. Daniel y MUÑOZ, M.^a Teresa, *ibíd.*, p. 277.
- 4 BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1989, p. 52.
- 5 BARTHES, Roland, *ibíd.*, p. 75.
- 6 CABEZAS, Juan Antonio, *op. cit.*, pp. 116, 118.
- 7 RÉPIDE GALLEGOS, Pedro de, (cronista de Madrid), Madrid, Tarjeta Postal, Ediciones Cayón, 1930.
- 8 TAFURI, Manfredo, "La montaña desencantada", *La ciudad americana. De la guerra civil al New Deal*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1975, p. 390.
- 9 BENÉVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, p. 274.
- 10 FULLAONDO, J. Daniel y MUÑOZ, M.^a Teresa, *Los grandes olvidados (Historia de la Arquitectura Contemporánea Española, Tomo II)*, Madrid, Kain Editorial, 1995, pp. 319-320.
- 11 VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978, p. 28.
- 12 VENTURI, Robert, *ibíd.*, p. 39.
- 13 URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española del siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, p. 317.
- 14 URRUTIA, Ángel, *ibíd.*, p. 317.



10. Pedro Muguruza y Casto Fernández Shaw, *Edificio Coliseum*, fachada a la Gran Vía, 1931-1933, Madrid, En Cortijos y Rascacielos n.º 11, 1931-1932



Pedro Muguruza, *Interior para el proyecto Capitol, Madrid, 1931*. RABASF Archivo-Biblioteca

MUGURUZA Y ABURTO: JUNTOS PERO NO REVUELTOS

Iñaki Bergera

Resumen: En el contexto de la necesaria revisión de la fortuna crítica de Pedro Muguruza el texto propone cotejar su trayectoria con la del arquitecto Rafael Aburto con quien compartió una singladura común —que incluye su condición de vascos en el exilio de Madrid— en el contexto de la arquitectura del primer franquismo. El interés de este careo puede residir en el hecho de que Aburto fue un protagonista claro de la transición entre el academicismo de la primera posguerra y la feliz incorporación de una aletargada modernidad arquitectónica, en los años en que Muguruza fue responsable de la respuesta ‘oficial’ del régimen ante esta determinada coyuntura. Más allá de los hechos, la caracterología y su actitud respectiva denotará no solo el salto generacional que los separa sino el personalismo con la que cada uno de ellos afrontó la compleja realidad social, profesional, disciplinar y política que les tocó compartir. Si la figura de Muguruza debe liberarse de su estigma ideológico como representante de la arquitectura franquista¹, la figura de Aburto, con una arranque notablemente ‘contaminado’ de ese academicismo y eclecticismo espoleado por Muguruza, ha sido capaz de brillar con luz propia al haberse destapado un personaje altamente singular y creativo, extremo y crítico².

Palabras clave: Aburto, academicismo, modernidad, posguerra, Muguruza.

MUGURUZA AND ABURTO: DIFFERENCES AND SIMILARITIES

Abstract:

In the context of the necessary revision of the memory of Pedro Muguruza, this text proposes to compare his career with the architect Rafael Aburto, also Basque architect jobs in the same period of the early Franco. The interest of this confrontation may lie in the fact that Aburto was a clear star of the transition between the academicism of the 40s and the incorporation of modern architecture, in the years where Muguruza was responsible for the regime’s response to this particular situation. Beyond the facts, the personality and attitude of both architects denote not only the generation gap that separates them, but the attitude with which each of them faced the complex social, professional, and political discipline which they had to share. If the figure of Muguruza must free itself from its ideological stigma as a representative of Franco’s architecture, however the figure of Aburto, with a beginning influenced by the academicism and eclecticism, he was able to shine in a highly unique character have been uncovered and creative.

Key Words: Aburto, academicism, modernism, postwar, Muguruza.

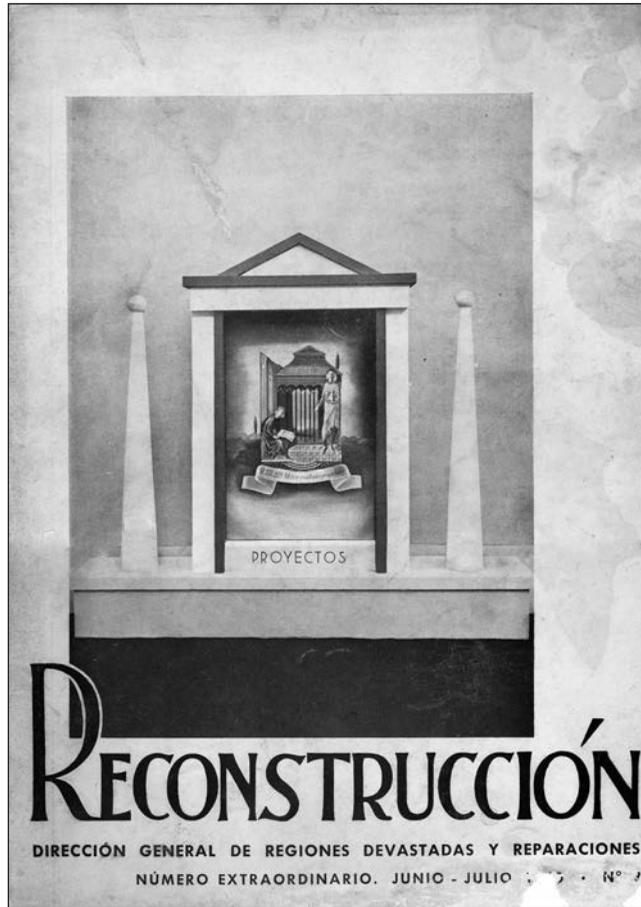
Ambas biografías se encuentran por primera vez en la Escuela de Arquitectura de Madrid, al término de la Guerra Civil, cuando Aburto retomaba sus interrumpidos estudios junto a sus compañeros Fisac, Coderch, Cabrero, Sota y compañía. Aburto manifestó no haber aprendido casi nada en las aulas y recordaba a Luis Moya como el profesor más destacable, por encima de Torres Balbás o Pascual Bravo. Frente a la apatía y el desinterés por la formación recibida, Aburto, siempre atento a lo diferente, recuerda con interés y agrado el taller de Muguruza, responsable desde 1920 de la cátedra de ‘Proyectos de detalles arquitectónicos y decorativos’ de segundo curso: “Al terminar la guerra se formó un

depósito de propiedades de gente desaparecida o que no había vuelto. Era una colección fabulosa y pintábamos de todo. Muguruza nos corregía los trabajos. Era bastante atractivo por la cantidad de modelos que había”³. Mas allá de esa relación profesor-alumno, el interés de este recuerdo reside en que es una actividad, el dibujo, la que les une por primera vez y en la que ambos sobresalieron y que, como se verá, propició sucesivas colaboraciones entre ambos.

En el caso de Aburto, esta capacidad gráfica terminó desembocando, al final de su trayectoria, en una explícita actividad artística. En el fondo, uno de los aspectos clave de su fortuna crítica es justamente que a pesar de haber terminado siendo un extraordinario y singular arquitecto, lo fue, de hecho, a pesar de él mismo. Si no fuera por los convencionalismos propios de la burguesía vasca a la que Aburto pertenecía,⁴ quizá Aburto hubiera tenido una carrera más exitosa como artista plástico. Fue Juan Daniel Fullaondo quien recuperó por primera vez la figura y trayectoria de Aburto y fue a él a quien, hablando del dibujo, Aburto le hizo el siguiente comentario que ahora nos sorprende: “Pedro Muguruza era horrendo como dibujante, y lo peor es que creó escuela: hay varias generaciones de arquitectos que quieren dibujar tan mal como él”⁵. Este desenfado con el que Aburto despachaba el talento de Muguruza como dibujante hay que entenderlo como un boutade propia de la marcada personalidad de Aburto —y que Fullaondo ensalzaba con deleite— y que seguramente nos sirve para vislumbrar lo que separa a nuestros personajes. Muguruza era de hecho un virtuoso dibujante: sus profesores lo reconocieron y los premios obtenidos en certámenes y concursos lo confirmaron. Pero Aburto, hombre de crítica fina y mordaz, entendía que ese tipo de dibujo, de raigambre académica y *beauxartina*, no tenía ningún interés, al menos para él. Sin embargo, Muguruza sí supo ver desde el principio el talento de Aburto. Veamos cómo sucedió.

Siendo estudiante aún —Aburto obtuvo el título en 1943— sus facultades con el dibujo le llevaron a colaborar en la exposición ‘La Reconstrucción en España’, organizada por la Dirección General de Regiones Devastadas e inaugurada el 14 de junio de 1940 dentro del edificio de Bibliotecas y Museos de Madrid (il. 1). El montaje corrió a cargo de José Gómez del Collado y contó con la colaboración de Aburto, Fernández del Amo y Cabrero, entre otros⁶. La exposición supuso —como señaló Domenech— “el primer intento de posguerra de unificar en un lenguaje arquitectónico la idea de la ‘Nueva España’ y que este lenguaje sea un lenguaje popular en el sentido más didáctico”. El resultado es una imagen trasnochada y acaramelada que evidencia el inconsistente caldo de cultivo en el que Aburto y los arquitectos de su generación tuvieron que forjarse y, al mismo tiempo, las escasas garantías de que este ‘estilo’ llegara a triunfar⁷.

A renglón seguido y empujados por el entusiasmo, varios estudiantes del último curso de carrera decidieron organizar una exposición de pintura, a cuya inauguración invitaron a Pedro Muguruza, Director General de Arquitectura desde 1939, y a Ibáñez Martín, entonces Ministro de Educación. El primero, tal y como contaba Fisac, se fijó en tres de los estudiantes que exponían sus pinturas: “Muguruza nos invitó a tres de los que allí estábamos —Aburto, Cabrero y yo— para ir a trabajar a su estudio oficial. Junto a su despacho de Director General, en el Ministerio de la Gobernación, tenía una habitación grande con tableros de dibujo. Nos dijo que si queríamos ir un par de horas por las mañanas para hacer perspectivas”⁸. La invitación se justifica por una imperiosa necesidad que Muguruza tenía entonces. El 16 de febrero de 1941 un incendio había arrasado la ciudad de Santander.⁹ La Dirección General de Arquitectura (DGA), con Muguruza al frente, (il. 2) se responsabilizó de acometer urgentemente la reconstrucción de la ciudad.



1. Portada de la revista *Reconstrucción* (n.º 3, junio-julio 1940), que recoge información de la exposición 'La Reconstrucción en España', organizada por la Dirección General de Regiones Devastadas

Pedro Bidagor, Luis Moya y Miguel Artíñano, entre otros, se encargaron de proyectar los edificios y espacios públicos, mientras que estos jóvenes estudiantes realizaron las perspectivas de estas intervenciones. “Yo hice una perspectiva de la iglesia de los Jesuitas” —recordaba Fisac—. “Cabrero hizo la de la plaza porticada que había dibujado Moya y Aburto la reforma de la catedral”¹⁰ (il. 3).

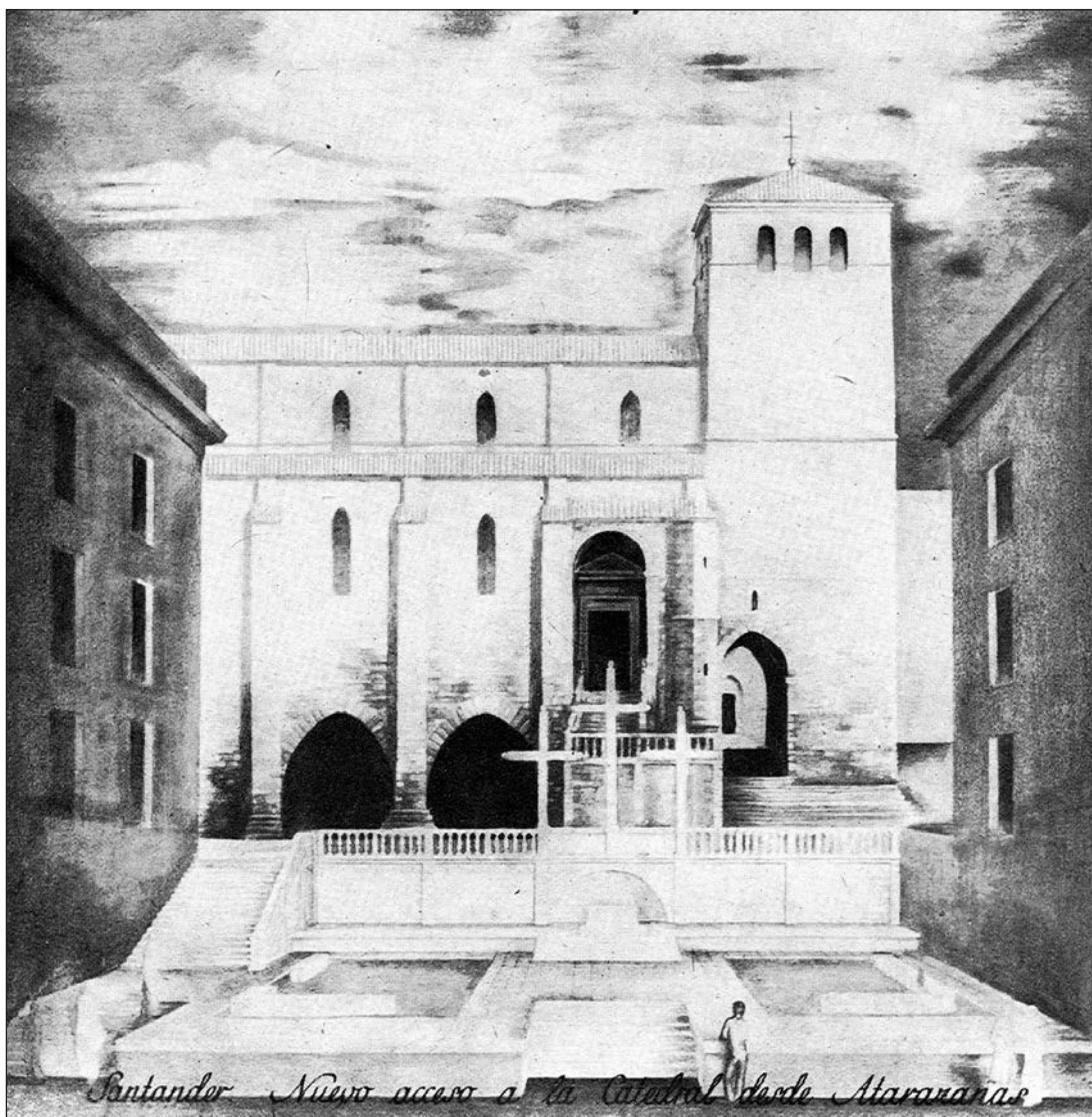
Seguramente, este episodio del solapamiento biográfico de Aburto y Muguruza habla de su contexto profesional y social y subraya otro matiz que no parece haber cambiado con el tiempo, como es el trabajo de los estudiantes en los despachos profesionales. Fisac, en contra de lo que su conocida vehemencia y combatividad podría sugerir, se mostraba honrado por esa oportunidad que Muguruza le brindó: “Ir allí gratis era un honor. Yo nunca pensé que nos fuera a pagar”, comentaba el manchego. Por contraste, Aburto, un personaje desaprensivo y despreocupado a lo largo de toda su trayectoria, no pareció estar tan de acuerdo con la gratuidad de los servicios. Recuerda así la experiencia: “Hicimos unos croquis, planos y perspectivas para Muguruza, pero estuvimos poco: tres meses y sólo por la mañanas. Y nos fuimos porque no nos pagaba”¹¹. Seguramente, el hecho de que desde aquellas mismas fechas de 1942 comenzara a colaborar con la Obra Sindical del Hogar (OSH) —la que fue de facto su principal y oficial actividad profesional durante tres décadas— es un argumento más amable que justifica la brevedad de la colaboración con Muguruza.



2. Pedro Muguruza en Santander, 1941

Efectivamente, Aburto construyó viviendas económicas y mínimas, muchas, mientras que jamás tuvo un encargo privado, con la salvedad de las viviendas que construyó en su Neguri natal, al final de su trayectoria, sobre la parcela de la vivienda familiar y algunos otros encargos de locales interiores principalmente para Gastón y Daniela. Por su parte, Muguruza realizó especialmente y entre otras muchas actividades profesionales, viviendas burguesas para clases acomodadas. Seguramente aquí es donde las personalidades y actitudes de ambos divergen con más nitidez. Aburto era una persona incapaz para las relaciones sociales vinculadas al ámbito profesional que detestaba al advertir la falsedad e hipocresía de muchos de los mandatarios institucionales. Mientras, Muguruza era básicamente un arquitecto político dedicado a la dirección y gestión de organismos oficiales. Aburto fue invitado a abandonar el acto de la inauguración de la Casa Sindical, el edificio de Sindicatos que había construido con Cabrero, al no llevar corbata. Rescatado después para acceder lógicamente al evento, la anécdota muestra el rechazo al *establishment* —arriesgado cuando menos en los primeros tiempos de la dictadura— y a las normas impostadas cuando no se corresponden con la identidad de la realidad que representan. Cultos, deportistas y de formación jesuítica ambos, a pesar de ser hombres apuestos, de rasgos ciertos, *dandies* elegantes y de buen ver, en Muguruza su imagen denota una respuesta externa a la representatividad y trascendencia de sus cargos, mientras que en Aburto su imagen es la visualización de su autoestima que termina aislándolo de un mundo y de un contexto que ni comparte ni entiende. Esa fue su obsesión vital y así quedó reflejado en la temática de sus cuadros a partir de los años setenta.

La historiografía ha situado a Muguruza como polifacético y comprometido responsable de la imagen arquitectónica de la utopía franquista de la autarquía, ajena a



3. Rafael Aburto, *Perspectiva del proyecto de la reconstrucción de la Catedral de Santander*, 1941. Legado Aburto

la modernidad y garante del academicismo de corte ecléctico, donde el monumento y lo monumental encontraban todo su sentido y apogeo. Capitel llegaba a exculpar al régimen como tal de este rechazo a lo moderno y lo achacaba directamente a los arquitectos académicos vinculados a él y a la docencia de la Escuela de Madrid, Muguruza sin duda pero también Bidagor, López Otero o Pascual Bravo: “El historicismo de los años cuarenta fue así, más bien, un triunfo de la ideología escolar promovida por arquitectos influyentes en el régimen y ofrecida como un servicio ideal al exacerbado nacionalismo entonces imperante”¹².

A pesar de que “incluso dentro de sus propias filas ideológicas, Muguruza encontró varias sensibilidades que no se avinieron a concretar la nueva arquitectura: Cabrero, Aburto y Fisac, entre otros”¹³, ciertamente estos arquitectos y Aburto en particular, comenzaron su andadura ‘practicando’ esa arquitectura clasicoide que parecía entonces irrenunciable. Podemos poner como ejemplo, refiriéndonos a Rafael Aburto, el concurso de 1944 para el

nuevo estadio del Real Madrid, el primer concurso al que concurrió Aburto, una actividad que compaginó con su trabajo en la OSH durante toda su trayectoria profesional. Y allí se encontró con Pedro Muguruza, quien como Director de la DGA se encargó junto a Javier Barroso —Presidente de la Federación Española de Fútbol— de dirigir el concurso. Se presentaron diez trabajos resultando ganadores los arquitectos Luis Alemany Soler y Manuel Muñoz Monasterio mientras que Aburto obtuvo, tal y como relataba Fullaondo¹⁴, el segundo premio, lo que vendría a garantizar y a avalar su connivencia con la imagen preconcebida, el ‘estilo’, que perseguían los miembros del jurado.

La figura de Muguruza se sintetiza también, de forma simplista y prejuiciosa, como el arquitecto responsable, desde 1942, del Valle de los Caídos, quintaesencia del simbolismo monumental del régimen. Recordaba Aburto: “El día de la inauguración de la exposición de las propuestas del concurso del Valle de los Caídos estaba presente Franco. Pude constatar de cerca su hilaridad a comentarios de algunos de sus acompañantes ya que alguno le parecería, con razón, utópico y trasnochado”¹⁵. A pesar de esta lógica confusión y desorientación, la ideología totalitaria quiso dotarse de la fuerza semántica de la representación de los valores sobre los que supuestamente debía levantarse el Nuevo Estado tanto en su condición puramente arquitectónica como iconográfica. Caídos, Liberación, Alzamiento y Victoria fueron los temas que propiciaron la proliferación de monumentos conmemorativos resueltos con grandes escalinatas, emblemas, cruces, lápidas y esculturas. Fueron impulsados desde la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria, creada en febrero de 1938, en conexión estrecha con el Servicio Nacional de Propaganda a quién correspondía —previo informe técnico de la DGA de Muguruza— aprobar su construcción de acuerdo a una unidad de estilo que diera sentido a estos intentos de perpetuación. Las recomendaciones de la DGA y de la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica para el diseño de estos monumentos eran “sobriedad, clasicismo, sencillez (de conjunto, de líneas, etc.), y otras tales como severidad, decoro y elocuencia ascética y cristiana”¹⁶.

Esta valoración del monumento en los años directamente posteriores a la Guerra Civil viene dada en gran medida por el hecho de que los arquitectos formados en la escuela en los años próximos, anteriores y posteriores, a la Guerra habían ‘aprendido’ exclusivamente de la copia de monumentos académicos¹⁷. Tanto es así que el monumento se convierte casi en paradigma, en aspiración máxima de todo proyecto arquitectónico. Muguruza supo ver en el concurso entre arquitectos un recurso válido y supuestamente eficaz para dar respuesta al diseño de estos monumentos y, justamente en el Valle de los Caídos, convocó un concurso para diseñar una cruz monumental que había de caracterizar al conjunto. Aunque Aburto no concurrió a dicho concurso¹⁸, sí que diseñó conjuntos monumentales para otros certámenes y concursos como la propuesta que hiciera con Cabrero de Monumento a la Contrarreforma (il. 4), por la que obtuvieron en 1948 la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, o los monumentos a los Caídos en la Moncloa (il. 5) y a la Nación Argentina, convocados ambos por el Ayuntamiento de Madrid en 1949 y donde Aburto obtuvo un primer premio y un accésit respectivamente.

Al contrario que Pedro Muguruza, Rafael Aburto nunca creyó en la contemporaneidad del clasicismo. Transitó inicialmente por sus caminos, porque no había otras sendas trazadas. Resulta difícil adscribir a Aburto dentro de alguno de los grupos de intereses —clichés historiográficos—, principalmente porque él mismo, consciente o inconscientemente, no lo hizo. La posición de Aburto es ambivalente y su encuadre temporal y temperamental le sitúan en el momento clave de la yuxtaposición de la tradición y el lenguaje clásico con la incipiente modernidad. Aburto no hace suya la arquitectura tradicional clasicista pero en los



4. Rafael Aburto, *Primera propuesta para el Monumento a la Contrarreforma*, que más tarde desarrollaría con Asís Cabre-ro, y por la que obtuvieron en 1948 la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes.
Legado Aburto

años cuarenta empieza a operar a partir de ella, apoyándose precisamente en sus máximas universales. La calidad estética de un edificio, según el pensamiento clásico, plantea unas relaciones entre la belleza en si misma considerada —armonía y correspondencia de las partes entre sí y con el todo— y el ornamento añadido¹⁹. Luis Moya, el ‘último arquitecto’ según Capitel, sentenciaba que “los órdenes clásicos son como las castañuelas: se pueden



5. Rafael Aburto, *Perspectiva de la propuesta para el concurso del Monumento a los Caídos en la Moncloa*, convocado por el Ayuntamiento de Madrid, 1949. Legado Aburto

tocar o no tocar. Pero si se tocan hay que tocarlas bien”. Aburto era consciente de la dificultad que suponía manejar bien este sistema de relaciones. El ornamento era demasiado añadido y por eso sus composiciones clásicas resultan frías y excesivamente teatrales.

En los años cuarenta, el clasicismo ecléctico —con tintes regionalistas y raigambre en la tradición— fue entendido por Muguruza como método seguro para proyectar. Pero Aburto no fue un arquitecto metodológico sino experimental; o mejor, metodológicamente experimental. Su eclecticismo incipiente fue abiertamente superficial y la figuratividad resultante, áulica y atemporal. El empeño de disfrazar la arquitectura en paños eclécticos, resultó ser una entelequia o, como los historiadores no se han cansado de denunciar, “un espejismo hábilmente manejado para atraer a aquellos que creían en una grandeza de ‘destino’ histórico-racial”, tal y como escribió Bonet Correa. “Ni la reestructuración vertical de la profesión, ni la posible ordenación en una Asamblea y Hermandad corporativa con una escuela única y una sola revista ‘Nacional’, ni la creación de una Dirección General que abarcase todos los organismos de la Reconstrucción y Urbanismo —tanto en el nivel estatal como municipal—, ni tantos otros proyectos pudieron encontrar cauce frente a los intereses de clase y la iniciativa privada de los promotores y especuladores, los cuales, a la larga, ganarían la batalla económica”²⁰. El ‘fracaso’ de Muguruza, o el de los teóricos de la literatura franquista como Ernesto Jiménez Caballero o Rafael Sánchez Mazas, fue debido, en un momento dado, por la presión burocrática de los grandes grupos de poder que se beneficiaron del nuevo orden político.

El 3 de febrero de 1952, a los 59 años, fallecía Pedro Muguruza. Apenas unos meses más tarde, los días 14 y 15 de octubre de ese mismo año, Francisco Prieto Moreno convocó en la Alhambra de Granada a un nutrido grupo de arquitectos, Rafael Aburto entre ellos²¹, (il. 6) para estudiar los “valores permanentes” de esta arquitectura, considerada como paradigma —“formidable depósito de arquitectura esencial”— que reunía las características de lo que debía ser la arquitectura española del momento. El trabajo final debía ser publicado, “en opúsculo o Manifiesto, que tendrá que ser homogéneo, claro y sucinto, si se quiere que ejerza una saludable influencia”²². Se encargó de ello la DGA editándolo en sustitución del Boletín correspondiente al segundo trimestre de 1953²³. La historiografía de la arquitectura española ha otorgado al *Manifiesto de la Alhambra* un papel significativo como el único texto programático que desde la arquitectura es capaz de casar lo identitario y tradicional, la historia en suma, con los presupuestos básicos de la modernidad. De alguna manera el manifiesto rubrica el paso de testigo a la generación joven —Carvajal, Corrales, etc.— que comienza a trabajar sobre un terreno roturado. Esta labor previa había correspondido a aquellos que —como Aburto—, vinculados aún generacionalmente a los arquitectos académicos anteriores a la guerra —como Muguruza—, se encontraron a caballo entre esa tradición heredada en la que no encontraron asideros y la imposibilidad material y sociológica para definir una nueva arquitectura. Como apuntaba Bohigas, el manifiesto “era un intento para lograr in extremis el imposible enlace entre los responsables de los ‘escorialitos’ de los años cuarenta y la avalancha nueva que se presentía”²⁴. El enlace, al menos en el plano teórico, se produjo. Y los resultados llegaron a partir de entonces, los más notables —si nos atenemos a los reconocimientos internacionales— a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta. Los jóvenes arquitectos recogieron el testigo de aquellos que asentaron las bases y definieron las coordenadas sobre las que se debía definir una modernidad arquitectónica en España. Seguramente Pedro Muguruza habría rubricado gustosamente el texto. Seguro que sí.



6. Fotografía de los firmantes del 'Manifiesto de la Alhambra', Granada, 1952

NOTAS

- 1 Para una lectura sintética de la figura de Muguruza y su trayectoria véase BUSTOS JUEZ, Carlota, "La obra de Pedro Muguruza: breve repaso de una amplia trayectoria", *P+C*, nº 5, 2014, pp. 101-120.
- 2 La trayectoria de Rafael Aburto ha sido estudiada y analizada, entre otros, en las siguientes publicaciones: BERGERA, Iñaki, *Rafael Aburto, arquitecto. La otra modernidad*. Barcelona: Arquia/tesis, nº 18, Fundación Caja de Arquitectos, 2005; BERGERA, Iñaki (ed.), *Aburto* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Vivienda, 2005; BERGERA, Iñaki, "La modernidad autista", *Arquitectura Viva*, nº 150, 2013, pp. 28-31.
- 3 BERGERA, Iñaki, *Conversaciones con Rafael Aburto* [documento inédito] Madrid: 1998-2001.
- 4 "En realidad, Rafael Aburto es una víctima más de la ceguera familiar de las familias burguesas españolas [...]. El niño nace con indudables aficiones y predisposiciones para el dibujo y para la creación pictórica. ¿Qué debe estudiar para que esté perfectamente ensamblado en un entorno de cierta significación social? Se decide que arquitecto y el muchacho va aprobando sus cursos y realiza una labor profesional estimable después". RAMÍREZ LUCAS, Juan, "La pintura del arquitecto Rafael Aburto o cuando el arte es pasión, no oficio". *Arquitectura*, nº 133, enero 1970, p. 65.
- 5 FULLAONDO, Juan Daniel, "Notas de sociedad". *Nueva Forma*, nº 99, abril 1974, p. 18.
- 6 Aburto, Ayuso, Baselga, Cabrero, Calonge, Chapa, Cuevas, Fernández del Amo, Marcide, Molíns, Pérez, Páramo y San Millán. Véase *Reconstrucción*, nº 3, junio-julio 1940.
- 7 "Por debajo de una pretendida superestructura arquitectónica que se quiere formular, y que parte del drama colectivo bélico, para justificar la sublimación de los valores raciales de un pueblo, asoma el normal oficio de los arquitectos, con sus aciertos o sus pastiches, es decir, la línea cultural que, arrancando de muchos años atrás, ha ido superponiendo contenidos disciplinarios contemporáneos con conceptos conservadores rescatados de la memoria arquitectónica". DOMENECH, Lluís, *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Barcelona: Tusquets, 1978, p. 44.
- 8 BERGERA, Iñaki, *Conversaciones con Miguel Fisac*, [documento inédito] Madrid: 1999.

- 9 Sobre el incendio de Santander, véase: "Santander, proyecto de reconstrucción de la zona siniestrada", *RNA*, nº 5, 1941, pp. 26-41; "Santander. Proyecto de reconstrucción de la zona siniestrada", *RNA*, nº 10-11, 1941; y RODRÍGUEZ LLERA, Ramón, *La reconstrucción urbana de Santander, 1941-1950*. Santander: Centro de Estudios Montañeses, Diputación Provincial de Santander, 1980.
- 10 BERGERA, Iñaki, *Conversaciones con Miguel Fisac*. Cit.
- 11 BERGERA, Iñaki, *Conversaciones con Rafael Aburto*. Cit.
- 12 CAPITEL, Antonio, "Hacia la modernidad: Madrid, 1940-1980", en AA.VV., *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1996, p. 58.
- 13 AA.VV., *Madrid. Arquitecturas perdidas 1927-1986*. Madrid: Pronaos, 1995, p. 18.
- 14 "El segundo premio al parecer fue doble, para Joaquín Vaquero y Eduardo Baselga. Pero hubo otro segundo que, Dios sabe porqué, no se publicó. En otros lugares se dice que el segundo premio era para Vaquero-Baselga y Aburto. En otros sitios se dice que el 'otro' segundo era Don Ramón Aburto. Supongo que querían decir Rafael Aburto (por cierto creo que Baselga era cuñado de Rafael Aburto). Se trata de un (¿o dos?) proyecto muy romano, quizás el más avanzado de la época. No creo que haya sido destacado mucho". FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa, *Historia de la arquitectura española contemporánea. Los grandes olvidados*, tomo 2. Madrid: Munillalería, 1995, p. 93.
- 15 BERGERA, Iñaki, *Conversaciones con Rafael Aburto*. Cit.
- 16 LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor, 1995, p. 280.
- 17 Véase a modo de ejemplo toda la reflexión llevada a cabo por Torres Balbás, uno de los máximos representantes de esta arquitectura académica: TORRES BALBAS, Leopoldo, *Sobre monumentos y otros escritos*. Madrid: COAM, 1996.
- 18 Aburto estaba entonces inmerso en su incipiente trabajo en la OSH. Ni él ni Fisac se presentaron y, tal y como recuerda este, Muguruza dejó plantado a Cabrero al querer concursar: "Como exigían que para participar había que ser arquitecto, un día Cabrero le preguntó a Muguruza: '¿A Vd. le importaría, D. Pedro, que en vez de presentar el título de arquitecto al principio, se pudiera presentar al final del concurso?' Estábamos en marzo y nosotros terminábamos la carrera en junio. Muguruza no quiso y Cabrero se quedó con su propuesta en la mano". BERGERA, Iñaki, *Conversaciones con Miguel Fisac*. Cit.
- 19 El arquitecto José Ignacio Linazasoro, autor de *El proyecto clásico en arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), reconoce una actitud que bien podía aplicarse igualmente al caso de Aburto: "Me he proyectado muchas veces en ejemplos como el de Fisac en España; o Asplund y Lewerentz en los países nórdicos. Pasaron todos por una etapa clasicista, incluso Alvar Aalto. Y mucho de lo que se saltaron luego fue mirando aquello y haciendo lo contrario. Para ser heterodoxo primeramente hay que conocer bien la ortodoxia". "Entrevista a José Ignacio Linazasoro", *Babelia*, 27-10-2001.
- 20 BONET CORREA, Antonio, "Espacios arquitectónicos para un nuevo orden", en AA.VV., *Arte del franquismo*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 1981, p. 14.
- 21 Rafael Aburto, Pedro Bidagor, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, Fernando Chueca, José Antonio Domínguez Salazar, Rafael Fernández Huidobro, Miguel Fisac, Damián Galmés, Luis García Palencia, Fernando Lacasa, Emilio Larrodera, Manuel López Mateos, Ricardo Magdalena, Antonio Marsá, Carlos de Miguel, Francisco Moreno López, Juana Ontañón, José Luis Picardo, Francisco Prieto-Moreno, Francisco Robles, Mariano Rodríguez Avial, Manuel Romero y Secundino Zuazo.
- 22 "Sesiones celebradas en la Alhambra durante los días 14 y 15 de octubre de 1952", *RNA*, nº 136, abril 1953, p. 15.
- 23 *Manifiesto de la Alhambra*. Madrid: Dirección General de Arquitectura, Ministerio de la Gobernación, enero 1953.
- 24 BOHIGAS, Oriol, "Granada, hoy", *Arquitectura*, nº 45, septiembre 1962, p. 6.

CUELGAMUROS: TERRITORIO Y PAISAJE

Pilar Chías Navarro

Resumen: El concepto de paisaje es inseparable de lo subjetivo, de la experiencia de un marco territorial. Está, por tanto, indisolublemente unido a las figuras que contribuyeron a su construcción durante siglos y de un modo generalmente anónimo y callado. Desde un punto de vista objetivo, los valores de Cuelgamuros han sido descritos desde el siglo XIV por su valor cinegético, etnográfico, geográfico o geológico, que puede rastrearse en numerosas descripciones y topónimos. Desde lo subjetivo, su paisaje no ha dejado indiferente a nadie como se aprecia en Ortega y Gasset, Giner de los Ríos, Bernaldo de Quirós o el mismo fray José de Sigüenza. Sólo la reciente historia ha desvirtuado el lugar al dotarlo de unos valores simbólicos que, apoyados en una arquitectura megalómana al servicio del poder dictatorial, han marcado a varias generaciones de españoles. Las siguientes reflexiones buscan recordar unas miradas al valle de Cuelgamuros que se trazaron antes de su brutal contaminación ideológica, con el fin de abrir el lento y necesario proceso de recuperación de sus valores.

Palabras clave: Paisaje, Territorio, Guadarrama, El Escorial, Cuelgamuros, Valle de los Caídos.

CUELGAMUROS: TERRITORY AND LANDSCAPE

Abstract: The concept of landscape is inseparable from the subjective experience of the territory. It is therefore inextricably linked to those who contributed to its construction for centuries, an anonymous and silent mode. From an objective point of view, Cuelgamuros values have been described since the fourteenth century for its hunting, ethnographic, geographic or geological value, which can be recognized in numerous descriptions and place names. From the subjective, the landscape has not left anyone indifferent as shown in Ortega y Gasset, Giner de los Rios, Bernaldo de Quiros or the same fray Jose de Sigüenza. As recent history has distorted Cuelgamuros place to give it a symbolic values, supported by megalomaniac architecture at the service of dictatorial power, they have marked several generations of Spaniards. The following reflections seek to remember glances Cuelgamuros Valley that were drawn before his brutal ideological contamination, in order to open the slow and necessary process of recovery of their values

Key Words: Landscape, Territory, Guadarrama, El Escorial, Cuelgamuros.

“Avant tout connaissez votre site et du lieu,
adorez le génie et consultez le dieu.
Avez-vous donc connu ces rapports invisibles
des corps inanimés et des êtres sensibles?
Avez vous entendu des eaux, des prés, des bois
la muette éloquence et la secrete voix?”

Abbé Delille, Les jardins ou l'art d'embellir les paysages¹

Ortega y Gasset inició sus “Temas del Escorial”² haciendo una referencia a Ignacio de Loyola. Éste, en sus Ejercicios Espirituales exigía la necesidad de hacer una *composición de lugar* antes de abordar cualquier reflexión sobre el cielo o el infierno, incidiendo así en la importancia de verlos primero como paisajes “porque sólo de esta manera los traeremos cerca de nosotros”.

Pero, continuaba Ortega, ¿qué es un paisaje? Y para responder refería una conversación que había tenido con Giner de los Ríos, en la que éste citaba a la admirable Concepción Arenal:

“Desengáñese usted, con los paisajes ocurre lo que en las posadas de aldea. Cuando llega el viajero y pregunta a la posadera: ‘¿qué hay de comer?’ —la posadera contesta: ‘Señor, lo que usted traiga’. Pues esto es el paisaje; lo que cada cual traiga.”

La opinión de Arenal ya contenía el germen de las modernas concepciones del paisaje, pues más de un siglo después reaparece en la definición del Consejo de Europa, donde se considera paisaje a cualquier parte del territorio tal y como es percibida por la población, y que es el resultado de la interacción entre diferentes factores naturales y humanos³.

Este doble enfoque contempla tanto la realidad objetiva como la percibida al considerar que el paisaje no sólo es la configuración geográfica de un espacio natural concreto, sino que se refiere también a sus significados culturales. Como definió Giner de los Ríos⁴, “el paisaje es la perspectiva de una comarca natural, como la pintura de paisaje es la representación de esa perspectiva”. De este modo se aúnan el marco y su experiencia⁵ y se elude cualquier posible fractura cartesiana entre pensamiento y sentimiento.

Profundizando en esta doble vertiente, si como Ballester⁶ consideramos que el paisaje es la *inteligencia del territorio*, aquél contiene la materialización de siglos de actividades humanas desarrolladas sobre él y superpuestas⁷, pero también resulta de la comprensión de un entramado de relaciones y de sus valores, que están ligados a actitudes, recuerdos y conocimientos previos dentro de un determinado contexto social⁸. Este enfoque remite de inmediato al concepto del *genius loci*, el espíritu del lugar, la suma de permanencia y cambio que lo convierte en singular y único.

Y es aquí donde se introducen las *figuras* de quienes contribuyeron de forma generalmente anónima y callada a la construcción del territorio y del paisaje: las personas cuya lucha diaria por la supervivencia ha llegado a nosotros materializada en los caminos, el modo de cultivar la tierra, el aprovechamiento de los ríos, las tradiciones o la arquitectura vernácula, por poner algunos ejemplos⁹.

Son excepcionales las *figuras* de nuestro pasado lejano que aún se recuerdan por su nombre, que trascendieron por sus hazañas, su pluma o sus pinceles, o por una calidad personal que el transcurso del tiempo se ha ocupado misericordiosamente de idealizar. Pero muy distinto es el caso de otras *figuras* que han habitado y construido nuestros paisajes en un pasado aún cercano; en estos casos el recuerdo colectivo convive con el de los supervivientes. Y se producen situaciones paradójicas como las de las nuevas generaciones de jóvenes y niños para los que la primera mitad del siglo XX sólo es parte de la Historia que estudian con el mismo desapego emocional que invierten en conocer el reinado de Felipe II.

Abordaré por tanto las dos vertientes del paisaje de Cuelgamuros. Por una parte, la objetiva, que describe el escenario natural y las transformaciones que éste ha sufrido por la acción de la propia naturaleza y por las actividades humanas; es decir, analizaré la evolución del territorio que ha ido conformando el marco geográfico del estudio. Y por otra parte estudiaré la componente subjetiva de la percepción del paisaje, con todas sus implicaciones culturales y emocionales.

Parafraseando a Ortega¹⁰, “no hay un yo sin un paisaje, y no hay paisaje que no sea mi paisaje o el tuyo o el de él. No hay un paisaje en general. [...] Esta es la manera cervantina

de acercarse a las cosas: tomar a cada individuo con su paisaje, con lo que él ve, con lo que nosotros vemos”. Es la misma idea que transmite Unamuno cuando enuncia que “los procesos históricos, como los naturales y los físicos, vienen siempre modificados por el entorno de observación”.¹¹

De los múltiples paisajes de Cuelgamuros, de sus valores objetivos y de las percepciones subjetivas, así como de las *figuras* que construyeron a lo largo de los siglos esta singular parte de la Sierra del Guadarrama, trata el presente trabajo.

ANTECEDENTES PARA EL CONOCIMIENTO OBJETIVO DEL GUADARRAMA

“Pero ni aun en el gneis ni en los sedimentos, la sierra es región de agricultores. Así, los hombres de la Sierra buscan en otros ejercicios los recursos para la vida. Muchos son canteros; otros leñadores y carboneros; abundan también los carreteros, que llegan hasta Lisboa con su tráfico. Pero son los ganaderos, los pastores, los que dominan. Muchos de los pueblos de la Sierra no fueron, en su origen, sino altas majadas que llegan a pasar la cota de 1.400 metros. [...] Adviértese una orientación única en las construcciones, mirando todas al Mediodía [...] Contrastando con la pequeña mancha de frondosidad que señala su localización, a su alrededor está todo talado. Una implacable deforestación extinguió las antiguas umbrías, los antiguos *escuriales* de la Sierra, lugares oscuros, como el propio de El Escorial que, según ya notó [Casiano de] Prado, tiene en aquella palabra su verdadera etimología.

Si descendiendo del miradero de las cumbres, penetramos en los pueblos, llegaremos a ellos pasando las encharcadas callejas, a cuyos lados verdean minúsculos huertos. Un sencillo cercado que sirve de camposanto, un calvario mutilado, una iglesia con su humilde espadaña, la pequeña casa del concejo, la plaza que decora un fuerte olmo rodeado tal vez de graderías de piedra, en alguna calleja un herradero para bueyes, son todas las instituciones municipales aparentes, sagradas y profanas.

Penetrando ya en las casas de piedra de los naturales de la Sierra, veremos interiores poco hospitalarios, desnudos casi por completo de ornamentación. [...] negros dormitorios, la cocina, de gran campana sobre el hogar humilde, es el lugar de la vida activa del interior.”

Constancio Bernaldo de Quirós, *Los hombres y los pueblos del Guadarrama*
(Revista Guadarrama, 1915)

Tal era la descripción de la zona que hacía Bernaldo de Quirós en 1915, quien, a pesar de sus críticas observaciones, era un intelectual curioso y enamorado declarado del Guadarrama.

Desde el siglo XIV, del que datan las andanzas del Arcipreste de Hita por la sierra y las descripciones cinegéticas recogidas en el *Libro de la Montería* de Alfonso XI de Castilla, se habían sucedido otras muchas realizadas por viajeros en sus travesías hacia Segovia o Ávila, al otro lado de la sierra, o hacia el Monasterio de El Escorial, que podrían calificarse como el producto de mentalidades de signo esencialmente idealista y romántico.

Pero el tránsito hacia un pensamiento marcadamente positivista y naturalista se produjo en los comienzos de la Restauración, tras el periodo revolucionario y republicano de los años 1868 a 1874 que trajo a España las ideas de la Revolución Liberal europea que pusieron de manifiesto la necesidad de modernizar e industrializar el país.

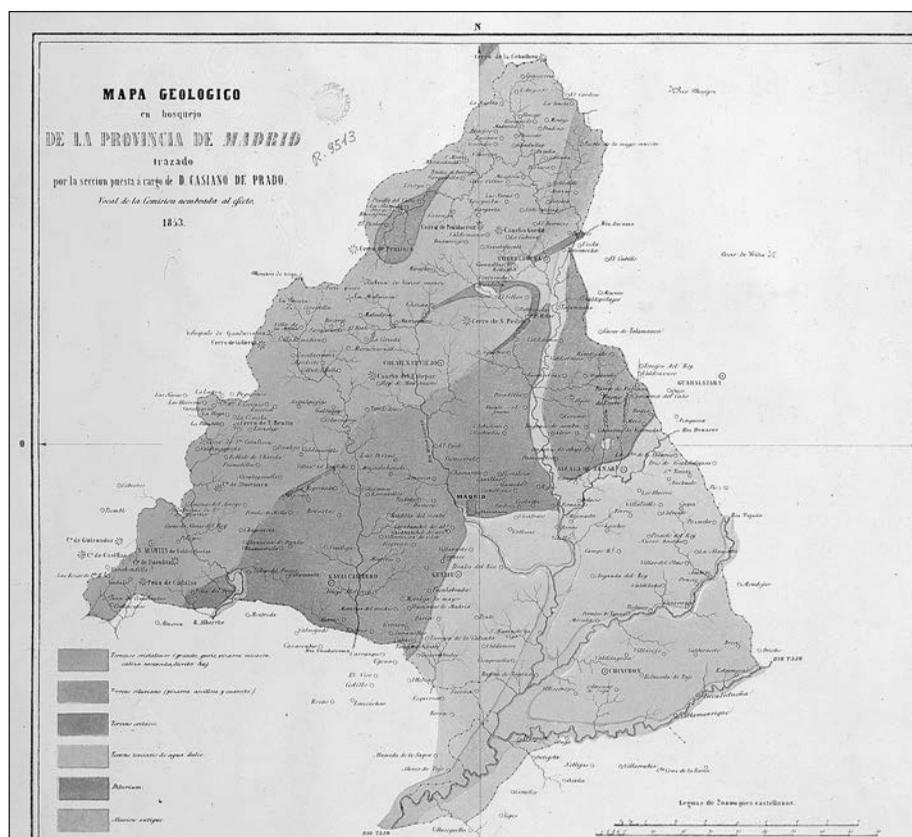
Para ello era necesario difundir las nuevas ideas, incidiendo particularmente en la educación; pero también era necesario conocer la realidad geográfica de España.

La atención a la educación y la difusión de las nuevas ideas se impulsó fundamentalmente desde la Institución Libre de Enseñanza, que entendía que el conocimiento geográfico debía aunar teoría y práctica en un saber activo en el que el contacto directo con el objeto de estudio se consideraba imprescindible¹²; algunos institucionistas como Torres Campos extendieron esta preocupación por la enseñanza de la Geografía a la Real Sociedad Geográfica, “consciente del desnivel que en este ramo de la cultura existe hoy entre España y los pueblos adelantados de Europa”¹³.

Ya desde mediados del siglo XIX los sucesivos gobiernos habían apoyado iniciativas para el conocimiento adecuado de la realidad del país y de sus recursos naturales, como la redacción de la *Descripción física y geológica de la provincia de Madrid* redactada en 1862 por Casiano de Prado (il. 1).

Simultáneamente siguieron la creación del censo de población, la redacción de un mapa topográfico preciso apoyado en una red geodésica fiable, y la formación del catastro y de la cartografía catastral auspiciados por la reforma tributaria liberal¹⁴ (il. 2).

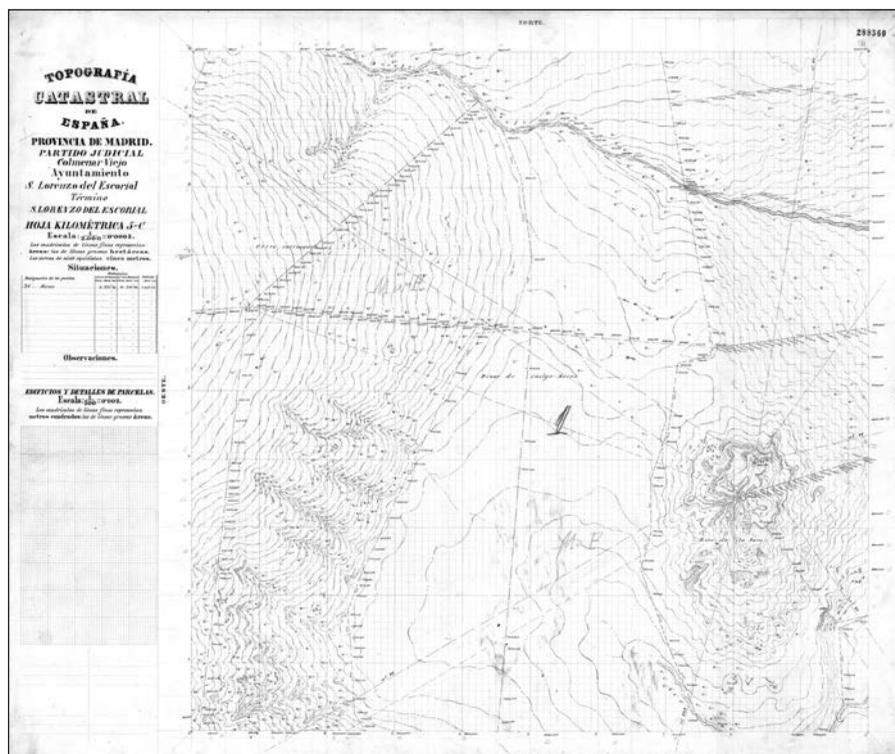
Como a continuación se verá, tanto los trabajos realizados para la redacción del mapa topográfico, como la cartografía catastral de urbana y de rústica y sus respectivas colecciones de minutas, constituyen una fuente esencial para el conocimiento del territorio desde mediados del siglo XIX.



1. Casiano de Prado 1853, *Mapa Geológico en bosquejo de la Provincia de Madrid*.

Escala aproximada 1:200.000. Biblioteca Nacional de España.

El valle se sitúa al noroeste de la comunidad de Madrid, en el término municipal de San Lorenzo de El Escorial. Se extiende sobre una superficie de 1365 hectáreas



2. Junta General de Estadística 1861-1870, *Topografía Catastral de España*. Provincia de Madrid. Partido Judicial de Colmenar Viejo. Ayuntamiento S. Lorenzo del Escorial. Hoja Kilométrica 5-C. Escala 1:2.000. La hoja incluye el Risco de la Nava bajo el que se excavó la basílica (a la derecha del plano), y la parte occidental del valle donde se construyó la abadía

EL TERRITORIO Y SU CONSTRUCCIÓN

El proceso que siguió el rey Felipe II para elegir la ubicación del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial fue descrito con detalle por fray José de Sigüenza, quien fuera el cronista de la Orden de San Jerónimo durante su construcción.

“Inclinóse [Felipe II] otras veces a aquellas laderas de las cuestras que están como a repecho de Madrid, en el Real de Manzanares.

No se halló tampoco cosa que satisficiese; tratóse si sería bien ponerla en Aranjuez; halláronse muchos inconvenientes que no importa referirlos. Resolvióse al fin que, en medio de estas dos distancias, entre el monasterio de Guisando y entre el Real de Manzanares, se buscara un buen sitio, donde se señalase la planta del edificio; encargólo a diversas personas, que podían tener parecer en esto: filósofos, médicos y arquitectos. Pasearon las faldas y laderas de estas sierras y mirando las calidades y partes de uno y otro sitio conforme a la doctrina de Vitrubio, autor de excelente juicio en el arte, se fueron siempre resolviendo en este donde ahora está sentada la casa. En la ladera de esta sierra, junto a una pequeña población que se llama El Escorial, en aquella parte por donde mira más derecha al Mediodía y Reino Toledano, siete leguas de Madrid, muy a la vista, a la parte de Poniente, nueve de Segovia, que está al Norte; otras siete o poco más de Ávila, que mira al Poniente, se descubrió una llanura o plaza suficiente para una grande planta [...]

Fray José de Sigüenza 1605, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Parte III, Discurso II.¹⁵

La descripción del Padre Sigüenza es extensiva a toda la ladera meridional de la Sierra de Guadarrama, cuya divisoria es sensiblemente noreste-suroeste desde la Portera del Cura hasta Abantos. Del otro lado, en las vertientes segoviana y abulense se extienden respectivamente los términos de El Espinar y Peguerinos, con el monte de Pinares Llanos.

Una diferencia destacable radica en que mientras las Machotas y el Cerro San Benito son montañas en sus dos vertientes bien definidas, el resto de la Sierra ofrece una pendiente muy pronunciada al este y otra casi inapreciable al oeste, formando un gran escalón o falla frente a la llanura de El Escorial de Abajo, con un desnivel que alcanza los 800 m en el murallón de los Abantos¹⁶.

Sigüenza continúa detallando la ubicación y cualidades de las laderas meridionales del Monte Abantos, como emplazamientos óptimos para construir, alejados de las humedades del llano adhesionado por el que fluyen los afluentes de los ríos Guadarrama y Aulencia:

“[...] y el contorno de la tierra lleno de muchas comodidades para el propósito, levantado en la ladera, donde no llegan los vapores gruesos que exhalan con el sol a la mañana, puesto al Mediodía, que para las tierras frías como lo son estas sierras es de mucha consideración.”

El valle de Cuelgamuros comparte muchas de estas cualidades con el circo de El Escorial y con el emplazamiento del Monasterio. Como éste se sitúa en la falda meridional de la cordillera *Carpeto-Vetónica* o Sistema Central, formado por las sierras de Gredos, Guadarrama y Somosierra, y que fuera, según Macpherson la verdadera espina dorsal de la Península. Los materiales arcaicos que lo forman (granito y gneis) son los más antiguos de la Península.

En concreto, el valle de Cuelgamuros se sitúa entre el anfiteatro montañoso del Escorial y la subida al puerto del León, ya fuera de la faja gneística de El Escorial. Vicuña establece el contacto entre las masas de gneis y de granito precisamente hacia la Portera del Cura, al oeste del valle, prolongándose el granito hasta San Ildefonso en Segovia.

Está conformado por las cuencas de los arroyos de Puente Llanos, de las Navas, del Boquerón —con sus dos brazos, el Boquerón Grande y el Chico, que es el más septentrional—, de los Tejos y de la Fuente de los Cazadores, como afluentes principales del curso alto del arroyo Guatel primero. Una vez reunidos atraviesan la carretera de Torrelaguna por El Jaral y desembocan en el río Guadarrama por el Campillo. Merece destacarse que ya Felipe II hablaba de *los Guateles* al referirse a ambos arroyos, como consta en la numerosa documentación que se conserva en el Archivo del Monasterio de El Escorial.

Por el oeste el valle está protegido por los Altos de San Juan (1735 m), cuyas escarpadas laderas conforman el fondo del valle, y recogen las aguas de la vertiente oriental de la sierra desde la Portera del Cura hasta los Abantos (1754 m), que lo cierran por el Sur (il. 3).

Se trata de un valle claramente orientado en sentido este-oeste, que está cerrado por el norte por la Cordillera de las Buitreras y el Pinar de *Cuelga Moros* —según el topónimo que figura en las hojas kilométricas— con alturas en torno a los 1320 m, que constituye la divisoria con la vecina cuenca del arroyo Guatel segundo (il.4).

Por el sur se cierra con las laderas septentrionales de los picos de San Juan (1733 m) y Abantos (1762 m), que adoptan el significativo topónimo de Umbría de las Raíces; la Cabeza del Gato (1267 m) constituye un mirador privilegiado del tramo inferior del valle.



3. Instituto Geográfico Nacional 1929, *Mapa Topográfico Nacional, Hoja 533*.
Detalle del valle de Cuelgamuros



4. Instituto Geográfico Nacional 2014, *Modelo digital del terreno MDT5*. Paso de malla de 5 m, con la distribución de hojas 1:25.000

La salida del valle tiene lugar en este caso por el este, lo que lo diferencia de la Solana de Abantos donde se sitúa el Monasterio. Esta diferencia es, sin embargo, muy importante porque el Monte Abantos le da sombra antes de la caída de la tarde y reduce las horas de insolación; a la vez, la ladera de este monte es más umbría y fría. Es probable que este factor influyera a la hora de desecharlo como posible ubicación del Monasterio.

En el centro del valle y cerca del fondo se yergue el Risco de la Nava (1398 m, que tiene unos 150 m de alto visto por su cara oriental), que lo divide en dos partes. La occidental se caracteriza por contar con una explanada situada a la cota de 1300 m —en la que se ubicó la abadía— al pie de la pendiente ladera que asciende en menos de un kilómetro hasta los 1620 m de la Portera del Cura.

Entre la base del Risco de la Nava y el llano de las dehesas del Campillo (950 m) por donde discurre la carretera de Guadarrama a San Lorenzo de El Escorial, hay un desnivel de casi 400 m que se salva en cerca de cuatro kilómetros. Se trata, por tanto, de un valle de pronunciadas pendientes que se agudizan en su sector occidental (il. 4).

“Guardadas las espaldas con el mismo monte de los cierzos fríos, aunque por una canal que hacen las sierras descubierta a los céfiros o favonios, que la fatigan en invierno, mas refréscanla y tienen sana en el verano. Por el contorno, muchas fuentes de buena agua, sin las gargantas y arroyos que se derriban de la sierra, grande copia de hermosa piedra cárdena.”

Fray José de Sigüenza 1605, *Historia de la Orden de San Jerónimo*,
Parte III, Discurso II.

A consecuencia del abrigo que le proporcionan los montes que lo rodean, el valle de Cuelgamuros está protegido de los vientos del suroeste, que son los dominantes en la zona, pero no de los fríos del norte, que penetran entre El Picazuelo (1302 m) —donde se ubica la ermita del Altar Mayor, hoy llamado Risco de la Brulera— y el Cerro Carrasqueta (1645 m), ambos en la divisoria con el arroyo Guatel segundo.

Por otra parte, la abundancia de aguas que proporcionan los cuatro afluentes principales del arroyo Guatel primero es manifiesta.

Otro cronista posterior de la Orden que describió el entorno del Monasterio en la segunda mitad del siglo XVII fue fray Francisco de los Santos.

“A la vista, en los campos comarcanos se descubren arboledas, y frescuras de toda recreación, singularmente en las dehesas más cercanas, acomodadas para emboscarse la caza y sustentarse el ganado...”

Las montañas muestran ahora las minas de hierro, y el pueblo que está allí cerca quedó con el nombre de Escorial, y aún se le dan vulgarmente a este Monasterio por las cenizas y escorias de aquellos tiempos...”

Fray Francisco de los Santos 1657¹⁷

La belleza del valle es manifiesta, aunque las montañas son muy distintas de las que vio Felipe II en 1563: hoy los bosques de espesos pinos producto de la repoblación forestal de la posguerra ascienden hasta las crestas de Abantos, cuando antaño las pétreas laderas aparecían calvas y desprovistas de vegetación, con algunas manchas verdes de jaras, retamas, piornos y helechos¹⁸ (il. 5)

Son escasas las noticias históricas relacionadas directamente con el valle y sus pobladores.



5. Félix Borrell, *Paisaje de El Escorial*, 1901. Museo Nacional del Prado, Madrid

Se sabe que el viejo Puerto del Berrueco marcaba el límite entre las tierras de Segovia y de Madrid en el siglo XII. Este puerto lo ha identificado Gregorio de Andrés ¹⁹ como el paso por el Risco de la Nava.

Detrás del Berrueco había otro pequeño puerto que unía la zona de Guadarrama con Peguerinos y el valle del río Cofio, que ha llegado a nosotros con el topónimo de la Portera del Cura, y al que se asciende aún por el Carril o Camino que remonta entrecruzándose con los dos ramales del arroyo del Boquerón.

En la Edad Media había cerca del Risco un pueblecito llamado Ferrería del Berrueco, que fue conocido por los vecinos de Guadarrama hasta el siglo XVIII. Su iglesia de San Macario ha existido como ermita hasta mediados del siglo XX, cuando quedó cubierta en 1968 por las aguas del embalse de La Jarosa y se construyó una nueva al borde del embalse. La situación exacta de esta ermita aún puede verse en la edición de 1923 de la hoja 508 del Mapa Topográfico Nacional a escala 1:50.000, donde aparece junto a la Fuente del Can, al borde del camino que unía el pueblo de Guadarrama con la Portera del Cura y Peguerinos.

Otros usos históricos aún están presentes en la memoria del territorio²⁰, como es el caso del Molino de las Armas —hoy Molino del Jaral—, del que aún quedan restos sobre el arroyo Guatel primero y a escasos 200 m al este de la carretera de Guadarrama a San Lorenzo. Se trataba de “una costosísima fábrica donde se labraban toda clase de armas”, que fue construido probablemente por la familia de los Maqueda, los antiguos propietarios de las fincas y poblaciones de la zona antes de que Felipe II adquiriera los terrenos de El Campillo y Monesterio para dar servicio al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial²¹.

Otros vestigios, esta vez posteriores, son los de las Cabañas Modelo de la Mina —hoy conocida como Casa de la Solana— y de Buena Vista, ambas situadas en la parte baja del

valle y ligadas a las minas de wolframita que había en la ladera sur de la Cordillera de las Buitreras, entre Fuente Llanos y el Risco de la Brulera, que fueron explotadas desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los años 40 del siglo pasado.

Estas *cabañas modelo* se situaban en promontorios; se estructuraban sobre una plataforma en tres cuerpos en torno a un patio rectangular abierto en el que había una fuente y una pequeña alberca. El conjunto se disponía buscando la orientación más favorable y la mayor protección frente a los vientos dominantes.

Por otra parte, por Decreto de 25 de octubre de 1869 la Escuela de Ingenieros de Montes se había trasladado a San Lorenzo de El Escorial y situado en la Primera Casa de Oficios. Entre sus objetivos estaba actuar sobre el monte de la Jurisdicción –Abantos–, que formaba parte de las fincas del Real Patrimonio que habían sido desamortizadas y posteriormente devueltas en virtud de la ley de 26 de junio de 1876, tras haber dependido del Ministerio de Fomento²².

Durante cuarenta y cinco años la Escuela se ocupó de la reforestación de los montes reales, que habían cambiado sustancialmente a raíz de la alteración que había supuesto pasar de los aprovechamientos cinegéticos seculares a las talas indiscriminadas, la satisfacción de las necesidades crecientes de madera y carbón para la capital, y los pastos para el ganado. Ello supuso un primer impulso a la modificación del paisaje que se consolidó a partir de los años 50 del pasado siglo (il. 5).

Finalmente, la Guerra Civil dejó también su huella en el valle, especialmente en las cumbres y divisorias, como atestiguan los restos aún visibles de puestos de tirador y parapetos, nidos de ametralladoras, trincheras, viviendas y refugios. La mayoría se construyeron con mampostería de piedra seca, y sólo excepcionalmente se utilizó el hormigón, que fue más frecuente en otras posiciones de la sierra.

Fue ésta una línea defensiva republicana que estaba enfrentada a las posiciones del ejército rebelde situadas en la loma que desde Cueva Valente descendía a Peguerinos. Los combates no fueron ni especialmente virulentos ni trascendentales, y las posiciones se fijaron desde el principio de la contienda. En esta zona se situó la llamada *Posición Elda*, distribuida hacia el sur por las cumbres y laderas del Cerro Carrasqueta para controlar la Portera del Cura y evitar así el posible ataque del ejército franquista desde Pinares Llanos²³.

MUGURUZA Y LA ARQUITECTURA DEL VALLE EN LOS AÑOS BÁRBAROS

“El dictador consiguió (enhorabuena a los arquitectos) que la estética fuera un fiel reflejo de la ética.” Elvira Lindo²⁴

Más conocida es la evolución del valle después de la Guerra Civil²⁵. El encargo de construir un “monumento nacional a los caídos” le llegó a Pedro Muguruza directamente de Franco. Monumento que no sólo debía convertirse en el símbolo de los vencedores de la guerra, sino que debía conectar con el pasado imperial de España.²⁶

Sin embargo las razones que justificaron su construcción fueron de orden más práctico, pues no sólo se contó con una mano de obra extremadamente barata, sino que se resolvió un problema penitenciario de primer orden como era el de aislar, alojar y dar de comer a 700.000 reclusos de la reciente Guerra Civil²⁷.

El decreto fundacional se publicó el 1 de abril de 1940, contemplándose un vasto programa que incluía no sólo la basílica-cripta excavada bajo el Risco de la Nava,

sino una gran exedra y una explanada que debían anteceder a aquélla, una abadía, un cuartel de juventudes o de milicias, un vía crucis y las infraestructuras necesarias para su construcción y mantenimiento. Además, una gran cruz situada sobre el Risco de la Nava y visible a decenas de kilómetros debía convertirse en un nuevo hito y referencia en el paisaje.

Monumento pensado para acoger grandes masas, se compuso como un espectacular escenario, impresionante los días que se llenaba de una multitud entregada. Pero como todavía hoy puede apreciarse, aún es más espectacular cuando se experimenta sin personajes y se transforma en un espacio metafísico.

Ni los plazos previstos para la finalización, ni la totalidad de las construcciones se llevaron a cabo. De hecho, la inauguración tuvo lugar casi veinte años más tarde —el 1 de abril de 1959— y, durante el proceso, el proyecto de Muguruza se vio profundamente alterado (il. 6)

Pedro Muguruza tuvo que abandonar la dirección de las obras en 1949, a causa de una enfermedad degenerativa de la que falleció en 1952. Le sucedió el arquitecto de Patrimonio Diego Méndez, que se mantenía ajeno a lo esencial de las corrientes arquitectónicas contemporáneas²⁸. Méndez también padeció las constantes injerencias de Franco, el “verdadero arquitecto espiritual” de la obra según la *Guía Oficial* de la época.

Aunque en líneas generales se respetó el lenguaje ecléctico pretendidamente escurialense previsto por Muguruza, muchos fueron los cambios que se introdujeron en el proyecto inicial: se alteraron plantas y alzados, se duplicó el volumen del vaciado de las criptas, y se aumentó la altura de la cruz hasta los 150 m.

Pero pronto se eliminó del programa el cuartel de juventudes o milicias diseñado por Muguruza para perpetuar una “guardia de honor” de la gigantesca necrópolis, y también un lago con planta de cruz en cuya orilla debía construirse un cementerio de pequeñas tumbas al aire libre. Se trataba de un ejemplo más de los monumentos cívico-militares-religiosos de marcado nacionalismo que habían proliferado en Europa tras la Primera Guerra Mundial, de los que era un ejemplo el conjunto a los muertos en la batalla de Verdún.



6. Pedro Muguruza. *Dibujos para el interior de la cripta, propuesta para la cruz, y capilla del vía crucis.* 1941-1946.
RABASF Archivo-Biblioteca

La abadía, que se había concebido como un monasterio genérico y sin relación directa con la cripta, hubo de adosarse al risco y conectarse con aquélla mediante una galería interior y un ascensor que evitase los largos recorridos a la intemperie de la comunidad benedictina²⁹.

La concepción del siniestro interior de la basílica también se alteró sustancialmente, ya que en origen debía tener una planta en cruz de 11 m de largo, que acabó con una modificación importante en sus proporciones al aumentarse su longitud al doble y elevarse la bóveda. Por otra parte, según Muguruza el acabado original debía ser la roca viva para subrayar el carácter indomable de la montaña; pero los desprendimientos obligaron a reforzar la bóveda con cemento, a forrarla de ladrillo y a superponerle un chapado, alterando de forma esencial su percepción.

La bóveda se cubrió con un mosaico que es un relato franquista de la guerra y la dictadura, obra de Santiago Padrós, y que está compuesto por más de cinco millones de teselas que tardaron más de cuatro años en ser colocadas.

La descripción del interior que hace Antonio Bonet Correa no puede ser más acertada: “El espacio interior actual, aparte de dar la sensación de un gigantesco túnel de mina, resulta, con sus bóvedas cruzadas de arcos fajones y encasetonados, de una pequeñez y frialdad anonadante, sobre todo si se tiene en cuenta el titánico esfuerzo que se necesitó para tan escaso logro estético”.

La exedra exterior que debía servir de atrio y la explanada también fueron modificadas, encargándose del programa escultórico Juan de Ábalos —nueve esculturas colosales de hasta 20 m de altura— tras haber ganado el concurso correspondiente en 1950.

Méndez también alteró el diseño del frente de la basílica hasta convertirlo en una arquería simétrica de cierre de una gran plataforma escalonada en varios niveles, que iba a procurar la escenografía adecuada a la estética fascista de las concentraciones y los desfiles, siguiendo otros modelos como el *Zeppelinfeld* de Nüremberg. Su chapado de granito se labró a pie de obra.

De las estaciones del vía crucis previstas por Muguruza sólo se realizaron cuatro, y el diseño de la ermita se modificó hasta construirse como una simple fachada de granito adosada a un pórtico de planta cuadrada y estructura de madera, soportado por cuatro columnas dóricas también de granito y con el acceso a través de una prolongada escalinata.

El resultado de tantos cambios e intervenciones fue el compendio de un arte *kitsch*, híbrido tradicional-moderno, de una iconografía contrarreformista teñida de interpretaciones heroicas, de un simbolismo elemental, que fue el producto con acento épico de la retrógrada mentalidad burguesa y de la jerarquía católica española que imperaban en España desde el reinado del felón Fernando VII.

Fueron varias las empresas constructoras que intervinieron en los trabajos. Y a pesar de las condiciones por las que atravesaba el país en la inmediata posguerra, no se escatimaron medios materiales y se empleó como mano de obra a más de un centenar de presos republicanos de la guerra que el Estado les arrendaba al precio de 10,50 pesetas al día³⁰, mientras los presos cobraban 50 céntimos diarios cuando el salario medio fuera del campo era de unas trece o catorce pesetas. Como apunta José María Calleja³¹ “fue no sólo una obsesión enfermiza del dictador, fue una obra carísima realizada en un país en el que los españoles se morían de hambre, de enfermedades y de penurias.”

En 1943 había un total de tres destacamentos penales “en la prisión más simbólica de la dictadura”³², que eran gestionados independientemente. No se permitía que los presos circularan entre ellos, salvo con un permiso expreso.

La empresa constructora Estudios y Construcciones Molán S.L. fue la encargada de llevar a cabo la construcción del monasterio, mientras la excavación de la cripta corría a cargo de la empresa San Román, y la carretera de acceso se encargaba a la empresa Banús. La empresa de Félix Huarte se hizo cargo de la gigantesca cruz, tras haber ganado el correspondiente concurso.

Este asunto de las construcciones auxiliares en el valle tampoco es muy conocido, por una parte porque no ha suscitado la atención de los estudiosos, pero también porque evidencia la dura realidad de los penados.

Los que trabajaron para Molán se alojaron desde 1943 en el Destacamento Penal del Monasterio de Cuelgamuros, situado al norte de la obra, que, según relata Nicolás Sánchez Albornoz³³, fue descrito por un funcionario de la Dirección de Prisiones como sigue:

“En primer término hay una hilera de edificios como de cincuenta metros en los que están instalados los pabellones para los funcionarios, Oficina de la Jefatura y dormitorio de los penados, separados estos edificios de otro grupo de iguales características por una calle de unos siete metros de anchura y, en estos edificios, están instalados pabellones para obreros libres, cocina de penados y comedor de los mismos, seguido de un economato de la Empresa y oficina técnica de la misma.”

El destacamento denominado ‘Monumento’ se situaba al pie del Risco de la Nava y tenía como misión perforar la roca para la cripta —que era conocida entre los presos como ‘el agujero’—, de modo que en la primavera de 1948 quedaba poco para concluir esta tarea en las dimensiones inicialmente proyectadas por Muguruza.

El tercer destacamento penal, el de la carretera, era el más numeroso. Compuesto por tres centenares de presos, fue el que afrontó las condiciones más duras y el que peor fama tuvo, porque los desmontes y terraplenes se hacían a pico y pala, y la piedra berroqueña se molía a mazazos.

También se construyó un cuartelillo de la Guardia Civil y el chalet que disponía Pedro Muguruza para su uso, cuya edificación requirió un aumento temporal de obreros.

La estancia en el penal de Cuelgamuros de los ‘estudiantes sin filiación’ Manuel Lamana³⁴ y Nicolás Sánchez Albornoz —que eran miembros de la FUE y habían sido condenados a ocho años de cárcel por realizar una pintada en la Ciudad Universitaria que decía “¡Viva la Universidad libre!”— y las increíbles peripecias que hubieron de afrontar en su rocambolesca fuga del campo acaecida el domingo 8 de agosto de 1948, están narradas por el primero en su novela *Otros hombres*; y por el segundo en sus memorias tituladas *Cárceles y exilios*, en el capítulo que titula ‘La etapa hostil’.

La fuga fue planificada por Francisco Benet —hermano del célebre ingeniero y escritor Juan Benet— y en ella estuvieron también implicadas las norteamericanas Bárbara Probst Solomon y Bárbara Mailer —hermana de Norman Mailer, el autor de *Los desnudos y los muertos*—, lo que supuso un duro golpe a la imagen que pretendía transmitir el régimen franquista. También Bárbara Probst lo narró en su libro *Los felices cuarenta*.³⁵

Una adaptación del tema para el cine fue realizada por Fernando Colomo en su película *Los años bárbaros* estrenada en 1998, tragicomedia que trasluce claramente el fondo amargo que encierra la realidad histórica de Cuelgamuros.

LOS PAISAJES DE CUELGAMUROS

“En estos días de primavera hay una hora en que el sol, como una ampolla de oro, se quiebra contra los picachos de la sierra, y una luz blanda, coloreada de azul, de violeta, de carmín, se derrama por las laderas y por el valle, fundiendo suavemente todos los perfiles. Entonces la piedra edificada burla las intenciones del constructor y, obedeciendo a un instinto más poderoso, va a confundirse con las canteras maternas.”

José Ortega y Gasset, *Temas del Escorial* (1915)

Aunque ciertamente la piedra utilizada en las construcciones de la sierra tiende a fundirse con el entorno, las construcciones de Muguruza y Méndez se resisten obstinadamente a difuminarse. Como dijera Bruno Zevi, se trata de “un colosal horror perpetuado en un espléndido fragmento panorámico”.

La repoblación forestal ha enfatizado en Cuelgamuros el contraste entre la figura y el fondo, de forma análoga al deliberado contraste que imprimen la blanca piedra del atrio y de la exedra frente al cálido gneis del Risco.

Pero el verdadero hito en el paisaje lo constituye la imponente cruz que señala el lugar y lo singulariza desde la distancia entre otros muchos de la sierra.

La idea de su erección no fue tampoco novedosa pues ya Felipe II había mandado colocar en 1596 tres cruces en los riscos más eminentes de Abantos, que estaban forradas de láminas de hierro y se divisaban desde el Monasterio de San Lorenzo formando un calvario, como lo llamaban desde antiguo.

La construcción de la cruz supuso un proceso largo y complejo pues se había extendido interesadamente la idea de que los brazos, unos voladizos que tenían 20 m, eran de una dificultad técnica insalvable.

Se convocó un concurso al que se presentaron propuestas de todo tipo que incluían sudarios para reducir los tramos en voladizo. Aunque fue ganado por el equipo formado por Luis Moya, Enrique Huidobro y Manuel Thomas, ni éste ni el diseño de Muguruza fueron finalmente construidos³⁶.

Cuando se convocó el concurso para ejecutar la obra el director de la constructora Huarte y Cía, Félix Huarte —empresa que por otra parte ya contaba con un reputado prestigio ampliamente contrastado, entre otras, en las obras de la Ciudad Universitaria de Madrid, y en la que destacaba el buen hacer del ingeniero de caminos Carlos Fernández Casado— tuvo mucho interés en llevarla a cabo. Estudiaron la obra y les fue adjudicada por la capacidad técnica demostrada por la empresa. Hasta ese momento don Carlos se había reservado su opinión sobre la cruz, pero una vez ganado el concurso, se negó a hacerse cargo del proyecto ni de su construcción porque “eran incompatibles con sus ideas”. A pesar de ello convenció a Huarte de que los voladizos no tenían problema, afirmando durante una visita al contemporáneo puente de los Nibelungos sobre el Rin en Worms que sus vanos tenían 50 m y menor canto que la cruz. A pesar de la agria discusión que mantuvo con Huarte, Fernández Casado acudió “clandestinamente” a la obra en los momentos más comprometidos de su ejecución³⁷. Finalmente se hizo cargo de la obra el segundo ingeniero de la empresa, Ignacio Vivanco.

Aludiendo a los aspectos éticos y estéticos del conjunto, escribía Elvira Lindo en el diario *El País* que “el problema del Valle de los Caídos es el Valle de los Caídos [...] es un espanto de tales dimensiones que no hay manera de buscarle una solución discreta [...] el recogimiento es imposible entre tanto barroquismo kitsch.” El dictador consiguió

tal identificación con el proyecto que habrán de pasar generaciones antes de que pierda su estremecedora simbología, se difumine la huella de su presencia y pase a ser otro hito histórico y paisajístico más.

Sin embargo, el valle de Cuelgamuros es mucho más que la arquitectura.

El hecho de tener su acceso limitado lo ha convertido en una notable reserva ecológica, y en un lugar de gran valor paisajístico y medioambiental.

Según Patrimonio Nacional³⁸, la exuberante vegetación presenta una gran diversidad de comunidades vegetales —“rebollares mixtos, fresnedas, cipreses y arizónicas, praderas, choperas, abedulares, alisedas y saucedas, destacando la existencia de un hayedo naturalizado, enebros, tejos centenarios o singulares alcornoques”— y que está compuesto básicamente por una masa forestal adulta de pinar, producto de las antiguas repoblaciones, y de un sotobosque que ha facilitado el asentamiento de una diversa comunidad de vertebrados e invertebrados que incluye la presencia de “corzos, ciervos, jabalíes, algún muflón de paso, zorros, garduñas, gatos monteses, tejones o ginetas, entre otros. Se ha constatado también la presencia de nutrias. Hay multitud de pequeñas aves insectívoras; y otras como mochuelos, arrendajos, y pájaros carpinteros. Destaca la presencia de azores, búhos reales, buitres, águilas imperiales y reales, halcones peregrinos, aguilillas calzadas, busardos ratoneros y milanos. Entre las especies de reptiles la víbora hocicuda, la culebra de escalera, la culebra bastarda, la lagartija serrana y el lagarto verdinegro. Entre los anfibios, diferentes especies de sapos, salamandras y tritones.”

Asimismo entre las variedades de paisaje se pueden encontrar roquedos, canchales, barrancos, praderas o bosque en galería.

Estos valores naturales y paisajísticos forman parte esencial del valle, y deben jugar un papel sustancial en cualquier decisión que se adopte sobre su arquitectura.



7. El valle de Cuelgamuros desde la Portera del Cura

CONCLUSIÓN

“Abomino sanamente de Cuelgamuros. Me niego a poner los pies en ese trozo de tierra que fue hermoso antes de ser profanado, o a nombrarlo salvo por el topónimo tradicional, cuya etimología cuelga moros tampoco evoca una pasada convivencia pacífica entre españoles.”

Nicolás Sánchez Albornoz³⁹

Sánchez Albornoz reconoce acertadamente que “la memoria es necesaria en su integridad para restablecer la convivencia. Y es el futuro lo que importa”.

Cualquier solución que se le dé al valle pasa por asumir esta aseveración.

Han pasado setenta y cinco años y no está envejeciendo bien el monumento: el deterioro en los enterramientos, la fábrica y las esculturas han puesto de manifiesto los vicios de su construcción.

La Comisión de Expertos para el Futuro del Valle de los Caídos fue creada el 27 de mayo de 2011, al amparo de la Ley 52/2007 de 26 de diciembre, por la que “se reconocían y ampliaban derechos y se establecían medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura”.

Cuando el 29 de noviembre de 2011, apenas seis meses después de su constitución, la Comisión entregó sus conclusiones al Gobierno, había pocas esperanzas de que se aplicasen sus recomendaciones, que tenían en cuenta su deterioro creciente, e incluían propuestas tan razonables como la actualización de sus contenidos y la resignificación de todo el conjunto —lo que requeriría el traslado de los restos de Franco y José Antonio—, y la conveniencia de explicar y no destruir, apoyado en la creación de un centro de investigación e interpretación. Igualmente resulta imprescindible la dignificación del cementerio —hoy muy deteriorado— y satisfacer las reclamaciones de los familiares de quienes fueron enterrados en la cripta contra su voluntad, a los que asiste el derecho moral a que se satisfaga su demanda. También es necesario considerar la pertinencia y fijar a efectos legales la futura participación de la Fundación y de la Comunidad Benedictina.

Lo que Calleja denomina “parque temático del franquismo”, pierde visitantes cada año, pero continúa ocupando el cuarto lugar entre los monumentos más visitados de entre los que dependen de Patrimonio Nacional, aunque cada vez con mayor frecuencia la visita es el fruto de la curiosidad y, fundamentalmente, de la proximidad al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Afortunadamente, los españoles de hoy y especialmente las nuevas generaciones contemplan de forma mayoritaria la arquitectura del valle como el resultado de un momento histórico al que ya no se ven ligados por vínculos emocionales, pero que no deja de tener un interés documental.

Jeremy Treglow⁴⁰ apuntó recientemente que “la basílica y la abadía pueden dejarse con seguridad en manos de la Iglesia, pero la gran plaza, con su centro de conferencias, escasamente utilizado, y el magnífico paisaje natural que lo rodean ofrecen oportunidades que España debe aprovechar.”

Como he expuesto, el valle de Cuelgamuros es mucho más que su arquitectura: es un territorio que se ha construido anónimamente a lo largo de siglos y un paisaje con figuras. Cualquier decisión que se adopte deberá considerar a ambas.

NOTAS

- 1 REIMS, 1782
- 2 ORTEGA Y GASSET, J., 1915 [1965], Temas del Escorial (Conferencia impartida en el Ateneo de Madrid, 9 de abril de 1915), *Revista Mapocho* t. IV 1 (10): 5-21.
- 3 CONSEJO DE EUROPA 2000, *Convenio Europeo del Paisaje*. Consultado en <http://www.magrama.gob.es/en/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/convenio.aspx>
- 4 GINER DE LOS RÍOS, F., 1885, Paisaje, en *La Ilustración Artística*, Barcelona [Reed. 1915: *Revista Peñalara*, Madrid].
- 5 MARTÍNEZ DE PISÓN, E., 2011, *Montañas dibujadas*, Madrid, Eds. Desnivel. p. 400.
- 6 BALLESTER, J.M., 2004, Prólogo, en R Mata y C Sanz (eds.) *Atlas de los paisajes de España*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Ministerio de Medio Ambiente, p. 11.
- 7 CHÍAS, P. y ABAD, T., 2012, El arte de describir el territorio: mapas y planos históricos en torno al puente de Alcántara (Cáceres, España). *Informes de la Construcción*, 64(Extra): 121-134 doi: 10.3989/ic.11.071.
- 8 SOPHER, D.E., 1979, The Landscape of Home: Myth, Experience, Social Meaning, en *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, New York, Oxford University Press, pp. 129-153.
- 9 CHÍAS, P. y ABAD, T., 2014, "La construcción del entorno del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Agua, territorio y paisaje", *Informes de la Construcción*, 66(536): e046 doi: 10.3989/ic.14.027.
- 10 *Ibídem* 1965, p. 8.
- 11 CHUECA GOITIA, F., 1981, *Invariantes castizos de la Arquitectura Española. Invariantes de la Arquitectura Hispano-Americana. Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, Dossat.
- 12 ORTEGA CANTERO, N., 1986, "La Institución Libre de Enseñanza y el entendimiento del paisaje madrileño", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* nº 6: pp. 81-98.
- 13 TORRES CAMPOS, R., 1892, La enseñanza superior de la Geografía, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* XVI: pp. 321-324.
- 14 ARÍSTEGUI, A., DÁVILA, F.J., RUIZ, A. y SÁNCHEZ, J., 2014, El Archivo Topográfico del IGN: origen de la cartografía actual de España, *Revista catalana de Geografía* 19(50). Consultado en <http://www.rcg.cat/articles.php?id=314>.
- 15 SIGÜENZA, Fray José de 1605, *La Fundación del Monasterio de El Escorial*, (Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo), Madrid. [Reed. 1986: Ed. Turner, Madrid].
- 16 VICUÑA, C., 1929, *Los minerales de El Escorial, con una descripción geológica del circo del mismo nombre*, San Lorenzo de El Escorial, Imprenta del Real Monasterio. pp. 11-19.
- 17 SANTOS, fray Francisco de los, 1657, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, única maravilla del mundo, fábrica del prudentísimo Rey Philippo Segundo; ahora nuevamente coronada por el Cathólico Rey Philippo IV el Grande, con la majestuosa obra del pantheon y traslación de los Cuerpos Reales, reedificada por nuestro Rey y Señor Carlos II después del incendio*. Madrid, Imprenta Real [Reeds. 1667, 1681, 1698; Facsímil 1984: Madrid, Ed. Almiar]. Libro I, Discurso II, fol. 4v-8: Del Sitio y Planta de la Fábrica.
- 18 ANDRÉS, G. de, 1975, "Toponimia e historia de la Montaña Escorialense", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* nº 11: pp. 15-26.
- 19 ANDRÉS, G. de, 1978, "Las cacerías en la provincia de Madrid en el siglo XIV, según el 'Libro de la Montería' de Alfonso XI, I", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* nº 15: pp. 27-57.
- 20 CHÍAS, P., 2014, "Fincas y cazaderos reales en el entorno del monasterio de San Lorenzo de El Escorial: tradición medieval e influencia flamenca", *Revista EGA* 23, pp. 46-53; doi: <http://dx.doi.org/10.4995/ega.2014.2171>.
- 21 CERVERA VERA, L., 1986, "Conjuntos y caminos en torno al Monasterio de San Lorenzo el Real", en *Población y Monasterio – El Entorno, IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas, p. 59.
- 22 VALENZUELA RUBIO, M., 1974, "El Escorial. De Real Sitio a núcleo turístico-residencial", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* t. X: pp. 384-390.
- 23 REDONDO, M. y AVISÓN, J.P., 2012, *Guadarrama: Tras las huellas de la guerra*, Ayuntamiento de Guadarrama, pp. 49-55.

- 24 LINDO, E., 2011, Los restísimos, *El País*, 4 de diciembre.
- 25 SUEIRO, D., 1976, *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Madrid, Sedmay.
- 26 BUSTOS, C., 2014, "La obra de Pedro Muguruza: breve repaso de una amplia trayectoria", *P + C* nº 5: pp. 118-120.
- 27 BONET CORREA, A., 1981, El crepúsculo de los Dioses, en A. Bonet Correa (coord) *Arte del Franquismo*, Madrid, Eds. Cátedra, pp. 315-331.
- 28 *Ibídem* p. 325.
- 29 MÉNDEZ, D., 1982, *El Valle de los Caídos: idea, proyecto y construcción*, Madrid, Fundación de la Santa Cruz del Valle de los Caídos.
- 30 OLMEDA, F., 2009, *El Valle de los Caídos. Una memoria de España*, Barcelona, Eds. Península.
- 31 CALLEJA, J.M., 2009, *El Valle de los Caídos*, Madrid, Ed. Espasa.
- 32 CRUZ, J., 2012, Franco impidió la convivencia porque era un resentido, *El País*, 29 de abril.
- 33 SÁNCHEZ ALBORNOZ, N., 2012, *Cárceles y exilios*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- 34 LAMANA, M., 2005, *Otros hombres*, Madrid, Ed. Viamonte.
- 35 PROBST SOLOMON, B., 1999, *Los felices cuarenta*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
- 36 Concurso de anteproyectos para una cruz monumental convocado por el patronato del Monumento Nacional a los Caídos, *Revista Nacional de Arquitectura* nº 18-19, 1943.
- 37 FERNÁNDEZ TROYANO, L., 1997, Mi padre, en *Carlos Fernández Casado*, Madrid, Fundación Esteyco, pp. 12-47.
- 38 Patrimonio Nacional 2015, *Valle de Cuelgamuros. Historia*, consultado en <http://www.patrimoniomnacional.es/medio-natural/detalles/7971>.
- 39 2012, SÁNCHEZ ALBORNOZ, N., 2012, Exilio y destierros de un académico, *El País*, 1 de abril.
- 40 TREGLOW, J., 2014, *La cripta de Franco. Viaje por la memoria y la cultura del franquismo*, Barcelona, Ed. Ariel.

EL SANTUARIO DEL VALLE DE LOS CAÍDOS COMO ‘NUEVA JERUSALÉN’

José Miguel Muñoz Jiménez

Resumen: Pedro Muguruza, en su etapa como Director General de Arquitectura, recibió el encargo de la construcción del santuario del Valle de los Caídos. Este artículo trata de poner en valor dicho santuario religioso como una Nueva Jerusalén, repasando sus bondades religiosas y arquitectónicas. Siendo consciente de que dicho monumento, que supuso un escarapate de la vida religiosa política en tiempos de la dictadura, ha pasado por diversas causas al ostracismo. Reivindicándose en este artículo la conservación y el estudio de muchas de estas obras arquitectónicas del periodo franquista pues, fuera de otras consideraciones, forman parte ineludible de la historia de España.

Palabras clave: Valle de los Caídos, santuario religioso, arquitectura religiosa, Pedro Muguruza.

THE VALLE DE LOS CAÍDOS AS “NEW JERUSALEM”

Abstract: Pedro Muguruza, in his time as “Director General de Arquitectura”, was commissioned to build the sanctuary of the Valle de los Caídos. This article tries to value this religious shrine as a New Jerusalem, reviewing their religious and architectural merits. The memorial, which was a showcase of political religious life in the Spanish dictatorship, has been ostracized for obvious reasons. This article vindicating the conservation and study of many of these architectural works of Franco period therefore outside other considerations, are an unavoidable part of the history of Spain.

Key Words: Valle de los Caídos, religious shrine, religious architecture, Pedro Muguruza.

“...no vi templo alguno en ella, porque el Señor...y el Cordero son su templo...”
(Juan : Ap. 21,22 y 21,4)

DIFERENTES PERSPECTIVAS SOBRE LA OBRA DEL ARQUITECTO CATÓLICO PEDRO MUGURUZA (1893-1952)

Es una satisfacción, y a la vez un compromiso, participar en una obra colectiva como este libro que rinde homenaje a la obra de Pedro Muguruza, sin duda uno de los mejores y más influyentes artífices de una de las mejores generaciones de arquitectos de España. Movido por la idea de que ya es hora de abordar con objetividad la arquitectura de un periodo histórico cada vez más alejado de nosotros, me sumo a la tarea de valorar el papel de Muguruza¹ y el legado constructivo de su época —especialmente en el segundo cuarto del siglo XX—, analizando en su contexto artístico la que sin duda fue una de las más significativas realizaciones: el Valle de los Caídos², con el planteamiento de las líneas generales de uno de los más trascendentes monumentos sagrados y funerarios de cuantos se realizaron en una Europa asolada por las guerras más destructivas que nunca ha visto la historia.

Efectivamente, quien repase el enorme número de “sacrari” y “memorials” que en forma de cementerios militares se encuentran en tantos frentes bélicos contemporáneos de

nuestro continente³, aparte de envidiar su conservación y admirar el decidido respeto por lo que por encima de las ideologías ese tipo de monumentos significa, al compararlos con el Valle de los Caídos deberá reconocer varios asertos que en las siguientes líneas intentaré demostrar: las virtudes urbanísticas, arquitectónicas y paisajísticas de Cuelgamuros; el carácter primordial de santuario de peregrinación religiosa, funeraria y patriótica que como exaltación de la Santa Cruz buscó tener, siguiendo la tradición de muchos centros de devoción hispánicos, procurando una cristianización del paisaje —que provocó, y sigue haciendo, una fuerte animadversión—, y por último el que, como tantos otros edificios de aquellos años, considero posee los valores estéticos suficientes como para que su conservación sea una obligación que nuestra nación no debe permitirse incumplir.

Pero especialmente frente a la nula apreciación, lógica aunque subjetiva, de la ideología antifranquista, y la valoración actual (o mejor no valoración), anodina y postmoderna, del que fuera un monumento religioso característico del llamado nacional-catolicismo, pretendo con este artículo destacar que el conjunto de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, fue un verdadero santuario tardorromántico⁴ —dotado como “Nueva Jerusalén” de una clave apocalíptica simbolizada en el “templo ausente”, y con una bella cruz aerodinámica típicamente *art decó*, a modo de melancólico faro de luz espiritual—, que buscó crear en el centro de España, con valores utópicos, un “santuario de esperanza en la vida eterna”⁵.

Esta fue la intención confesada de su promotor, el entonces Jefe del Estado, creando “un lugar perenne de peregrinación” como dice el decreto de fundación, que reuniera memoria, homenaje y oración, y su diseño fue el mayor logro de su intérprete, el arquitecto Pedro Muguruza.

Pero aparte de su autoría de Cuelgamuros, el arquitecto merece por su importancia otras muchas aproximaciones que, aunque serán atendidas en esta obra colectiva, no me resisto a señalar: así el que perteneciera a esa generación de creadores del reinado de Alfonso XIII, muchos de ellos discípulos de Antonio Palacios, maestro del protorracionalismo que se codea en igualdad de importancia con un Peter Behrens, un Adolf Loos, un Auguste Perret o un Hendrik P. Berlage. Del arquitecto gallego sus seguidores pudieron aprender todo tipo de posibilidades constructivas, clasicistas o racionalistas, nostálgicas del pasado unas o precursoras de las mejores líneas del estilo internacional las otras. Pero de todas ellas quiero destacar en el caso de Muguruza su claro monumentalismo, de hecho el clasicismo esencial e intemporal del periodo de entreguerras, tan característico del mismo Valle de los Caídos.

Ya se ha comentado que esa grandilocuente tendencia conoció un fuerte respaldo en un conflicto armado tan exasperado como fue nuestra última Guerra Civil —entendida por unos como la última causa justa, por otros como el principio de una nueva España, etc—, en la que el voluntarismo se traduce, por aquel contexto neorromántico que renovó la arquitectura guillermina alemana de finales del siglo XIX, en un destacado colosalismo, tan próximo al irracionalismo de los movimientos totalitarios pero también coexistente —especialmente en el ámbito fascista italiano y en el primer franquismo—, con soluciones racionalistas propias del estilo bauhaus, y de un *art decó* europeo del que Palacios, repito, fue activo y castizo representante.

La misma valoración cabe hacer del colaborador y condiscípulo de Muguruza, Casto Fernández-Shaw, quien ya en 1920 dibuja un “Monumento a la Civilización”, pero también del excelente Teodoro Anasagasti, del que el citado Carlos Saguar hace un definitivo elogio —señalando además sus influjos en Cuelgamuros, especialmente en los aspectos tardorrománticos, muy bien explicados⁶—, con su “Cementerio ideal” de 1910 o su “Monumento

a Colón en Santo Domingo”, sin olvidarnos de Luis Moya —a quien algunos consideran alumno de Muguruza—, con su fascinante “Sueño arquitectónico...” de 1937. Como bien ha señalado el mismo historiador, todos ellos están teñidos de un interesante “egipcianismo” también perceptible en el santuario del Guadarrama⁷.

Por último, sin olvidar que Muguruza tuvo en esos años un muy destacado papel como urbanista y responsable de la arquitectura española en el Protectorado de Marruecos⁸, como jefe del llamado “equipo de Madrid” en el que trabajaron algunos de los luego principales arquitectos de los años 50 y 60, y que al mismo tiempo mostró atención a temas propios de su época como la vivienda obrera y las soluciones habitacionales —del tipo de la interesante colonia de la Virgen del Perpetuo Socorro de 1940 en el Puente de Vallecas⁹, por él supervisada—, cabe terminar esta introducción recordando que mientras que el cosmopolitismo¹⁰ de Pedro Muguruza le permitió mantener relaciones en Europa, con Piacentini o con Bonatz por ejemplo, su casticismo le movió a una estrecha vinculación con los ideólogos de la arquitectura del primer franquismo, como Giménez Caballero, Víctor D’Ors, Antonio Palencia y sobre todo Diego Reina de la Muela, autor del *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un Estilo Imperial*, Madrid, 1949, en el que se exigía a los creadores fidelidad a los tres principios rectores de la misma edilicia: la exaltación fúnebre, la idea triunfal y la forma militar.

Siguiendo estas pautas, en el Valle de los Caídos Muguruza consiguió realizar a gran escala una visionaria máquina funeraria, en la que hasta la forma militar se puede identificar con una de las más tradicionales imágenes de la Jerusalén Restaurada, la de ciudad bien defendida, como se observa especialmente en la fachada con pilonos egipcios rematados por la característica gola y en los muros reforzados, del acceso monasterial a la basílica.

CONTEXTOS HISTÓRICOS DEL SANTUARIO DE PEREGRINACIÓN CONTEMPORÁNEO

Todo santuario católico, como este de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, desea explícitamente reconstruir los escenarios de la vida, pasión, muerte y resurrección del Señor. Ideas-fuerza como la de la Jerusalén Celestial, metas como la reconstrucción del Monte Calvario, del Santo Cenáculo, de la Basílica y Santa Cueva de la Natividad, del Santo Sepulcro, etc., estaban presentes en aquellas mentes organizadoras de nuestros santuarios medievales y modernos, en los responsables de la formación de nuestras ciudades conventuales, de la sacralización consciente del espacio público que acaba por conformar ciudades santas, levíticas, como la Jerusalén Restaurada en definitiva¹¹.

La clave exacta, el sentido religioso originario, de la existencia de los santuarios hispánicos sería a modo de síntesis que cuando se visita un centro espiritual de peregrinación, actúa sobre nosotros el “misterio del Templo”, que en cuanto memoria de nuestro origen nos recuerda la iniciativa de Dios y ayuda al peregrino a acogerla con sentimientos de asombro, gratitud y compromiso; en cuanto lugar de la Presencia divina, testimonia la fidelidad de Dios y su acción incesante en medio de su pueblo, mediante la Palabra y los Sacramentos; en cuanto Profecía, o sea, evocación de la patria celestial, recuerda que no todo está cumplido, y debe aún cumplirse en plenitud según la promesa de Dios hacia la cual nos encaminamos. Precisamente, al mostrar la relatividad de todo lo que es penúltimo con respecto a la última Patria, el santuario ayuda a descubrir a Cristo como Templo nuevo de la humanidad reconciliada con Dios¹².

Cada santuario simboliza la gran peregrinación en la Historia que Cristo, la Iglesia y la Humanidad han recorrido, hasta llegar a “la tienda del Encuentro”. Encontramos en España así un número casi infinito de santuarios que, por medio del Arte, logran el más perfecto simulacro espacial, donde se reconstruye la Historia de la Redención¹³.

Más modernamente, hubo que esperar a la Restauración –y conviene no olvidar que tanto Franco como Muguruza se formaron en este periodo histórico–, para que en el reinado de Alfonso XII tuviera lugar, quizás como reacción a los excesos anticlericales del pasado decimonónico, una verdadera renovación religiosa, con la llegada de nuevas órdenes y la acometida de fundaciones piadosas y asistenciales, que hacen de esos años un momento dorado para los santuarios hispánicos. Es cuando se inicia, por ejemplo, la renovación del santuario de Covadonga –referente innegable histórico y formal para el Valle de los Caídos según Saguar Quer–, con el comienzo de las obras de la nueva basílica en 1874; cuando se decide construir la nueva catedral-santuario de la Almudena de Madrid en 1883; cuando el real y tan castizo santuario de Montserrat conoce importantes obras en 1876-1877, con el camarín real; cuando en Alba de Tormes se inicia en 1897 una ambiciosa basílica teresiana, que nunca se verá terminada. También pueden citarse los templos de la Sagrada Familia de Barcelona (1882), y el Buen Pastor de San Sebastián, concluido en 1899 por Echave, con un primer proyecto de Villar Lozano. La gran iglesia neogótica de la Virgen de Regla, en Chipiona (Cádiz), es otro buen ejemplo de renovación, en 1904, de un santuario de origen franciscano.

Como se sabe –cabe señalar como ejemplo la fundación del Seminario Pontificio de Comillas (Cantabria) promovida por el primer marqués don Antonio López–, son incontables las iniciativas benéficas en forma de escuelas, hospitales y asilos que por toda España acometen próceres y gentes acaudaladas, a favor de la asistencia social y la enseñanza católica. Todo ello en un estilo artístico idóneo como fue el Historicismo, especialmente el neogótico, si bien también son de interés las obras diseñadas en el neomudéjar y otras revisiones artísticas. Por último, aquellos años en que se inicia el regionalismo político en algunas zonas carlistas del norte de España, fueron en los que se procuró la revitalización de algunos santuarios de origen hasta entonces muy modesto, que acaban convertidos en santuarios de escala provincial o regional, como Begoña, Aránzazu, Estíbaliz o incluso el citado de Montserrat.

Este clima religioso y político apenas se modificó en el reinado de Alfonso XIII. Podemos argumentar como ejemplo la actividad dedicada por el citado Antonio Palacios a edificios de carácter religioso, como el Templo Votivo de N.^a S.^a del Carmen o del Mar en Panjón (Pontevedra), consagrado en 1936; el templo de la Vera Cruz de Carballino (Orense); el proyecto no construido de la iglesia de la Encarnación de Celanova, de 1918, y el monumento de la Virgen de la Roca en Bayona (Pontevedra), de 1909. Son años en que las capas conservadoras de la sociedad mantienen sus ritos y liturgias, produciéndose una avalancha de declaraciones de patronato de las imágenes marianas españolas, de solemnes coronaciones, de congresos y celebraciones eucarísticas de gran resonancia.

Todo, paradójicamente, en medio de una descristianización propugnada por otras fuerzas de la sociedad. En esos años se llenan las ciudades españolas de monumentos religiosos, con iniciativas en las que participó estrechamente Muguruza, dedicadas sobre todo al Sagrado Corazón como el famoso del Cerro de los Ángeles de Getafe, si bien se detecta un descenso en la práctica religiosa, al menos en su manifestación pública, por la animadversión promovida por fuerzas contrarias al hecho religioso. Son los tristes años de la II^a República y de la Guerra Civil, cuando de nuevo el incendio de iglesias,

conventos y santuarios, la destrucción sistemática de retablos e imágenes, y que, llevaron a un enfrentamiento político y religioso que se dirimió en la citada contienda.

Durante el Franquismo, se produjo inicialmente una reacción de carácter nacional-católico, que en muchas formas parecía una vuelta a fórmulas externas de religiosidad tridentina, en un afán por recuperar las esencias de la España eterna e imperial. Las prácticas devocionales se renovaron, y muchos santuarios vieron cómo se alzaban nuevos templos, primero dentro de una vasta política de reconstrucción de lo destruido durante la guerra, a veces en el estilo neoherreriano imperante, y más tarde de acuerdo con criterios estilísticos más innovadores, como en Santa Gema de Madrid, N.^a S.^a del Camino en León, N.^a S.^a la Virgen Grande en Torrelavega, Aránzazu, N.^a S.^a de la Cabeza en Zújar (Granada), etc.

Fueron especialmente interesantes los proyectos y las realizaciones de los años 40, como el famoso Santuario Nacional de la Gran Promesa en Valladolid, trazado en 1942 por el citado arquitecto Antonio Palacios, y continuado desde 1945 por Pascual Bravo. Este catolicismo del primer franquismo se caracteriza por las grandes empresas nacionales, teñidas de una clara exaltación y un cierto colosalismo, que las hacía más bien utópicas.

En definitiva, y por empeño del Jefe del Estado, en este mismo contexto se emprendió la construcción de un nuevo santuario de finalidad funeraria, como fue el Valle de los Caídos, cuyos innegables valores artísticos reflejan la mentalidad de una época y de un régimen.

SOBRE LA CLAVE APOCALÍPTICA EN EL SANTUARIO DE LA SANTA CRUZ: EL TEMPLO ESCONDIDO

Acabo de señalar que el santuario católico, como este de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, desea explícitamente reconstruir la Jerusalén Celestial, la imagen simbólica de la Ciudad de Dios. También he comentado que nos hallamos especialmente ante un santuario fúnebre, que al tiempo se erige con una finalidad memorial. En el primer sentido, como indica acertadamente Carlos Saguar, la inspiración de Muguruza se fundamenta directamente en aquel “Cementerio Ideal” proyectado en preciosos dibujos coloreados por el arquitecto Teodoro Anasagasti, su rival en cierto momento de su carrera profesional, dados a conocer en 1910.

En esta línea, el carácter totalmente cristiano de la obra franquista se traduce en la síntesis que hace de este santo valle, como en todos los santuarios cristianos, lugar de la Memoria, de la Presencia y de la Profecía. El aspecto primero se impone por la Cruz, signo de la Salvación, de la obra salvífica del Señor; de modo complementario, más periférico en su ordenación, en el Vía Crucis que de tipo topográfico nos remite a las vías sacras características de tantos sacromontes europeos. En segundo lugar, la Presencia se expresa en que Cuelgamuros es también sede ecuménica donde se puede obtener la Gracia santificante; por último, lo profético lo hallamos en su diseño consciente de ser la “última patria” —la España eternal—, de todos aquellos difuntos redimidos por el mismo sacrificio del Hijo de Dios.

En efecto, en este enclave al pie del Guadarrama, el santuario humano ideado por Franco y comenzado por Muguruza se transforma en santuario celestial, en una Jerusalén escatológica plasmada como ciudad-templo donde paradójicamente no habrá iglesias¹⁴, al menos visibles, pues ese templo escondido bajo el risco de la Nava tiene que tener un acusado valor denotativo: es la clave apocalíptica, directamente sacada de la visión de San

Juan (*Ap.* 21,22 y 21,4): “...no vi templo alguno en ella, porque el Señor...y el Cordero son su templo...”.

A gran escala, es la perfecta plasmación arquitectónica de un enclave físico, pétreo y carpetovetónico, que explica el ambiente místico, el clima de recogimiento del ya sagrado sitio, cuyos custodios –los monjes benedictinos– nos muestran cómo se puede “vivir en el mundo, sin ser del mundo”¹⁵.

La citada finalidad conmemorativa, que eso quiere decir memorial, se traduce en la existencia como lugar real del centro devocional de la Santa Cruz, en su concreta expresión arquitectónica que une lo sacro y la sacralidad, con un origen no popular, sino emanado de una mente directora, intelectual y organizadora. Nótese además que el programa narrativo de las imágenes del interior de la basílica, incide en la temática apocalíptica.

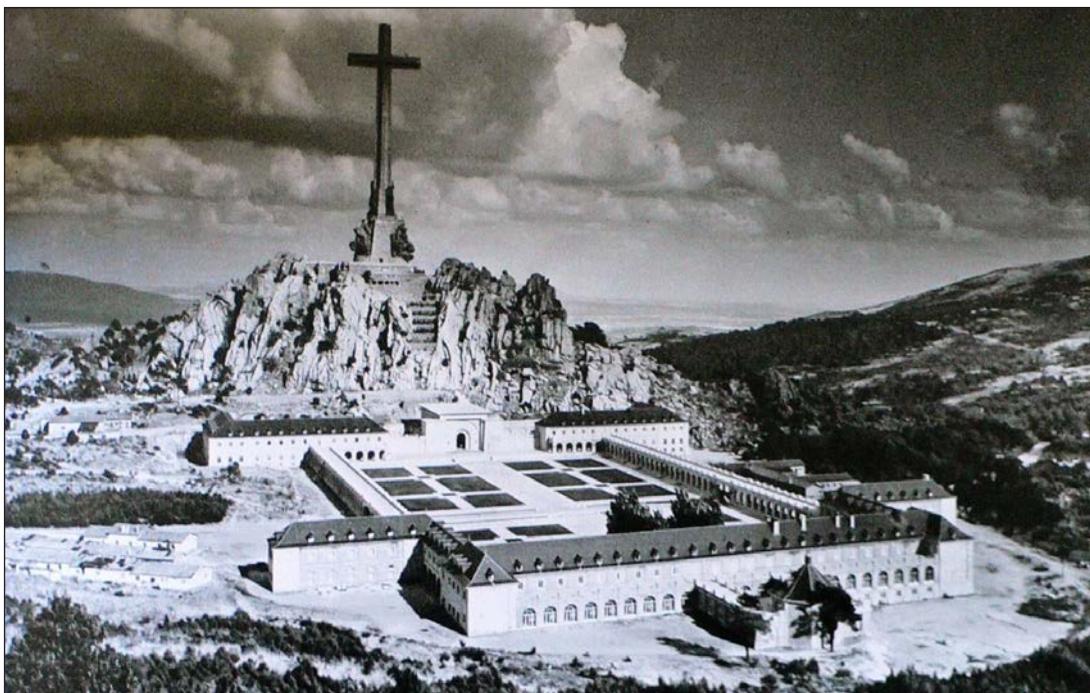
PROBLEMAS COMPOSITIVOS Y ORGANIZATIVOS EN UN SANTUARIO DE PEREGRINACIÓN

Al aproximarnos al Valle de los Caídos desde el punto de vista del santuario cristiano, resalta una poderosa conclusión: que Pedro Muguruza se inspiró en una larga tradición formal, fruto del estudio concienzudo de los principales lugares de devoción hispánicos.

Así, al hacer la valoración arquitectónica de un santuario y su proyección urbanística si la tuviera –aunque como aquí sea simbólica–, aparecen a los ojos del historiador una serie de problemas organizativos que son específicos de un centro devocional, y a los que tuvo que enfrentarse en Cuelgamuros nuestro arquitecto: serían los de la circulación de los peregrinos; el acogimiento de la multitud; la exposición, conservación, memoria y promoción del objeto venerado (sea una imagen, unas reliquias o un sepulcro, en este caso los restos de miles de caídos); la atención a los devotos proporcionándoles protección, albergue y provisiones; la ordenación de las procesiones, en este caso más propiamente actos de homenaje a los muertos en la guerra civil, y su contemplación; la práctica de devociones del tipo de vía crucis y rosarios; el facilitar la oración, la reflexión y la meditación, así como el acceso a los sacramentos más comunes (penitencia y comunión), etc. Algunos de estos requerimientos resultan apasionantes para el arquitecto y para la mente del promotor de cualquier centro devocional, máxime dada la escala compositiva del Valle de la Santa Cruz.

En especial es importante el primero de ellos: el tránsito de devotos. Con motivo de la atracción espiritual que provoca el objeto sagrado, en todas las épocas los santuarios más importantes sufrieron el problema de establecer un orden, y una fluida circulación que permitiera satisfacer la finalidad más destacada de un santuario: la aproximación a la zona santa. De aquí se derivan unas necesidades espaciales que serán muy diferentes a las de otro tipo de templo, como una parroquia, una capilla conventual o una catedral. Por ello se buscará la distribución de los devotos en zonas de paso, naves laterales, corredores y atajos que permitan acercarse al “sancta sanctorum” sin interferir en el desarrollo normal del culto eucarístico¹⁶.

Se trata entonces de analizar el problema de la exposición –u ocultación–, conservación, memoria y promoción del protagonista cultural. En líneas generales, se buscará dar la máxima importancia al objeto venerado por medio de una santa capilla, que saldrá al exterior en forma de torre o rotonda, con sus cubiertas privilegiadas, y al interior del templo por medio del camarín, con su obligado escaparate abierto en medio del altar mayor.



1. Vista del Monumento Nacional a los Caídos desde la parte posterior. En Diego Méndez, *El Valle de los Caídos*, 1982

En el espacio sagrado y cementerio de guerra que es la basílica de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, el protagonismo principal se quería centrar en los restos de los soldados registrados. En su interior se ha logrado, sin grandes problemas de circulación dadas las dimensiones en anchura y sobre todo en longitud del templo hipogeo, conformar en torno al altar principal —situado bajo la enorme cruz aérea—, un movimiento semicircular de atención que deja en el brazo de la epístola del crucero la Capilla del Santísimo, para pasar por detrás del ara al sepulcro colectivo, y regresar hacia la nave dejando la tribuna del coro en el lado del evangelio.

Todo ello tras la preparación del peregrino que ha contemplado en el largo camino hacia el “sancta sanctorum” una extraordinaria serie de tapices de tema apocalíptico, y hasta seis capillas laterales dedicadas a la Virgen en sus advocaciones de patronato de los tres ejércitos más las de N.^a S.^a de África, la Merced y el Pilar.

El problema de la atención a los fieles, procurándoles seguridad, protección del sol y de la lluvia, y alojamiento e incluso enterramientos próximos a lo más sagrado, en práctica que suele estar reservada a unos pocos privilegiados —aquí José Antonio y Franco—, también dio lugar a diversas soluciones en forma de pórticos, lonjas, regaterías, hospederías, cortijos y demás espacios, que conforman por lo general el santuario hispánico. De casi todos estos elementos hay muestras en el Valle de los Caídos.

La práctica del Santo Rosario y del Vía Crucis se facilita por medio de los numerosos calvarios que suelen acompañar a los centros de devoción. La memoria y el adoctrinamiento —que nunca hay que olvidar— de los devotos por medio de los ejemplos de la Vita Christi, de la Vita Mariae o de los milagros de los santos, tendrá su plasmación en los interesantes y complejos sacromontes, del tipo italiano o portugués, y que en España no son especialmente abundantes, salvo en Granada, La Salceda, Mondéjar o Las Ermitas. Muguruza planificó a escala topográfica, bellamente integrado en aquellos parajes naturales,

un auténtico sacromonte formado por las catorce estaciones canónicas, a lo largo de cinco kilómetros.

Finalmente, un santuario hispánico se proyecta hacia el exterior en forma de procesiones, bailes, fiestas y otras ceremonias encaminadas a la sacralización del espacio urbano¹⁷. En nuestro caso, la inmensa explanada delantera, así como la escalinata de más de cien metros de anchura, no tienen otra finalidad que crear un marco suficiente y espectacular para los actos conmemorativos necesarios, sean religiosos, patrióticos o políticos.

ESPACIOS Y ELEMENTOS DEL VALLE DE LOS CAIDOS PROPIOS DE UN SANTUARIO HISPÁNICO

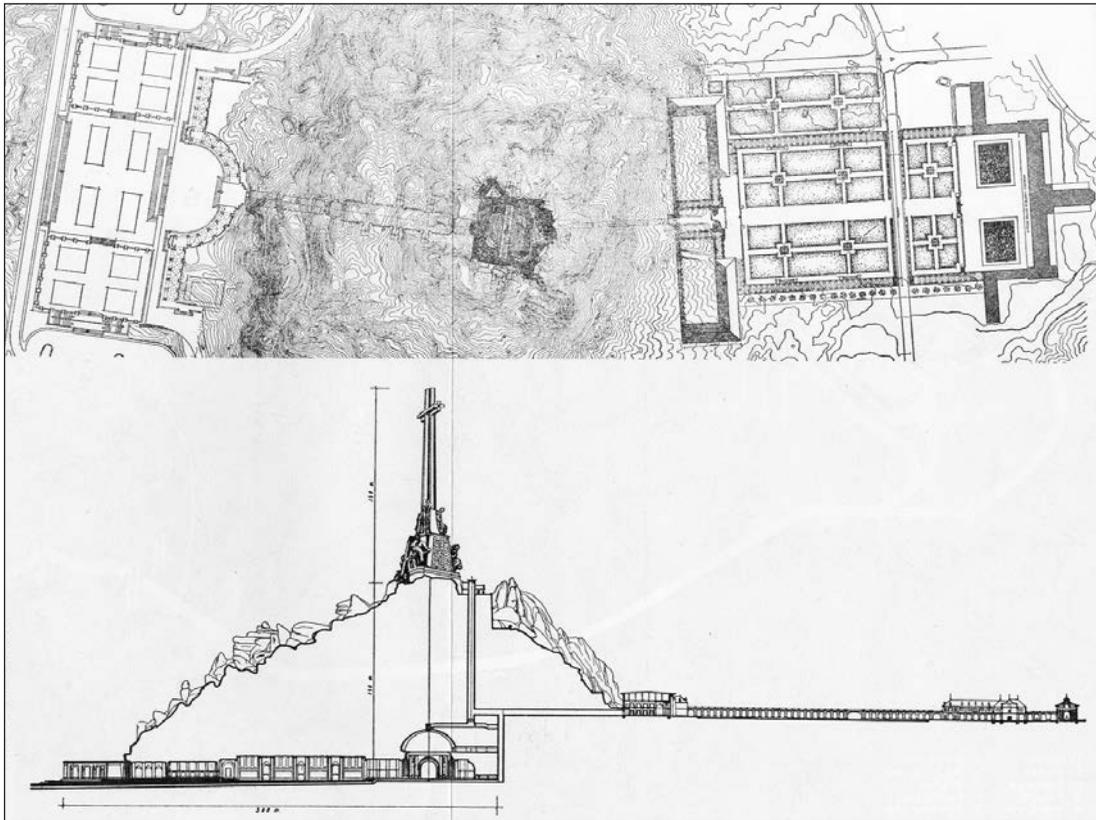
Para el historiador del arte, el interés de este santo lugar aumenta cuando observamos cómo reúne además varios espacios y elementos que también son característicos de un gran número de centros devocionales de nuestra nación, como serían la valoración del paisaje, la influencia escurialense, el gran atrio con arquerías, la escalinata, el templo rupestre, el programa narrativo e iconográfico, el recinto monasterial, el vía crucis exterior e incluso la cruz colosal. Dedicaré unas breves consideraciones a cada uno de estos componentes, intentando filiar los antecedentes de los mismos, su contexto en definitiva.

Respecto a los dos primeros aspectos citados, corresponde a Carlos Saguar el mejor análisis de la valoración topográfica y del paisaje que se produce en Cuelgamuros, a lo que poco podemos añadir, salvo señalar que es constante de muchos de nuestros santuarios, sobre todo de los del ámbito rural.

El mismo historiador¹⁸ ha resaltado suficientemente el otro rasgo castizo visible en el proyecto franquista desarrollado por Muguruza: la influencia escurialense, tan presente en casi toda la arquitectura posterior al gran empeño filipino. Sólo quiero añadir que resulta significativo también que en la ideación del Valle de los Caídos, santuario religioso innegable, haya tenido tanto peso el modelo del cercano monasterio de El Escorial, santuario eucarístico como tuve ocasión de definir¹⁹. Santuario de santuarios tanto por su complejidad devocional interna como por su extenso eco constructivo²⁰ en excelentes catedrales, colegiadas, iglesias y santuarios españoles y europeos, hasta en este mismo enclave franquista que diseñó en sus grandes líneas Pedro Muguruza.

El vía crucis

Como se sabe, las Vías Sacras hispánicas en sus variantes de vía crucis, calvarios y sacromontes, tienen una significación que radica esencialmente en la consecución de un espacio simbólico, ilusorio y ficticio, pues se logra en ellas una geografía “mental” fundamentada en algunos elementos físicos o topográficos *que se parecen* a los Santos Lugares. Se ha dicho que representan el concepto de la peregrinación de sustitución. En otras ocasiones me he ocupado de estas interesantes manifestaciones del Barroco popular, mas ahora solo quiero destacar su presencia en nuestro santuario alpestre, como en tantísimos otros, ya que son uno de los elementos más frecuentes —en cuanto complementan y definen con perfección el hecho de la romería o peregrinación—, de los mismos. Efectivamente, la abundancia de vía crucis en cualquiera de sus variables en los santuarios hispánicos²¹, solo se explica por ser el marco de unas prácticas devocionales,



2. Planta y sección transversal del Valle de los Caídos, en Diego Méndez, “El Valle de los Caídos”, Informes de la Construcción, nº 116, 1959

con la imitación de la Pasión del Señor, que se ponen al alcance del devoto, junto a otras celebraciones concretas de la fiesta del santuario, como la misa, la procesión, los bailes, las comedias, las corridas de toros, etc.

Siendo un fenómeno religioso estrechamente ligado al franciscanismo, muy distinto a los “Ejercicios” devocionales más intelectuales de los jesuitas, y con un desarrollo por igual ligado al medio urbano —cuando la ciudad se convierte así en la Jesuralén Celestial (Ávila, Segovia, Granada, Sevilla, México, Puebla, Cholula, etc.)—, y al medio rural, y de semejante simbología planteada a escala menor en tantos y tantos pueblos y en los accesos a los santuarios locales y comarcales, conviene recordar que en el caso de los vía crucis situados en los desiertos carmelitanos y franciscanos²² a veces se alcanzó, por el cuidado de su planteamiento, la categoría de sacromonte, con la más espléndida integración posible en el medio natural (La Salceda, Las Ermitas o Busaco). Es un caso semejante al de algunos santuarios con vía crucis que, sobre todo en el ámbito portugués, acaban por ser auténticos sacromontes, como en Braga, Lamego, Mangualde, Matozinhos, etc. Pues bien, por el modelo desarrollado en la vía sacra que rodea el Valle de la Santa Cruz de los Caídos, el ambicioso plan de Muguruza se aproxima estrechamente a los citados sacromontes.

Al margen de que Pedro Muguruza diseñara al parecer únicamente cuatro de las estaciones del Vía Crucis en cuestión, hemos de destacar en primer lugar su muy apreciable integración en el paisaje de la sierra del Guadarrama, buscando por medio de rampas, escalinatas y caminos delimitados los collados y peñascos más adecuados para

la ubicación de los elementos arquitectónicos que en forma de edículos y ermitillas lo componen. Ello resulta lógico en el más que espectacular marco topográfico del santuario, como enfatiza hasta la ensoñación grandiosa, sobrehumana, el perno visual de 125 metros que constituye la Santa Cruz, que al tiempo es uno de los ejemplos más singulares de calvario abreviado.

El gran atrio

El concepto de atrio, como elemento de un santuario hispánico, es bien diferente al de claustro –etimológicamente “espacio cerrado”–, y aún al de patio, más reducido y también espacio distribuidor. El atrio, plazoleta o compás (pues puede denominarse así de forma indiferente), supone un ámbito más abierto, de tipo semicerrado. Con diversidad de cerramientos, en general poco disuasorios, siempre será el atrio un recinto de desahogo, pensado a modo de transición, como en las basílicas paleocristianas desde el espacio profano al “sancta sanctorum”, y seguramente planteado para acoger a las multitudes en los días de fiesta y romería. De todos modos, el atrio o puerta-compás siempre está inmediato al santuario, a veces rodeándole, en tanto que otras campas o praderas, en algunos enclaves, pueden estar más alejadas, y prácticamente no acotadas²³.

Asimismo podemos insistir en la dimensión monástica del atrio. Como en el santuario de La Aguilera (Burgos), donde desde su atrio conventual, ahora semiabierto, se ofrecen al devoto una sucesión de ámbitos sagrados que alcanzan su clímax ante el sepulcro venerado de San Pedro Regalado, y sobre todo en San Lorenzo de El Escorial, donde encontramos el enorme Patio de los Reyes, con una clara función como marco de adoración de las importantísimas reliquias custodiadas en el interior de la iglesia; una vez superada la desmesurada lonja exterior, espacio urbanístico de perfecto enlosado y cerrado con antepecho y poyete corrido, imagen de una ciudad ideal gigantesca, hay que recordar que en dicho atrio interior se llegó a celebrar la eucaristía para el pueblo en muchas ocasiones, desde el balcón de la fachada, sobre el tripórtico, que ilumina el interior del coro.

No sería necesario recordar que ésta es una de las varias influencias escurialenses que encontramos en el Valle de los Caídos. La enorme plaza delantera con su cuidada urbanización, responde al deseo de acoger a las multitudes peregrinas de lo religioso, lo patriótico y, por qué no decirlo, lo político. Los elementos que en ella encontramos, en relación con el escenario compuesto por la exedra, el acceso al templo subterráneo, y la gigantesca cruz, responden a motivaciones idénticas a las de otros grandes atrios y plazas incluso urbanas –como en Santiago de Compostela– de muchos santuarios españoles.

Nótese, para resaltar los valores urbanos del conjunto de esta ciudad santa de Cuelgamuros, que este gran atrio delantero tiene su correspondencia de aire escurialense en la gran plaza cuadrada del área monasterial, al otro lado del risco de la Nava, donde Muguruza plantea un espacio palaciego, neobarroco, de clara filiación hispánica. Dos de sus lados son edificios de larga fachada, y los otros dos enfrentadas galerías porticadas.

Las arquerías o pórticos

Dentro del espacio del atrio devocional, son muy abundantes los santuarios hispánicos que ofrecen pórticos más o menos grandes y destinados a diversos fines, como la protección

de los fieles respecto al sol o la lluvia, y que en algunos casos sirven de lugar comercial en los días de fiesta.

Otras veces el pórtico debió tener un claro carácter procesional, a modo de un claustro exterior, como ocurría en la ermita de N.^a S.^a de Eunate (Navarra), o en el magnífico pórtico barroco de treinta y nueve arcos de medio punto, que sube desde el pueblo hasta la ermita de N.^a S.^a del Romero en Cascante (Navarra), que quizás albergó un vía crucis. Se trata de una “loggia” semejante a las mucho más largas del norte de Italia. Por último, a veces la disposición de un claustro conventual más o menos abierto que funciona como atrio del santuario, explica la abundancia de los pórticos en los laterales del mismo. Lo mismo en los amplísimos atrios o plazuelas urbanizadas de los grandes santuarios rurales extremeños donde las lonjas vuelven a cumplir sus funciones arriba reseñadas.

Pues bien, de nuevo en los grandes espacios abiertos del exterior del Valle de los Caídos, tanto en el gran atrio delantero, en el que Muguruza pensó situar un enorme estanque con forma de cruz, de posible origen en la urbanística barroca del parque de Versalles, como en la enorme plaza que separa el primer edificio monacal del segundo cenobio más pequeño e inmediato al acceso a la basílica por el otro lado de la gran cruz, Diego Méndez dispuso unas interminables arquerías abiertas a modo de calles porticadas de innegables valores urbanos.

La escalinata

Elemento también de gran interés urbanístico, que alcanza su apoteosis en el Barroco, en España no se encuentran ejemplares de escaleras-rampas practicadas en las grandes subidas a los sacromontes portugueses y brasileños, del tipo de Lamego, el Bon Jesus de Braga, Mangualde o Tomar, pero la escalinata siempre servirá de enlace, como aquí en Cuelgamuros, entre dos ámbitos diferentes (espacio profano y espacio sagrado), y de realce del templo del santuario.

En el Valle de los Caídos nuestro arquitecto se limitó a insinuar con discreción una escalinata de pocos escalones, pero de una anchura descomunal, superior al centenar de metros, bien analizada en su interés espacial por Carlos Saguar. Sobre todo sirve de espacio introductorio al acceso a la basílica, con su pórtico monumental en forma de pilonos de influencia egipcia, claramente visible en el acceso del otro lado del risco de la Nava.

El templo rupestre

En España, una de las formas más primitivas de ermitas, y de la práctica del eremitismo, la constituyen sin duda las ermitas rupestres, excavadas en la roca o que se aprovechan de alguna cueva o abrigo natural²⁴. A partir de una oquedad natural, el ermitaño acomodaba artificialmente el espacio, logrando una arquitectura prístina, llena de valores simbólicos más que artísticos, aunque en su elementalidad no carente de interés y rareza²⁵. No conviene olvidar que, como ya ha sido destacado por Saguar y Bustos, los primeros dibujos de Muguruza para el interior de la gran basílica buscaron patentizar el carácter de gruta, de cueva natural, que pretendió reproducir, luego corregido por necesidades prácticas.

Respecto a las motivaciones del anacoreta, conviene saber que desde el triunfo de Cristo en el desierto, éste no es ya lugar de huida de la realidad, sino de lucha para vencer, precisamente, al Enemigo de la realidad. Desde entonces, el desierto se convierte en signo de la realidad reconquistada por Cristo. Después de estos orígenes solitarios, todas las órdenes monásticas –como la benedictina que custodia este centro devocional madrileño–, guardan siempre en su aislamiento y ordenación cierto aire eremítico, acorde con el deseo de emular, en silencio y soledad, los cuarenta días de retiro de Jesús en el yermo de Jericó.

Por cierto que el capítulo de las cuevas santas, que en España conforma una lista amplísima como santuarios de origen natural, también hay que relacionarlo con el eremitismo rupestre. Los “desiertos” franciscanos y carmelitanos no están por ello lejos de esta variante ascética. Ahora bien, no pretendo sugerir que el Valle de los Caídos, aunque situado conscientemente por Franco en un lugar algo apartado, tenga relación con un yermo característico de la “moderna pietas” de las órdenes descalzas.

Pero nótese que, así como tiene algo de sacromonte penitencial, también pertenece a otro de los tipos fundamentales del santuario devocional hispánico, como es el situado en los cenobios de origen medieval.

Pero antes de analizar el recinto monasterial de la abadía de Cuelgamuros, quiero insistir en el carácter hipogeo de la gran basílica sepulcral trazada por Muguruza y terminada por su sucesor. Como hemos dicho, ya Carlos Saguar identificó este y otros aspectos del complejo con la tradición de la egiptomanía detectable en España desde mediados del siglo XIX. En este “speos” se desarrollan además ejes urbanos y simbólicos propios del gran santuario funerario de Deir-el-Bahari, innegable modelo, junto a otras referencias ya citadas, de lo planeado al pie y en el interior del risco de la Nava. Habría aquí también un camino sagrado²⁶, de aproximación hacia el cementerio de tantos soldados que dieron su vida por una España mejor.

El programa narrativo del interior de la basílica

Como la mayoría de los santuarios hispánicos, el templo del Valle de los Caídos además de las colosales esculturas exteriores, situadas en el frontis y al pie de la Cruz aérea²⁷, se dotó de un completo programa iconográfico, y que se comenta perfectamente en el web de la abadía benedictina.

Como es lógico, para la comprensión global del santuario hispánico en cuanto edificio constructivo, y de este de Cuelgamuros en particular, algo faltaría si no tuviéramos en cuenta la función de dicho exorno plástico, pues, además de que por medio del mismo se puede llegar a formar un clímax sensorial dentro del santuario –que a veces consigue transformar la percepción de su espacio interior–, es un conjunto de elementos, ornamentos y cosas que conforman un contenido del que el edificio es el envoltorio. Especialmente las imágenes tienen una función iconográfica que supera con creces la labor ornamental, para resumir muchas veces la historia y la significación del santuario, como recursos expresivos perfectamente conscientes.

Curiosamente en el Valle de los Caídos no encontraremos el ciclo narrativo de imágenes que, conteniendo por lo general la historia del santuario, hallamos en importantes centros devocionales. Quizás de modo significativo, se obvió prácticamente toda referencia a sucesos ocurridos en el conflicto bélico que lo alumbró. Estando ausentes además las referencias ideológicas y políticas del régimen franquista.

Aparte de las seis capillas marianas ya citadas y situadas a lo largo de la larga nave de la iglesia, adornada con las copias de tapices flamencos de contenido apocalíptico, en la zona del altar mayor encontramos la representación de la Última Cena, el Calvario y el Santo Entierro, es decir, una síntesis de la Pasión de Jesús, que conduce a su Ascensión. En los ángulos las figuras destacadas de los cuatro arcángeles, con su significado alusivo al dolor, el sacrificio, la peregrinación y la presentación ante el Juicio divino.

En el mosaico de la gran cúpula de nuevo la visión escatológica del Pantocrátor, la exaltación o triunfo de la Santa Cruz, la Virgen de la Asunción, y las figuras de santos y mártires españoles. Nada más: sencillamente los misterios centrales del Cristianismo, que a la vez guardan relación con la presencia de tantos caídos en la guerra, que convierte el lugar de este modo en un santuario de esperanza en la vida eterna.

El área monasterial

La abadía de la Santa Cruz es también un santuario monástico. En un monasterio benedictino, como éste, habrá además del templo sagrado, talleres monásticos para el trabajo, biblioteca para la lectura, huerta para el sustento de la despensa. Al tiempo los cluniacienses estaban especialmente obligados por la regla a tener hospedería para los peregrinos y extranjeros, dotada de su propia cocina, distinta para el abad y los huéspedes de la de los monjes.

Cuando quise analizar la formulación constructiva del santuario monástico, tuve que explicar qué aspecto interesa más en este tema, si el santuario (con sus numerosos elementos arquitectónicos), o el monasterio, modelo constructivo que ya ha tenido importantes análisis históricos ²⁸. En muchos casos *fue primero el santuario de peregrinación y a él se acomodó un “monasterio de custodia”*. En otras ocasiones de un *monasterio previo* surgirá el centro devocional, como consecuencia de la promoción de una imagen monástica, de la presencia en sus celdas de un monje con fama de santidad, de acoger un enterramiento devoto, de la recepción de reliquias famosas, etc. En el Valle de los Caídos, fue deseo del promotor que el santuario fúnebre de peregrinación patriótica contase desde el primer día, cual nuevo Escorial, con una abadía benedictina.

Como es lógico, estos monasterios de custodia, dotados de algún objeto venerable, ofrecen todos los elementos constructivos canónicos de un monasterio benedictino, siendo el claustro el núcleo organizador en torno al cual se disponen las dependencias monacales. No ocurre así en Cuelgamuros, donde no hay claustro, sino enorme plaza.

En este lugar santo, para cerrar este pormenor, falta decir que el elemento monasterial, noble y discreto, neoherreriano, fue muy cuidado arquitectónicamente por Muguruza, con todo sentido de la proporción respecto a la supremacía religiosa del panteón funerario coronado por el gran símbolo de la Redención.

La hospedería

Por otro lado, todo monasterio benedictino, como éste del Valle de los Caídos, está obligado por la regla a acoger al viajero, y desde época medieval se aprecia que la hospedería alcanzó una importancia mayor en algunos santuarios monacales del Camino de Santiago, principal ruta de peregrinación de nuestra Edad Media. Allí se siguió el modelo francés de Conques y Somport.

Al margen de la difícil distinción entre hospedería y hospital, muchos son los santuarios que se dotaron de una hospedería aneja para acoger a los peregrinos, romeros y demás devotos, que acuden a ellos en busca de ayuda celestial. En general la hospedería será un edificio funcional, sin muchas pretensiones, que en los últimos tiempos incluso ha desaparecido por dejar de ser necesario. En la geografía nacional se pueden definir algunos conjuntos de interés en este capítulo de las hospederías²⁹.

Solamente constatar que los monjes de la abadía de la Santa Cruz tienen también una hospedería abierta al peregrino, que se rige por las mismas normas que el cenobio.

La cruz colosal

Finalmente, podría pensarse que el elemento arquitectónico primordial del Valle de los Caídos, la Santa Cruz gigantesca³⁰, verdadero faro de luz redentora, tiene poca relación con la tradición hispánica de los santuarios. Pero tampoco es así: como ocurre con los triunfos y los monumentos al Sagrado Corazón y a la Inmaculada, los cruceros alcanzan una innegable proyección en la sacralización del espacio público, en cuanto verdaderos “vía crucis abreviados” con un funcionamiento catequético continuo, respecto a la Muerte y Pasión del Señor. Como se observa en la mayoría de los cementerios militares de Europa, una cruz destacada suele ser el elemento más adecuado para presidir estas áreas fúnebres; pero en ningún caso se buscó semejante dimensión.

Ya tuve ocasión de valorar también las cruces doctrineras de tantos conventos y pueblos de indios hispanoamericanos, las cruces monumentales (del tipo de la Cruz del Campo de Sevilla), los humilladeros que acogen la cruz en muchas poblaciones hispánicas, e incluso el uso de la cruz como remate de las fuentes o los peirones típicos de las provincias de Guadalajara³¹, Teruel, Castellón y Tarragona, tan próximos a las cruces de término, y con más lejana relación con las vías sacras. En todo caso resulta ser el de las cruces un capítulo interesantísimo, en una doble relación, bien como elementos del urbanismo cristiano, bien como elementos presentes en el recinto de algunos santuarios. Como es bien conocido, es Galicia la región española donde más abundan los llamados “cruceiros”, por lo general delante de cualquier tipo de templo, en el cruce de unos caminos, a la salida de las poblaciones, o en alguna plazoleta de la ciudad antigua.

En definitiva, también la presencia crucífera en Cuelgamuros, en su bizarra proporción, responde a una larga tradición, inserta en la sacralización del espacio propia de la historia de nuestra nación.

CONCLUSIONES: REIVINDICACIÓN DE UNA ARQUITECTURA HISTÓRICA

1. En el Valle de los Caídos el arquitecto católico Pedro Muguruza consiguió diseñar un verdadero santuario lleno de rasgos tardorrománticos –dotado en cuanto “Nueva Jerusalén” de una clave apocalíptica simbolizada en el “templo ausente”, y completado con una bella cruz aerodinámica–, que buscó crear en el centro de España, con valores utópicos, un “santuario de esperanza en la vida eterna”.

2. He intentado demostrar las virtudes urbanísticas, arquitectónicas y paisajísticas de Cuelgamuros: el carácter primordial de santuario de peregrinación religiosa y patriótica que, como exaltación de la Santa Cruz, buscó tener el Valle de los Caídos siguiendo la

tradición de muchos centros de devoción hispánicos; el logro de la cristianización del paisaje, y por último que, como tantos otros edificios de aquellos años, también posee los valores estéticos suficientes como para que su conservación, al igual que hacen las naciones de nuestro entorno, sea una obligación que la nuestra no debe permitirse incumplir.

3. El Valle de los Caídos es fruto del catolicismo del primer franquismo, que se caracterizó por la ideación de grandes empresas nacionales teñidas de una clara exaltación y un cierto colosalismo, que las hacía más bien utópicas. El estilo seguido fue un clasicismo esencial e intemporal.

4. El santuario físico ideado por Franco y realizado por Muguruza se transforma en santuario celestial, en una Jerusalén escatológica plasmada como ciudad-templo donde paradójicamente no habrá iglesias, al menos visibles, pues ese templo escondido bajo el risco de la Nava tiene un acusado valor denotativo: es la clave apocalíptica, directamente sacada de la visión de San Juan (*Ap.* 21,22 y 21,4): "...no vi templo alguno en ella, porque el Señor...y el Cordero son su templo...".

5. Al aproximarnos al Valle de los Caídos como santuario cristiano destaca una conclusión: que Pedro Muguruza se inspiró en una larga tradición formal, fruto del estudio concienzudo de los principales lugares de devoción hispánicos. A partir de ello el arquitecto resolvió con éxito los problemas compositivos y organizativos propios de un centro espiritual.

6. El interés de este santo lugar aumenta por reunir además varios espacios y elementos que también son característicos de un gran número de santuarios de nuestra nación, como serían la valoración del paisaje, la influencia escurialense, el gran atrio con arquerías, la escalinata, el templo rupestre, el programa narrativo e iconográfico, el recinto monasterial, el vía crucis exterior, e incluso el protagonismo de la Cruz colosal.

7. El modelo de la vía sacra que rodea el santuario de la Santa Cruz de los Caídos, se fundamenta en un ambicioso plan que se inspira directamente en los sacromontes manieristas y barrocos.

En definitiva, hay que reivindicar la conservación y el estudio de muchas de las obras arquitectónicas del periodo franquista pues –como en el caso complejo y de insólita concepción del Valle de los Caídos–, fuera de sus méritos artísticos ya forman parte de la historia de España.

NOTAS

- 1 Aunque sobre la aportación de Muguruza al Valle de los Caídos pasa con timidez –procurando en principio minimizar lo que a él le correspondió entre 1940-1949, y enfatizando los cambios que sufrió su proyecto inicial a manos de Diego Méndez entre 1949-1959–, conviene citar el elogio final que su obra, identificada con la utopía arquitectónica de la Autarquía, ha recibido recientemente de su principal estudiosa BUSTOS JUEZ, C. de: "La obra de Pedro Muguruza: breve repaso de una amplia trayectoria", *P+C*, 5, 2014, pp. 101-120, que dice así: "Muguruza ha sido un arquitecto en cierto modo ignorado, pues la variedad de matices que acarrea su trabajo han sido sistematizados de manera parcial. Ya hemos aludido a uno de los motivos por el que no ha sido atendido, esto es, las connotaciones ideológicas ligadas al franquismo; pero es un hecho que esa relación política no ha perjudicado de igual manera a otros arquitectos de la época. Muguruza construyó singulares obras, pero en cierto modo se perdió entre las posibilidades del eclecticismo y se quedó anclado en el academicismo. Sin embargo, a pesar de no haber trascendido las normas ni los parámetros establecidos por la historiografía contemporánea, debe ser valorado por la coherencia que demostró en sus obras, por el delicado y trascendente trabajo que dedicó a la salvaguarda del patrimonio arquitectónico (más cercano a los criterios conservadores que restauradores) y por su

- dedicación a la gestión de la arquitectura pública; en definitiva, por el protagonismo que ejerció durante treinta años en uno de los periodos más cruciales de nuestra historia”.
- 2 Resulta muy significativo que hubiera que esperar al año 2005 –aunque desde 1997 ya dio muestras de aprecio hacia los valores artísticos de Cuelgamuros–, para que el historiador del arte SAGUAR QUER, C.: “La cruz soñada: concepción y construcción del Valle de los Caídos”, *AIEM*, 2005, pp. 757-796, abordara con ecuanimidad el reconocimiento de que se trata de una obra muy compleja y meditada, de insólita concepción, debida especialmente en su ideación al propio general Franco. En un certero y erudito ensayo, que nos exime de repetir todos los aspectos relativos al proceso de construcción y a la búsqueda de los antecedentes artísticos de este conjunto funerario, rebate con convincentes argumentos estéticos la condena que la máxima obra de la arquitectura franquista mereció de ZEVI, B.: “Franco monstruoso malgrado Torroja”, en *Cronache di architettura*, Bari, 1971, vol. IV, pp. 351-353; MARCHÁN FIZ, S.: “El Valle de los Caídos como monumento del nacional-catolicismo”, en *Guadalimar*, 19, 1972, pp. 70-74, y BONET CORREA, A.: “El crepúsculo de los dioses”, en *Arte del franquismo*, Madrid, 1981, p. 330.
 - 3 Celosamente cuidados por las naciones a las que defendieron millones de soldados, víctimas de la delirante política europea de la época, menos por una que, enfermizamente después de quinientos años de existencia, sigue debatiendo su propia esencia.
 - 4 CIRICI PELLICER, A.: *La estética del franquismo*, Barcelona, 1977, p. 112, ya señaló el carácter romántico del conjunto (citado por SAGUAR QUER, “La cruz soñada...”, *art. cit.*, pp. 764-765).
 - 5 Así concluye la excelente descripción e interpretación del web de la Abadía Valle de los Caídos.
 - 6 SAGUAR QUER, C.: “Teodoro Anasagasti: poemas arquitectónicos”, *Goya*, 274, 2000, pp. 49-58. Dice este autor, máximo especialista en arquitectura funeraria, que en estos diseños Anasagasti desarrolla una verdadera orogenia arquitectónica, que rinde culto al paisaje sagrado en el que la cruz actúa como cristianización de una idea pagana, en un especial clima de ensueño.
 - 7 SAGUAR QUER, C.: “Egiptomanía y arquitectura en España (1840-1940)”, *Goya*, 259-260, 1997, pp. 386-406.
 - 8 BRAVO NIETO, A.: *Arquitectura y urbanismo español en el norte de Marruecos*, Sevilla, 2000, esp. pp. 248-283. Sobre todo en la urbanización de Tetuán, Xauén y Río Martín. Formaron parte de ese equipo los arquitectos Pedro Bidaigor, Víctor D’Ors, Prieto-Moreno, Acha Urioste, Muñoz Monasterio, García Pablos, García Lomas, y Valentín Ganzo (quizás Gamazo).
 - 9 Es obra colectiva de los arquitectos Emilio PEREDA GUTIÉRREZ (dir.): 1941-1942; José María Rodríguez Garrido: 1944; Julio Luis Lázaro Giner: 1944 y 1948-1962, que tiene notables semejanzas con otros excelentes proyectos de viviendas sociales como las de la Colonia Virgen del Pilar de la zona de la Avenida de América, de Francisco de Asís Cabrero y Luis Gámir, inmediatas a los famosos dúplex de la calle Matalpino realizados por el primero, en los mismos años de 1942-1949. Pero a la vez el guipuzcoano fue capaz de diseñar los elegantes tres bloques de viviendas de la calle Juan Bravo con Príncipe de Vergara y con Castelló, de 1941-1947, de un refinado y sutil art decó (BUSTOS JUEZ, C., *art. cit.*, p. 107).
 - 10 Hombre tan versátil que de joven fue uno de los primeros porteros del club de fútbol Athletic de Bilbao.
 - 11 Para los santuarios barrocos de Pasión, vid. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M.: “Sobre la Jerusalén Celestial: los calvarios barrocos en España”, *Archivo Español de Arte*, 274, 1996, pp. 157-169.
 - 12 Vid. el interesante documento de FUMIO HAMAQ, S.- GIOIA, F.: *El Santuario. Memoria, presencia y profecía del Dios vivo*, Ciudad del Vaticano, 1999.
 - 13 Los he estudiado en MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M.: *Arquitectura, urbanismo y paisaje en los santuarios españoles*, Madrid, 2010.
 - 14 “...ya no habrá tampoco lágrimas, ni tristeza, ni dolor, ni muerte”. Lo he señalado en MUÑOZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, p. 27, al estudiar la definición oficial de santuario.
 - 15 Siempre la referencia evangélica es al discípulo amado: “Lo que os mando es que os améis los unos a los otros. Si el mundo os odia, sabed que a mí me ha odiado antes que a vosotros. Si fuerais del mundo, el mundo amaría lo suyo; pero, como no sois del mundo, porque yo al elegiros os he sacado del mundo, por eso os odia el mundo” (Juan 15, 17-19), y “Pero ahora voy a ti, y digo estas cosas en el mundo para que tengan en sí mismos mi alegría

- colmada. Yo les he dado tu Palabra, y el mundo los ha odiado, porque no son del mundo, como yo no soy del mundo. No te pido que los retires del mundo, sino que los guardes del Maligno. Ellos no son del mundo, como yo no soy del mundo” (Juan 17, 13-16).
- 16 Son varias las soluciones que desde los santuarios cristianos orientales, del tipo del Sinaí, Belén, Jerusalén, Éfeso, Roma, Tebessa, Abu Mina, Qal’at Sam’an o Rasafa, se pueden sistematizar: 1. El objeto de culto se coloca fuera del edificio, como la zarza del Sinaí, al E. del ábside del templo; 2. Una disociación en dos plantas de los focos conmemorativo y eucarístico; 3. El aprovechamiento de distintos niveles; 4. La dedicación de las naves laterales como vías de ida y vuelta, para eludir la saturación de personas, y 5. La reserva de las naves del templo para las celebraciones colectivas, abriendo unas puertas especiales de entrada y salida en el perímetro de la cabecera, para llegar hasta las reliquias.
- 17 El tema de la procesión, sobre todo en la Semana Santa, trae aparejado todo tipo de cuestiones a resolver, de índole arquitectónica, que afectan al viario de la ciudad: se establecen por medio de la costumbre y de la práctica verdaderas “vías sacras” o “carreras”, donde la muchedumbre podrá contemplar el paso de las imágenes y el decoro y esplendor de las cofradías y de los estamentos de la localidad; se llegará en algún caso a la apertura de grandes avenidas, o al menos al ensanche de algunas calles mayores, con el consabido derribo de arcos y puertas de murallas que habían perdido ya su función militar. Se habilitarán plazas espaciosas, grandes atrios y compases –como los “parvus” franceses– delante de los santuarios, donde se acoja a la muchedumbre. Se levantan gradas, tribunas y galerías que sirvan para contemplar los fastos religiosos y civiles. Se abrirán, por último, balcones en las casas del recorrido, pero también en la fachada de los santuarios que servirán para la exhibición de las reliquias o del santísimo.
- 18 SAGUAR QUER, “La cruz soñada:...”, *art. cit.*, pp. 765-765.
- 19 MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M.: “El Escorial como santuario contrarreformista”, en *Literatura e imagen en El Escorial*, Madrid, 1996, pp. 813-833.
- 20 MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M.: “El eco de Juan de Herrera en la arquitectura religiosa: las iglesias parroquiales y las colegiatas”, en *Juan de Herrera y su influencia*, Santander, 1993, pp. 205-216.
- 21 Estudiadas en mi artículo citado “Sobre la ‘Jerusalén Restaurada’:...”, y en el libro *Arquitectura, urbanismo y paisaje...*, *op. cit.*, pp. 315-327, cuando tuve ocasión de sistematizar de forma amplia los vía crucis hispánicos barrocos, resultando unas modalidades que pueden resumirse en: 1. con cruces de piedra o madera, que podrían llamarse calvarios, sean urbanos, rurales o conventuales; 2. con edículos-hornacinas, a modo de mini-sacromontes, sean urbanos y en llanura o rurales en subida en zig-zag, bien por acceso rectilíneo con escalinatas o por medio de una rampa; 3. con capillas de los pasos, auténticos sacromontes, a su vez divididos en topográficos –como éste de Cuelgamuros–, diseminados, arquitectónicos y urbanos, como el muy interesante de Guimaraes (Portugal), con pasos metidos en una suerte de “armarios” al aire libre; 4. con altares-cuevas, o sacromontes subterráneos -del tipo de San Sebastián de Mondéjar, bien estudiado por PRADILLO ESTEBAN, P. J.: *Vía Crucis, Calvarios y Sacromontes. Guadalajara, un caso excepcional*, Madrid, 1996-; 5. con crucero, a modo de calvarios abreviados, donde entrarían los cruceros propiamente dichos, las cruces monumentales, y algunos tipos de humilladeros, como el barroco templete de Caravaca de la Cruz. De todas estas variantes hay numerosos ejemplos, incluso lejos de un santuario al uso.
- 22 MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M.: “Sobre la ‘Jerusalén Restaurada’: ...”, *art. cit.* También, “Yermos y Sacromontes: itinerarios de Vía Crucis en los Desiertos carmelitanos”, *Los Caminos y el Arte*, Santiago de Compostela, 1989, III, pp. 171-182; “La arquitectura en los Desiertos Carmelitanos”, *Monte Carmelo*, Burgos, 1989, pp. 407-431, y *La Arquitectura Carmelitana (1562-1800)*, Ávila, 1990, pp. 343-371.
- 23 Es grande la diversidad hispánica de estos espacios: en Castilla y León predominan los atrios con recinto cerrado –generalmente con una muro de piedra más o menos elevado, a veces con un poyo corrido por su parte interior-, y con algún tipo de resalte de la puerta o puertas, por medio de arcos, rejas, bolas o pináculos. Sin embargo en la misma región, y aún en todo el norte peninsular, encontramos explanadas o plazas delante del santuario que prácticamente no se han delimitado con ningún cerramiento; un segundo grupo regional, sería el atrio de los

- santuarios manchegos caracterizados por su carácter semiabierto, menos aislados que los castellanos. Por último, la serie de grandes santuarios de la Baja Extremadura demuestra finalmente cómo los atrios pacenses se han concebido como elementos totalmente urbanos, donde los romeros se concentran, pasean, rezan o bailan de forma cómoda y ordenada, y cómo, en definitiva, el atrio es el espacio envolvente y totalizador del conjunto del santuario, a modo del "témenos" del santuario griego.
- 24 Parábola filosófica para Platón, la cueva es la frontera que marca el límite del mundo terreno y el celeste; fruto del diálogo mantenido entre el Arte y la Naturaleza; a veces cámara de maravillas minerales, o recinto de la humanidad selvática según Vitruvio. Vid. ACIDINI LUCHINAT, C.: "Representazione della Natura e indagine scientifica nelle grotte cinquecentesche", *Natura e Artificio (L'ordine rustico, le fontane, gli autoni nella cultura del Manierismo europeo)*, Roma, 1979, pp. 144-153.
 - 25 Respecto a su finalidad el eremitismo trata de vencer al vicio por medio de la virtud. La gruta es el teatro de sombras platónico, que simboliza el mundo visible, donde se representan las visiones fantasmagóricas, las tentaciones, los arrebatos místicos. Como es sabido la cueva es también para San Juan de la Cruz la noche oscura en la que el alma consigue el provecho espiritual, aunque la caverna tenga asimismo una clara simbología profana.
 - 26 Al eje horizontal que sigue la nave de la iglesia, se suma sobre el altar central el eje cósmico ascendente, al hallarse justo debajo de la gran Cruz exterior. El citado camino sagrado sería otro elemento relacionable con la arquitectura del antiguo Egipto (los he estudiado en MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M.: "Camino procesional y zonas de paso en la arquitectura del Antiguo Egipto", en *Cuaderno de Viaje a Egipto* (coord. Lourdes de Diego), Madrid, 2007, pp. 136-145.
 - 27 Muy bien analizadas por SAGUAR QUER, "La cruz soñada:...", *art. cit.*, pp. 785-790.
 - 28 Bien conocido, BRAUNFELS, W.: *Arquitectura monacal de Occidente*, Barcelona, 1975; CONANT, K. J.: *Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre*, Macon, 1968, etc; para España CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la arquitectura española antigua y medieval*, Madrid, 1964, y *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Madrid, 1966 (2ª edición 1982); también mi aportación sobre los monasterios reales en España: MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., "Reggia Monastero", en *Dizionario d'Iconografia e arte cristiana*, s.v., Milano, 2004.
 - 29 En los santuarios castellano-manchegos, debido al alejamiento grande respecto a los núcleos de población, es habitual que junto a la ermita encontremos aposentos para los devotos, en forma de cortijo. Puede afirmarse que las hospederías construidas en el siglo XVIII, cuando se contaba con más medios económicos y un sentido más filantrópico de la obra pública, son más grandes y magníficas. Pero las más interesantes por su tamaño y complejidad arquitectónica son sin duda las de algunos santuarios castellanenses, especialmente de la comarca del Maestrazgo. Todavía en el siglo XIX se siguen construyendo y ampliando hospederías en los santuarios españoles. Por ejemplo en N.ª S.ª de los Ángeles de Getafe, o en N.ª S.ª la Fuente en San Feliu de Pallerols (Gerona), o en N.ª S.ª del Mont (Gerona), o en N.ª S.ª de Montserrat (Barcelona), donde se hicieron varias alberguerías, con aposentos familiares e individuales.
 - 30 Nuevamente nos hemos de remitir a SAGUAR QUER, "La cruz soñada:...", *art. cit.*, pp. 779-785, para conocer el mejor análisis de los avatares de la construcción de la Cruz, del concurso nacional de anteproyectos de 1941 (al que se presentaron sin duda los principales equipos de arquitectos de la España de su tiempo como los de Luis Moya, Juan del Corro, Muñoz Monasterio, García-Lomas, Martínez-Feduchi, Fernández-Shaw, Cabrero, etc), y de los propios dibujos de Muguruza de aire clasicista y gruesa potencia, que luego adelgazó genialmente Diego Méndez.
 - 31 LÓPEZ DE LOS MOZOS JIMÉNEZ, J. R.: *Pairones del Señorío de Molina*, Zaragoza, 1996.

PEDRO MUGURUZA ARQUITECTO Y URBANISTA EN EL MARRUECOS ESPAÑOL (1943-1944)

*José Miguel Muñoz Jiménez
Enrique Castaño Perea*

Resumen: En este breve capítulo queremos señalar las aportaciones de Pedro Muguruza en el diseño de la ciudad que tuvo en el ámbito del Marruecos español durante la inmediata posguerra. Su participación como responsable de la intervención en Tetuán y en las ciudades del norte de Marruecos donde ejercía una gran influencia estableciendo los modelos que debían aplicarse como una nueva colonización.

Palabras clave: Arquitectura Marruecos español, nueva colonización, Muguruza.

PEDRO MUGURUZA ARCHITECT AND URBAN PLANNER IN SPANISH MOROCCO (1943-1944)

Abstract: In this short chapter we note the contributions of Pedro Muguruza in the design of the city that was in the field of Spanish Morocco during the immediate postwar period. Muguruza participation as responsible for the intervention in Tetouan and in the cities of northern Morocco where he was greatly influenced establishing models to be applied as a new colonization.

Key Words: Architecture Morocco Spanish, resettlement, Muguruza.

Muchas son las posibles aproximaciones a la obra del arquitecto Muguruza. Ésta, según Bustos Juez¹, puede ser clasificada a grandes rasgos en tres campos temáticos fundamentales: como dibujante; como arquitecto, tanto en trabajos de nueva planta, de restauración y del ámbito urbanístico; y por último como agente institucional y político.

En este breve capítulo queremos señalar sus principales aportaciones en el diseño de la ciudad, que fruto de su característico espíritu cosmopolita, tuvo lugar especialmente en el ámbito del Marruecos español, durante la inmediata posguerra.

La misma Carlota Bustos apunta que su nómina de obras en Madrid, Barcelona, Murcia, San Sebastián y Fuenterrabía, entre otros lugares, se amplió fuera de España en las reformas de la embajada española en Lisboa (1936), en la nueva sede diplomática de Berlín en que colabora con arquitectos alemanes (1938), y en su viaje a Estados Unidos de 1925, donde diseña dos residencias en Port Washington y en California, un edificio comercial en Nueva York y el Hotel Alba en Palm Beach. A todo ello habría que unir sus actuaciones en Marruecos.

No nos olvidemos tampoco de su provechoso viaje a la Inglaterra de la segunda guerra mundial², donde publicó un libro con interesantes aportaciones constructivas sobre las que siempre fueron sus principales preocupaciones: vivienda social, espacios públicos, economía de materiales, etc.

Pedro Muguruza se muestra así como un digno arquitecto internacional, viajero culto y cosmopolita, en una faceta que nuevamente le hace muy próximo a su condiscípulo Casto Fernández-Shaw, quien también trabajó a sus órdenes tanto en la internacional ciudad de Tánger como en la más hispánica Tetuán³.

No sería necesario aclarar que este capítulo sobre Muguruza en Marruecos, en los últimos momentos coloniales, es totalmente deudor del magnífico estudio de Bravo Nieto sobre *Arquitectura y urbanismo español en el Norte de Marruecos*⁴, de cuyas páginas no haremos más que un extracto de los aspectos principales⁵. Pero nuestro arquitecto también se preocupó de dar a conocer en ocasiones sus dibujos y proyectos: los planes urbanos en Marruecos también vieron la luz en algunas publicaciones por él promovidas⁶.

IMPORTANCIA DE LA ACTUACIÓN DE PEDRO MUGURUZA EN LA ORDENACIÓN URBANA DEL PROTECTORADO

Muy interesante es lo que formula Bravo Nieto en su análisis de la actividad desarrollada por el grupo de arquitectos dirigido directamente por Muguruza, en Marruecos y en el resto del territorio español: “En el ámbito arquitectónico Pedro Muguruza Otaño y el denominado equipo de Madrid (Pedro Bidagor, Lasarte, Víctor d’Ors, Francisco Prieto-Moreno Pardo, García Loas, Valentín Ganzo⁷, Alberto de Acha, Urioste, Manuel Muñoz Monasterio y Rodolfo García Pablos) ejercerían una gran influencia sobre los modelos que debían aplicarse en España. En concreto se postulaba que cada región debía tener un estilo propio, un «regionalismo de tipologías», rechazando el racionalismo más internacional. En este marco es donde surge la reactivación del estilo neobarroco y neoherreriano, asociado a la creencia de que estas tendencias históricas representaron momentos muy importantes en la definición de una arquitectura española original y propia... También hay que tener en cuenta que junto a esta línea oficial de tintes escurialenses, se produciría una arquitectura casticista de matices populares en barriadas, poblados y viviendas obreras e incluso cortijos, lo que representa un síntoma de cierto agrarismo ideológico y una vuelta a la tradición y al pasado precapitalista, fruto de un proceso tamizado por un idealismo evidentemente interesado. En este contexto, no resulta insólito que cuando Muguruza recibe el encargo de estudiar el urbanismo y la arquitectura en Marruecos pensara en trasplantar modelos herrerianos, barroquizantes y casticistas a la zona norteafricana, rompiendo tanto con cualquier tradición anterior de tipo árabe como con el racionalismo y el art déco precedentes. Las propuestas representaron un modelo unitario para todo el Protectorado, una imposición de estilo establecido a través de rígidas ordenanzas que cuidaban la cuestión visual de la arquitectura, buscando una imagen idealizada y al mismo tiempo llena de ideología. Pedro Muguruza dictaba las normas de ordenación urbana del Marruecos en el boletín de *Arquitectura marroquí de postguerra*, de 31 de julio de 1944; desde este momento podemos hablar realmente de una posible arquitectura franquista”⁸. Por tanto, se constata la trascendencia innovadora de su presencia en Marruecos.

EL TETUÁN DE LOS AÑOS CUARENTA

Prescindiendo de la valoración histórica de la presencia española en el Magreb, que aportó al entonces Protectorado un bagaje arquitectónico y urbano más que apreciable



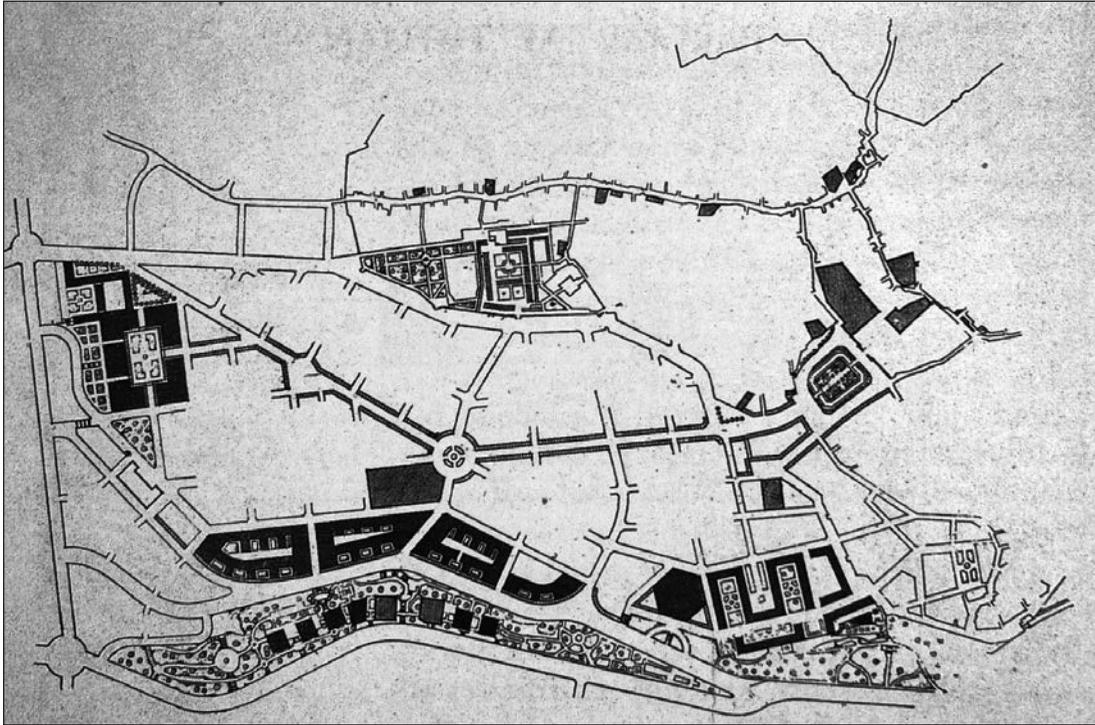
1. Plano general de ordenación de Tetuán. RNA, nº 26, 1944

como demuestra el citado historiador⁹, y de las circunstancias políticas de los años en que Muguruza Otaño actuó en el norte de Marruecos, sigamos de la mano del mismo Bravo Nieto el papel que le corresponde a nuestro protagonista en la ordenación urbanística de la ciudad de Tetuán.

Así, Pedro Muguruza llega a Marruecos como responsable de un nuevo plan urbanizador de Tetuán, de la mano del General Orgaz, el alto comisario, que buscaba un cambio que manifestara el giro político del nuevo Estado franquista. Bravo Nieto plantea de entrada, aunque luego parece cuestionarlo, que del nuevo equipo de profesionales de la construcción se deriva indirectamente una propuesta formal con la aparición de los modelos neobarrocos y escurialenses.

Muguruza, con sus colaboradores Juan Arrate Celaya y Manuel Muñoz Monasterio, intentó solucionar una serie de problemas perceptibles en el desordenado crecimiento de la ciudad: falta de zonificación; dispersión de centros oficiales; insalubridad; falta de jardines; accesos deficientes; desatención de las murallas históricas, etc, como se aprecia en la lectura del artículo de nuestro arquitecto, del año 1944¹⁰.

Aun conociendo que los suburbios –barrios de Málaga y Muley Hassan– eran el principal problema de Tetuán, casi todas las reformas de Muguruza se centraron en la mejora del ensanche, para entonces núcleo fundamental de la ciudad. Así lo resume Bravo Nieto: “En este sector planteaba la desaparición de los acuartelamientos para generar espacios verdes y viviendas, la ordenación de las manzanas de cornisa con patios abiertos, soportales y antejardines, la reforma completa de la zona de Luneta con la construcción



2. Proyecto de Reforma Interior de Tetuán. RNA, n° 26, 1944

de un hotel de lujo y el porticado de la calle principal y plaza de España para favorecer la circulación”.

Pero también atendió con prioridad al diseño del barrio occidental de Sidi Talha, donde planteaba una ordenación en torno a varios tipos de viviendas (europeas y musulmanas), una plaza porticada comercial y un centro misionero con plazas y terrazas¹¹.

Fruto de este trabajo surgieron unas *nuevas ordenanzas* de Tetuán el 20 de mayo de 1944. Sin embargo el arquitecto municipal Alfonso Sierra Ochoa denuncia críticamente el plan de Muguruza, señalando que en 1945 recibió un plano de alineaciones y ordenanzas que fueron para él una pesadilla: “los urbanistas del plan de Tetuán no tuvieron la más remota idea de la organización económica del suelo, ni de las características político sociales de la ciudad. Proyectaron para una ciudad no peninsular con mentalidad española”.

Señala también Bravo Nieto que muchos planteamientos del plan no se llegaron a materializar, como la concentración de ministerios, la construcción de una zona industrial, el porticado de la fachada sur de la plaza de España, la reforma de la calle Luneta con la construcción de un hotel de lujo, la construcción de jardines sobre los antiguos cuarteles (como el de caballería). No obstante, podemos decir que muchos de sus aspectos seguirían vigentes hasta el final del período colonial¹².

El citado arquitecto Alfonso de Sierra plantearía a partir de 1955 una revisión de este plan que debía iniciarse con la elaboración de un plano nuevo de la ciudad, pero por su propia cronología quedó superado y desbordado tras la independencia de Marruecos. En dicha reforma el objetivo principal era combatir la infravivienda y la autoconstrucción de muchas zonas tetuanés.

Una de las mejores realizaciones de esta época fue la denominada Ciudad Escolar, magno proyecto público ubicado sobre la que iba a ser Ciudad Jardín de De la Quadra-Salcedo, donde se concentraban diversas instalaciones educativas: un Instituto Politécnico, Escuela de Residentes, Escuela de Enfermeras e Instituto de Sidi Saidi, englobando una serie de edificaciones dispuestas en este espacio con gran acierto. Cabría destacar finalmente cómo la ciudad de Tetuán fue creciendo al mismo tiempo que lo hacía su población, tanto musulmana como hebrea o española, en una singular mezcla étnica, religiosa y nacional, con distintas clases sociales.

URBANIZACIÓN DE LA CIUDAD DE RECREO DE RÍO MARTÍN

Dice el historiador Bravo Nieto¹³ que nacida la población de Río Martín como uno más de esos poblados civiles que surgían junto a los campamentos militares con proyecto de los ingenieros del ejército, presenta sin embargo una evolución urbana diferente al constituirse como una especie de barrio de veraneo de la cercana ciudad de Tetuán.

Su primer plan de urbanización se debió a Joaquín Salinas, ingeniero militar que construyó su primera mezquita e iglesia. El mismo Jalifa, el 26 de noviembre de 1913, autorizaba la construcción del poblado civil de Río Martín en terrenos públicos que se darían a sus constructores a censo por parcelas o manzanas, y desde ese momento la Delegación de Fomento debía hacerse cargo de los trabajos, aunque «*teniendo en cuenta el plano de urbanización ya aprobado*». El plan de Joaquín Salinas, que se conoce indirectamente por un plano de 1914, ofrece la imagen de un trazado de pocos vuelos que tiende a la ordenación en cuadrícula dentro de cierta irregularidad de manzanas (ocho calles longitudinales y cinco transversales con una plaza rectangular en el centro) que recuerda otros poblados civiles menores de la zona.

En 1927, Carlos Óvilo realiza un proyecto de urbanización donde diseña una gran plaza circular, con edificaciones y jardines. Esta plaza se documenta cronológicamente por vez primera en una foto aérea de Río Martín de 1934 donde aparece nítidamente su perfil, pero sin contar todavía con ninguna construcción. Realmente, comenta este autor, esta plaza no tiene ninguna lógica con la filosofía del ensanche de Salinas ni forma conjunto con él, y está más vinculada a las tendencias urbanas de ensanche jardín que se aprecian también, por ejemplo, en la plaza de España de Xauen.

En todo caso, el equipo de arquitectos dirigido por el director general de Arquitectura, Pedro Muguruza, encontró en la ciudad un motivo de inspiración por su carácter especial de ciudad de veraneo dentro del Protectorado, y realizaría, por ello, un plan fechado en octubre de 1943 que remodelaba la ciudad completamente. Respetando el trazado ortogonal del primer trazado y la gran plaza circular, intentaba modificar el carácter de esta última estableciendo en ella un centro comercial de varias plantas. El resto de la ciudad era concebido como un espacio mixto donde se ubicaban un gran parque central, un campo de golf y varios edificios determinados por su finalidad lúdica, como un balneario y un gran hotel, lo que completaba la imagen de esta ciudad de vacaciones.

Una de las pautas generales de este plan fue volcar la ciudad hacia el mar Mediterráneo (este) y no hacia el río (sur) como lo estaba entonces, potenciando un paseo marítimo donde se planificaba construir chalés y bloques de uso residencial, destacando una serie de villas aisladas y pareadas. También se contemplaba construir fuera de este ámbito lúdico y turístico (al oeste) un barrio de pescadores y un barrio musulmán con zoco, mezquitas y escuelas.

LA INTERVENCIÓN EN XAUÉN

En la ciudad de Xauen, las estrategias del equipo de arquitectos se basaron en subrayar las posibles características de una ciudad andalusí, una especie de reflejo de la Alpujarra granadina, por lo que sería el arquitecto conservador de la Alhambra, Francisco Prieto-Moreno Pardo, a invitación de Muguruza, quien diseñó la propuesta del plan que potenciaba ampliamente los jardines y murallas de la ciudad.

En la caracterización de un nuevo estilo, Pedro Muguruza justificaba incluso que en Xauen encontró muchos motivos ornamentales árabes que le evocaban el estilo plateresco, las propuestas arquitectónicas incidían en el uso de cubiertas de teja roja, peanas ornamentadas de ventanas, subrayado de aleros, así como la utilización de soportales y arcadas.

Las propuestas de ordenación urbana afectaban a los accesos a la ciudad y a la antigua plaza de España, pero también se planificaban nuevas construcciones donde aparecía una cuidada formulación estética ligada al tipismo granadino y al papel de las arcadas. Varios bloques de viviendas de dos plantas, con los característicos soportales, un proyecto de Medersa con evidentes referencias a la Alhambra y un edificio para Servicios Municipales, son las principales propuestas para esta ciudad de la región Gomara. Desde ese momento, la arquitectura de Xauen quedó tipificada en una arquitectura de lo blanco (que, por cierto, nunca fue una seña característica de la ciudad), en la repetición seriada de ventanas geminadas dentro de un arco ciego de medio punto y en los remates en teja que le confieren en la actualidad una regularidad que unifica y cohesiona poderosamente la imagen de la ciudad.

CONCLUSIONES

No cabe duda que la labor de Muguruza se enmarca en Marruecos dentro de la fase final de una larga actuación urbana y arquitectónica española de la que, en su calidad de director general de arquitectura del nuevo estado franquista, se hizo cargo al frente de un competente equipo de arquitectos entusiastas en una ambiciosa tarea ordenadora. Como suele ocurrir, después de unos pocos años y por la deriva política que conducía a la descolonización, se produjo una pronta paralización de tales proyectos, fuera ya de la soberanía y tutela española.

Llena por tanto de connotaciones históricas, románticas y “africanistas”, dicha labor es nuevo ejemplo de que Pedro Muguruza estuvo, tanto en Marruecos como en España, en una muy destacada posición al frente de una serie de actuaciones constructivas de gran responsabilidad, en las que demostró su capacidad de mando y organización. Se trata de un capítulo que había que tratar, aunque sea con la brevedad que las razones de espacio determinan.

Para terminar, es de justicia recoger literalmente la valoración que la labor del arquitecto de Elgóibar y su grupo de colaboradores merecen al historiador Antonio Bravo Nieto: “En resumen, de estos trabajos elaborados entre 1943 y 1944 por el equipo de Pedro Muguruza, lo que se desprende paradójicamente es una variedad de modelos que no parece justificar la posterior imposición de la arquitectura neobarroca y herreriana que caracteriza el período. Entre sí todos los planes aportaban una evidente especialización estética por ciudades, de manera que cada población vendría a tener una arquitectura diferente moldeada

de acuerdo a sus tradiciones e imagen vernácula, todo ello en el marco de la tradición. En todo caso, una de las primeras consecuencias de la aplicación de estos planes de ordenación urbana fue la aparición de un nuevo grupo de profesionales que inician el cambio en la arquitectura del Marruecos jalifiano”.

NOTAS

- 1 BUSTOS JUEZ, C. de, “La obra de Pedro Muguruza: breve repaso de una amplia trayectoria”, *P+C*, 5, 2014, pp. 101-120, esp. p. 105.
- 2 MUGURUZA OTAÑO, P., *Notas de un viaje por Inglaterra*, E.P. E.S.A., Madrid, 1946.
- 3 BRAVO NIETO, A., “La arquitectura de Casto Fernández-Shaw en Marruecos. Propuestas y realizaciones”, en *Casto Fernández-Shaw. Arquitecto sin fronteras (1896-1978)*, Madrid, 1999, pp. 233-243.
- 4 BRAVO NIETO, A., *Arquitectura y urbanismo español en el norte de Marruecos*. Andalucía. Consejería de obras públicas y transportes, 2000.
- 5 El libro tiene una estructura clásica, iniciándose en el estudio del marco histórico general de España en Marruecos, para mejor situar las acciones orientadas al control y la estructuración del territorio mediante la planificación y las obras públicas, y poder pasar a describirnos las ciudades y su urbanismo, sus instituciones, sus modelos tanto para las medinas como los ensanches, y sus primeras aplicaciones con especial atención a Tetuán, Larache y Tánger, pero también a Alcazarquivir, Alhucemas, Xauen, Río Martín o Nador. Lógicamente, Bravo dedica todo un capítulo a esclarecer los aspectos profesionales y económicos de la arquitectura hispano-marroquí, pues la dicotomía entre ingenieros, en particular los militares, y arquitectos cobra aquí especial sentido, con la modalidad que ese ejercicio comportaba en el sistema colonial. Del mismo modo, discierne entre la obra de naturaleza pública y la vinculada a las empresas actuantes en el territorio. A partir del capítulo sexto entra en los aspectos de la especificidad arquitectónica, preguntándose sobre la naturaleza del carácter colonial. Bravo resume esa realidad en tres principios: el vínculo político y económico de tal condición, el fenómeno de la impostación de modelos especialmente formales y, en consecuencia, su consumo potenciado de imágenes, para el que las formas andalusíes y neoárabes cumplen un papel crucial y recurrente dentro del panorama historicista y ecléctico de la arquitectura española del primer tercio de siglo (Ideas sacadas del “Prólogo” de Víctor Pérez Escolano, al citado libro de Bravo Nieto).
- 6 MUGURUZA OTAÑO, P., “Ideas sobre urbanismo en Marruecos”, *África*, 30, 1944, pp. 4-9; “Visión romántica de Tetuán”, *ibidem*, 49-50, 1946, pp. 2-3; *Ordenación urbana y rural en el Marruecos español*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1946, más números monográficos de la *Revista Nacional de Arquitectura* dedicado a Tetuán (26, 1944, pp. 53-58), y a Xauén (32, 1944).
- 7 Dadas las fechas y la semejanza fonética, creemos que se trata del destacado arquitecto y urbanista Germán Valentín-Gamazo, próximo al régimen y a Muguruza, si bien nuestras consultas a sus familiares más directos no han podido confirmar tal suposición.
- 8 *Op. cit.*, capítulo 9, pp. 251-288.
- 9 BRAVO NIETO, A., *Arquitectura y urbanismo español...*, *op. cit.*, pp. 19-36.
- 10 “Ideas sobre urbanismo en Marruecos”, *África*, 30. Madrid, pp. 4-9.
- 11 Comenta Bravo Nieto que más acorde con la política de construcción de grandes barriadas que se llevaría a cabo en muchas capitales españolas, con una cuidada jerarquización de los servicios y un pretendido carácter de autosuficiencia, fue el programa de viviendas económicas que se estudiaron en el nuevo barrio tetuaní de Sidi Talha, edificios caracterizados por el uso de materiales baratos y techos abovedados que intentaban ahorrar cemento y hierro y facilitar al mismo tiempo el trabajo a una mano de obra no especializada. Junto a estas viviendas en el barrio de Sidi Talha se proyectó un centro misionero, en el que la iglesia debía regir una zona de viviendas sociales en principio pensada para familias españolas. La propuesta estaba contemplada en el Plan General de Ordenación de Tetuán suscrito por Pedro Muguruza y pretendía la reordenación de uno de los barrios populares

de la capital. El anteproyecto planteaba una iglesia de tres naves con cúpula en el crucero, y a derecha e izquierda las dependencias para servicios parroquiales y residencia de los religiosos, cerradas por galerías porticadas que formarían dos claustros. Sin embargo, la ejecución definitiva se separó del anteproyecto, aunque la filosofía del conjunto fue respetada en cuanto a que la iglesia se incorporaba a una previsible ordenación del tejido urbano donde ella mismo asumía una importante misión rectora. Juan Arrate realizó una singular obra en la que destacaban sus paramentos blancos lisos y la utilización del orden toscano y bóvedas interiores de arista.

- 12 Entre otras fuentes documentales, Bravo Nieto aprovecha los numerosos artículos que entre 1946 y 1959 escribe sobre el Marruecos español Vicente Martorell Otzet, en la revista *África*, y en forma de conferencias publicadas. Para la reforma de Tetuán, cita en especial "El desarrollo urbano de Tetuán", *África*, 115. Madrid, 1951, pp. 16-20.
- 13 *Op. cit.*, pp. 104-107.

PEDRO MUGURUZA: ¿LA VOZ DE FRANCO EN LA ARQUITECTURA?

Miguel Lasso de la Vega Zamora

Resumen: La prensa de postguerra recogió de modo preciso la trayectoria fulgurante de quién habría de dirigir los destinos de la arquitectura en España, el arquitecto Pedro Muguruza Otaño, con su presencia constante en los múltiples acontecimientos oficiales en relación con la misma y su participación en las escasas empresas constructivas de envergadura auspiciadas por el franquismo. Él se convirtió en la voz de la arquitectura del régimen, en la voz de Franco, durante apenas diez años, entre el final de la Guerra y el inicio de su enfermedad, difuminándose lo que tuvo de autoatribución con el encargo real.

Palabras clave: Arquitectura, Postguerra española, Prensa, Pedro Muguruza.

PEDRO MUGURUZA: IS THE VOICE OF FRANCO IN SPANISH ARCHITECTURE?

Abstract:

The trajectory of Pedro Muguruza Otaño, who would direct the destiny of architecture in Spain after the war, was picked up by the press in many official events concerning architecture and for his involvement in the few buildings major sponsored by the Franco regime. Pedro Muguruza became the voice of the architecture of the regime, in just ten years, between the end of the war and the beginning of his illness, mingling with what had of self-attribution in their professional reality.

Key Words: Architecture, Spanish postwar, Francisco Franco, Press, Pedro Muguruza.

Todavía de un modo fragmentado, la historia nos retrata un arquitecto Muguruza cuyo conocimiento reside principalmente en su actividad durante la guerra y la postguerra para reconducir la arquitectura, pero la realidad es que su crédito y su valía ya habían sido demostrados con mucha anterioridad, desde que concluyera sus estudios en la Escuela de Madrid en 1916, si no antes, durante la realización de los mismos.

En 1920 obtuvo la Cátedra de Proyectos de Detalle Arquitectónico y Decorativo en dicha Escuela (R.O., del 9 de agosto), un joven de veintisiete años que habría de adquirir reconocimiento creciente como restaurador de monumentos y perfecto conocedor de la historia de la arquitectura española, de cuya mano salió la reforma o rehabilitación de muchos edificios de su ciudad natal, Madrid, aunque vasco por sus cuatro costados, como el Palacio del Hielo, la Ermita de San Antonio de la Florida, el Palacio Bauer, el Teatro Real, junto a Antonio Flórez entre 1928 y 1932, o la Casa de Lope de Vega en 1934. Muchas de estas obras cruzan la barrera de la proclamación de la República, a la que se mantuvo inicialmente fiel, construyendo embajadas y consulados como arquitecto agregado al Ministerio de Estado. También fue uno de los participantes en el concurso municipal para el proyecto de reforma interior de Madrid de 1933, que quedó desierto pero fue muy difundido en sus propuestas¹, aunque sus obras cumbres sean el Palacio de la Prensa (1924-1928) y, en menor medida, el Mercado de Maravillas (1935)².



1. Incendio de la Casa Madre de los Jesuitas en la Calle de la Flor, 1931

De “genial” le calificaba la prensa de los años treinta, en una fulgurante carrera que se veía jalonada con distintos reconocimientos, como su elección como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1934, aunque la lectura y toma de posesión como tal no se produjo hasta abril de 1938 en Burgos³, o la imposición de la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica en 1935. Pero él era un técnico y no un político, y así se reconocía: “Yo no puedo opinar... Estoy en absoluto a las órdenes del ministro. Soy un funcionario. Obedezco instrucciones concretas. Lo que el ministro me diga. Lo que mis superiores manden”⁴.

En 1936, cuando se produce el alzamiento de una gran parte del Ejército, ya se había granjeado una posición profesional, lo que no quita que personalmente se encontrara alejado del cariz que los acontecimientos políticos sumían a España, a las puertas de una revolución popular de izquierdas que el propio gobierno no era capaz de atajar por desidia o incapacidad. Tampoco se ocultó, y cuando hubo que demostrar su valor así lo hizo, al lanzarse a rebuscar entre los escombros de la asaltada, incendiada y destruida Casa Madre de los Jesuitas de la calle de la Flor el 11 de mayo de 1931 la urna con los restos de San Francisco de Borja. Hallada, la conservó en su domicilio hasta poder entregársela a sus legítimos propietarios.

Su casa sirvió también para esconder a religiosos perseguidos desde el inicio de la Guerra Civil, *vox populi* tal que seguramente fue causa inmediata de su paso por distintas checas y de hallarse al borde del fusilamiento hasta en cuatro ocasiones, de lo que al parecer le libró la intercesión de trabajadores del ramo de la construcción, que conocían su caballerosidad y sus buenos sentimientos⁵.

Conocidas sus creencias y sus ideas políticas de derechas, y al parecer su proximidad a los sublevados, fue el diplomático Alfonso Merry del Val quien le pidió personalmente al famoso capitán británico Edwin Christopher Lance, que trabajaba en su Embajada en Madrid ayudando a sus compatriotas pero sobre todo salvando vidas de españoles perseguidos, que refugiara al arquitecto, buscado por las milicias republicanas. A finales de enero de 1937, Lance organizó una expedición a Alicante para evacuar a los refugiados, huyendo Muguruza con falsa identidad en un buque inglés en dirección a Imminghan a las 21:00 del 6 de febrero⁶. En abril de 1937 vuelve a España, pero entrando por San Sebastián, ya en manos del ejército nacional desde el 13 de septiembre anterior, punto de partida para la realización de frecuentes desplazamientos⁷ que incluyen Burgos, ciudad en la que Franco ha constituido su primer gobierno en enero de 1938.

Hasta este momento, la relación entre el general Franco y el arquitecto Muguruza habría sido posiblemente nula, pero el conocimiento del segundo por el primero debió ser inmediato a su persecución, aunque esta afirmación parezca no reflejar las palabras del arquitecto, que traslada su primer encuentro una vez concluida la Guerra⁸. Sin embargo, Secundino Zuazo en sus memorias aclara que fue en noviembre o diciembre de 1937, hallándose exiliado en París, cuando Muguruza le visitó con el propósito de que se incorporase a la “España Nacional”, diciéndole que todos eran necesarios y más hombres como él, con una trayectoria profesional incuestionable. A Zuazo estas palabras le causaron extrañeza, pero requiriendo a su colega que le dijese quien le enviaba, su alcance y su valor, éste fue tajante: “el Caudillo”⁹.

Aunque Pedro Muguruza no se hubiera encontrado personalmente con Franco hasta 1939, no hay duda que mucho antes se habría producido el contacto, directo o no, recibiendo distintas comisiones, siendo una de las primeras la de buscar arquitectos de prestigio que se alinearan a su causa, y en la que habría que enmarcar esa visita a Zuazo. Estas averiguaciones tendrían como resultado la primera reunión de arquitectos falangistas, celebrada en el Teatro Principal de Burgos en febrero de 1938, al poco de constituirse el referido gabinete franquista¹⁰, que coordinó Muguruza y presidió el entonces secretario general de FET y de las JONS y ministro de Agricultura Raimundo Fernández-Cuesta. Sin duda contó con el respaldo del Jefe del nuevo Estado, pero fue el Ministro, quien ante los técnicos asistentes, planteó la necesidad de que la arquitectura se dejase de ejercer de forma libre, para institucionalizarse en la reconstrucción del país¹¹.

Es claro que la actividad profesional de Pedro Muguruza durante la guerra no se paralizó, continuando con las reuniones de arquitectos en Salamanca y San Sebastián, e incluso, en un intervalo de esta reorganización profesional, fue solicitado por el gobierno portugués para llevar a cabo el primer rascacielos de Lisboa, “que llevará el nombre de *La Casa del Imperio* y tendrá la misma altura que la Giralda y que, cómo ésta, desde lejos señalará la ciudad”¹². Se trata de un reconocimiento nacional e internacional al que empieza a considerarse la cabeza más visible de la arquitectura de la España Nacional y que consiguientemente llevará aparejado nuevos cargos, materializando la confianza que en él tiene depositada Francisco Franco.

Así, por decreto del 1 de enero de 1938 es designado Canciller del recientemente creado Instituto de España, el 18 de febrero pasa a formar de la efímera Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria, y en la que propuso establecer una clasificación de monumentos, para definir los elementos que han de integrarla,¹³ y el 2 de julio es nombrado Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, creado poco más de dos meses antes con sede en Vitoria, el cual dependía de

la Jefatura Nacional de Bellas Artes y venía a sustituir a la Junta del Tesoro Artístico de la República¹⁴.

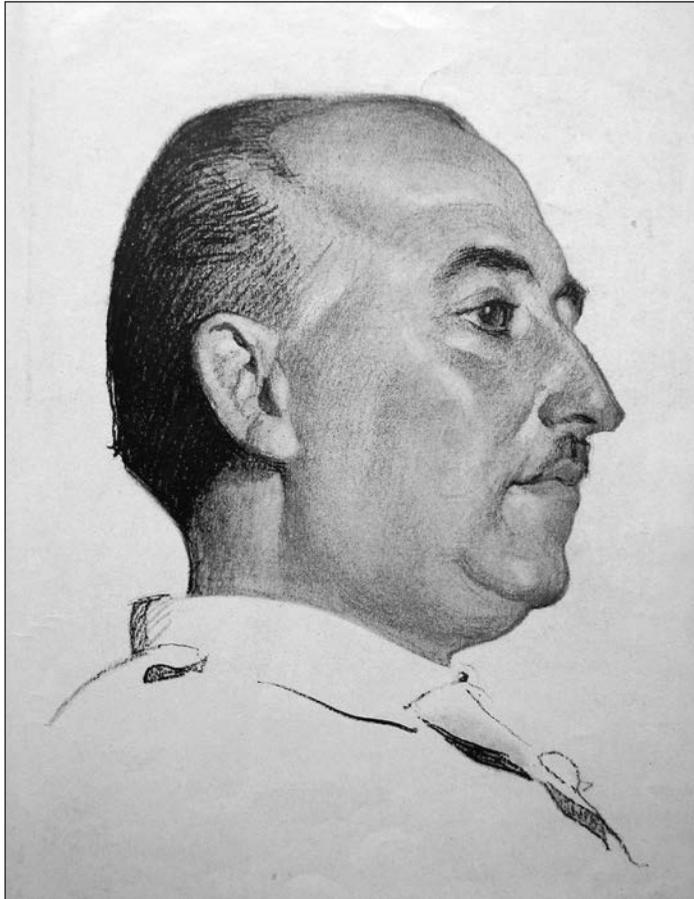
Convertido oficialmente en uno de los principales “restauradores” de España, Muguruza se dedica a visitar los “pueblos recién liberados para ver la mejor manera de recuperar el patrimonio artístico robado por los rojos y reconstruir lo destruido por la guerra o el odio”¹⁵. Incluso, al poco de concluida la guerra fratricida el 1 de abril de 1939, es designado vocal de la creada Junta de Reconstrucción de Madrid, junto a Gaspar Blein, César Cort y Casto Fernández-Shaw¹⁶, tras haber pasado varias semanas en Ginebra para gestionar, como delegado del nuevo gobierno, la devolución de las obras de arte expatriadas por la República, comprendiendo más de trescientos cuadros de los museos del Prado, Arte Moderno y Lázaro Galdiano, Monasterio de El Escorial, Academia de Bellas Artes de San Fernando, colecciones Alba o Romanones, tapices de propiedad pública o particular, objetos religiosos de diferentes diócesis, etc.¹⁷.

Precisamente estando en Suiza, es llamado por la Falange a toda urgencia, para presentarse en Burgos ante el Jefe del Estado¹⁸, pues quería éste encomendarle la restauración del Castillo de la Mota para sede de la Sección Femenina de la Falange¹⁹. El encuentro se produjo el 29 de mayo de 1939, y lo que iba a ser una conversación de diez minutos acabó siendo de dos horas, en la que el General Franco le expuso sus preocupaciones arquitectónicas, sus sueños de correspondencia entre la “grandeza” del nuevo régimen, próximo a instaurarse en toda España, y la disciplina que mejor podía simbolizarla y representarla.

Según Daniel Sueiro, Franco tenía una “verdadera, aunque secreta, vocación de arquitecto. Creía en la arquitectura como “el mudo y magnífico lenguaje de las piedras para decir a las generaciones del remoto futuro cuál fue su fuerza y cuál fue su gloria”. Uno de sus más íntimos colaboradores, el general Millán Astray, decía que el Jefe del Estado era un gran ingeniero, autor de diversos proyectos, “pero su verdadera vocación parece ser la de arquitecto urbanista, constructor de ciudades”²⁰. Otro de sus fieles colaboradores, el falangista Blas Pérez González, luego Ministro de la Gobernación, decía que Franco robaba “horas a las trincheras y al sueño para ocuparse de asuntos urbanísticos”²¹, y su secretario y primo, el teniente general Francisco Franco Salgado-Araujo, le comparaba con Felipe II y su sueño de levantar un monumento en honor de los caídos y que se traduciría en el propio Valle de Cuelgamuros²².

El mismo Muguruza advertía que en sus conversaciones con Franco “se quedó maravillado de sus ideas y de sus conocimientos en tan diversas cuestiones” relacionadas con la arquitectura²³, reconociendo incluso humildemente el primero que el proyecto del dicho Valle de los Caídos provenía directamente del segundo. Sin embargo, los testimonios gráficos que se conocen de Franco no evidencian una natural disposición hacia la arquitectura y no hay constancia de que esta pasión le acompañara a lo largo de su vida. Sus iniciales sueños megalómanos pretendían conectar la arquitectura con el pasado imperial español, como representación del nuevo régimen, fusionando, como tantos dictadores²⁴, poder e imagen arquitectónica, aunque el triunfo de las democracias occidentales en la Segunda Guerra Mundial favoreciera el abandono de aquéllos con la misma trivialidad con la que llegaron, sin una verdadera reflexión profunda.

No se sabe si esa primera entrevista generó un sentimiento recíproco de admiración, aunque lo que sí ocasionó fue la decisión del *Generalísimo* de superar su inicial encargo de restauración para solicitar al arquitecto unos servicios más ambiciosos, atendiendo a sus cualidades de dinamismo, disciplina y profesionalidad.

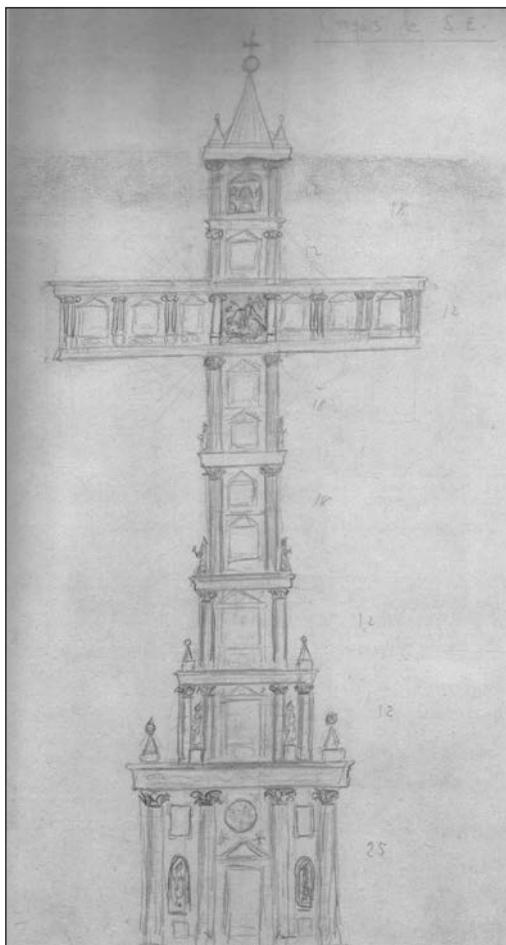


2. Pedro Muguruza, *Retrato de Francisco Franco*, 1941. RNA

Debe quedar claro que Pedro Muguruza no era un advenedizo al acabar la contienda, un arquitecto político que aprovechaba el vacío cultural y profesional para escalar puestos gubernamentales, sino, como tantos, un convencido de sus ideas arquitectónicas, que no renunció a materializarlas cuando se le brindó la ocasión, en el momento en el que sus ideas y sus creencias se hicieron acordes a las de los vencedores de la guerra.

Por esta razón, lo que fructificó tras aquel encuentro en Burgos fue el depósito de las inquietudes arquitectónicas de Franco en Muguruza, demostrada su fidelidad a la causa y su pertenencia a la Falange, partido único que controlaba la arquitectura y al que el arquitecto se habría afiliado, sino de antiguo, sí con toda clase de parabienes. Prueba de ellos es la concesión el 17 de julio de 1939 de la Encomienda con Placa de la Gran Orden Imperial de las Flechas Rojas, luego del Yugo y las Flechas, la mayor distinción del franquismo²⁵, el 24 de agosto de la Cruz de Guerra²⁶ y el 12 de septiembre de su elección por Franco para formar parte del Consejo Nacional de FET y de las JONS²⁷, en cuya Comisión de Obras Sociales participaría desde el 25 de diciembre de 1942²⁸.

Esta confianza se traduce en el inmediato nombramiento de Pedro Muguruza como Jefe del Servicio de Arquitectura con la misión de convocar una asamblea nacional de arquitectos a la que transmitir el pensamiento del Generalísimo y formular “sugestiones, ideas y propuestas” para someterlas a “la consideración de la superioridad”²⁹. Las sesiones se celebraron entre los días 26 y 29 de junio de 1939 en el Teatro Español de Madrid,



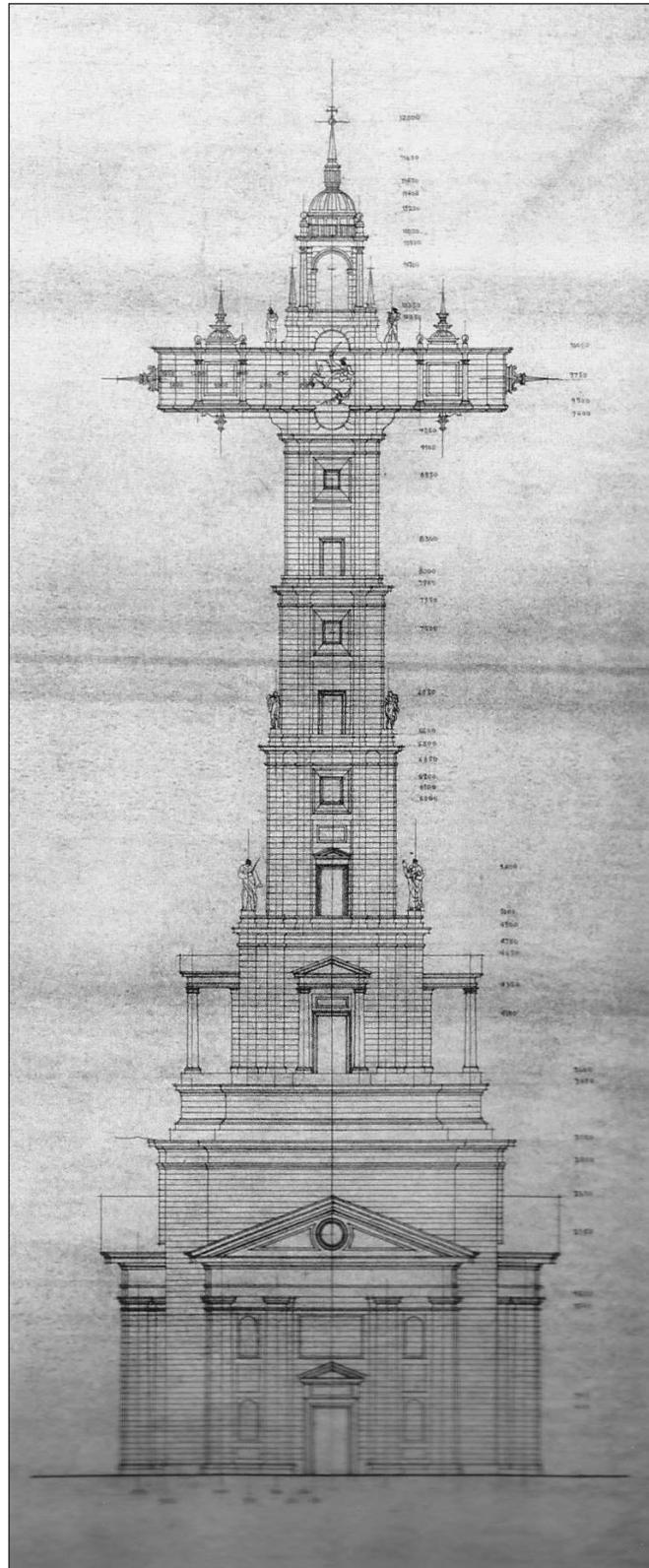
3. Croquis de la Cruz de los Caídos realizado por Franco, 1943.
D. Méndez, El Valle de los Caídos, 1982

clausurándose con una excursión al Monasterio de El Escorial y una brillante fiesta en su Patio de los Evangelistas.

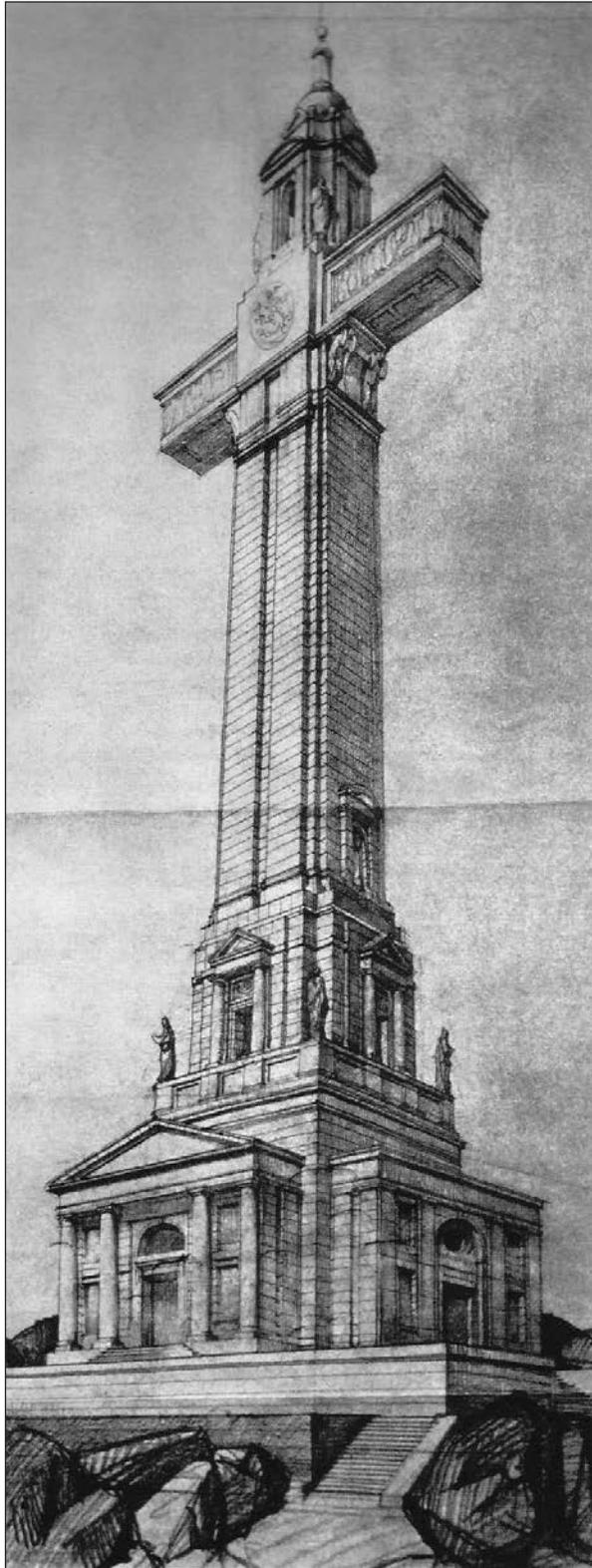
Muguruza tituló su ponencia: “Ideas generales sobre ordenación y reconstrucción nacional”, proponiendo un control disciplinado de todos los arquitectos en una misma dirección³⁰, para constituir una hermandad cohesionada, que se “incorpora con entusiasmo y alegría al espíritu de milicia, que es norma de la nueva vida española”³¹.

En las conclusiones de la primera Asamblea, que Muguruza se comprometió a entregar en mano al Jefe del Estado, se resaltó la necesidad de crear una entidad técnica nacional que ordenase la arquitectura, y aunque se desconoce si realmente lo hizo directamente, desde luego este reclamo debió llegar a las más altas instancias, pues por ley del 23 de septiembre de 1939 se creaba la Dirección General de Arquitectura, dependiente del Ministerio de la Gobernación y nombrándose lógicamente a Pedro Muguruza Otaño su director, en paralelo³². Sus funciones serían las de ordenar la arquitectura nacional y dirigir la intervención de los arquitectos en los servicios públicos que lo requieran, y en general sus actividades profesionales.

Desde este nuevo cargo, Muguruza participó dando respuesta a la recuperación de la España de Postguerra, estuvo involucrado en los problemas de la vivienda, dirigió trabajos



4. Pedro Muguruza, *Primer anteproyecto de la cruz*, 1943. D. Méndez, El Valle de los Caídos, 1982



5. Pedro Muguruza, *Segundo anteproyecto de la Cruz de los Caídos*, ca 1945. D. Méndez, El Valle de los Caídos, 1982



6. Estado de las obras de la Basílica de la Cruz de los Caídos al retirarse Muguruza de la dirección, 4 de mayo de 1949. D. Méndez, El Valle de los Caídos, 1982

de arquitectura oficial y representativa, dispuso planes de ordenación urbanística³³, pero sobre todo quiso convertirse en la voz de Franco sobre la arquitectura, llevándola por toda la geografía española, sin que todavía hoy pueda conocerse cuanto hubo de realidad, más allá del estricto cargo oficial, o pretensión.

No perdió el arquitecto ocasión de alzar esta voz en cuantas asambleas, congresos, inauguraciones se le presentaron, atribuyendo a Franco “el deseo de que España oriente su Arquitectura, imprimiéndole el estilo peculiar del momento histórico que nuestra nación ha vivido en su Cruzada liberadora”³⁴.

Avivando los ánimos, solía acabar sus discursos con el usual “Arriba España, Viva Franco” y el recuerdo a los caídos. Le gustaba incidir en “la significación trascendental, humana y sobre todo cristiana que el Gobierno del Caudillo concede preferentemente a las cuestiones estrictamente técnicas, y la preocupación que siente por los fundamentales problemas relacionados con la vivienda y el urbanismo”³⁵.

En la II Asamblea Nacional de Arquitectura, clausurada en Madrid el 28 de junio de 1940, se alzó como representante de sus compañeros al proclamar la “fervorosa adhesión de los arquitectos españoles a la obra de reconstrucción nacional iniciada por el Caudillo y su gobierno y su disposición de colaborar a ella con todo el esfuerzo espiritual y profesional de los mismos”³⁶.

Y en sus conferencias hacía menciones a las preocupaciones de Franco y su gobierno, como en la impartida en la Biblioteca Nacional de Madrid el 25 de junio de 1940 sobre arquitectura popular española, en la que refleja su conocimiento de los “anhelos del Caudillo” de proporcionar “a las clases de medios económicos modestos, viviendas sanas

y alegres, con arreglo al espíritu del nuevo Estado”³⁷. O en otra sobre arquitectura en España, en la Escuela Social de Madrid, el 1 de febrero de 1945, hablando como “los esfuerzos profesionales y el apoyo del Estado tienden a resucitar una arquitectura de formas y espíritu españoles”³⁸.

Fue así Pedro Muguruza el referente, durante apenas ocho años, de la arquitectura española, en el que Franco delegó sus aspiraciones en la materia, porque se adaptaban a la formación clásica y tendencia monumentalista de aquél, a su reciedumbre, casi militar, y a su alejamiento de las vanguardias modernas, que el General identificaba con la República. Y aunque le confió el papel de conductor de la arquitectura del nuevo Estado, no fue su arquitecto personal, pues esta posición la vino a ocupar Diego Méndez a partir de 1939, llegando a alcanzar el cargo de Arquitecto Civil de S.E. el Jefe del Estado³⁹. Esto explica que una obra tan particular de Franco, como el Valle de los Caídos, proyectada al terminar la Guerra por Pedro Muguruza, acabara siendo ejecutada y concluida, comprendiendo el diseño y la obra de la cruz monumental, por Méndez, inaugurándose dos décadas después.

Sin embargo, la causa de la separación de Muguruza de las obras del régimen no fue la frialdad o el descontento sino la enfermedad del arquitecto, una parálisis progresiva que le impidió primero caminar⁴⁰, luego dibujar y después hacerse entender⁴¹, obligándole a abandonar, también paulatinamente sus cargos, como la Dirección General de Arquitectura el 8 de marzo de 1946⁴², designándole Franco en compensación Procurador en Cortes por libre elección el 2 de mayo siguiente⁴³ y agradeciéndole con ello los servicios prestados⁴⁴. En 1949 dejaba, muy a su pesar, la dirección de las obras del Valle de los Caídos y al año siguiente, el 25 de abril de 1950, se le concedía la Gran Cruz de Isabel la Católica, un reconocimiento a añadir para quién se encontraba cada vez más aislado.

Algunas audiencias civiles en El Pardo consagrarían los últimos y cada vez más esporádicos encuentros entre Franco y Muguruza, entre el General y el Arquitecto, reduciendo sus salidas y las visitas en su residencia, reservadas a los más allegados y entre ellos su jefe y amigo el ministro referido Blas Pérez González.

Muguruza, genial, excepcional, activo, caritativo, trabajador infatigable, optimista, humanitario, competentísimo, recio y noble, todo un prócer, fueron algunos de los epítetos que sonaron a su fallecimiento y a los que algún compañero se atrevió a adornar, profetizando: “los años irán consagrando su obra y veremos crecer su figura, agigantada su labor como la de un titán que, de la nada, creó un organismo que influirá en los destinos de la Arquitectura española”⁴⁵.

La voz de Franco en la Arquitectura de la primera Postguerra, en cuyos hombros quiso cargarla para llevarla a unos tiempos nuevos, se apagó tempranamente, el domingo 3 de febrero de 1952, en su domicilio de la calle de Alfonso XII de Madrid y “como consecuencia de una atonía”⁴⁶. Más de sesenta años después, hora es ya de situar a Pedro Muguruza en la historia de la arquitectura, con fundamento y objetividad.

NOTAS

- 1 Algunos estudios sobre la misma se llevan a cabo dentro del proyecto del Plan Estatal de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (código HAR2014-57843-R), titulado “Paisajes de aproximación a la ciudad de Madrid: del siglo XIX a la actualidad”, a cuyo equipo de investigación pertenece el autor.
- 2 BERLINCHES ACÍN, Amparo (dir), *Arquitectura de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Fundación Caja Madrid, tomos 0, 1 y 2.

- 3 BUSTOS, Carlota, "La obra de Pedro Muguruza, breve repaso de una amplia trayectoria", *P+C, proyecto y ciudad. Revista de temas de arquitectura*, vol. 5. Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, Área de Proyectos Arquitectónicos, 2014. págs. 101-120, pág. 115.
- 4 "Varios arquitectos alrededor de la Ópera". *La Voz*, Año XVI, núm. 4612, martes, 22 de octubre de 1935, pág. 3.
- 5 DARANAS, Mariano, "Vida y trabajo del arquitecto Muguruza", *ABC* (Sevilla), 16 de febrero de 1952, pág. 3.
- 6 LUCAS PHILLIPS, C.E., *El pimpinela de la guerra española 1936-1939*. Barcelona, Juventud, 1965.
- 7 SUEIRO, Daniel, *La verdadera historia del Valle de los Caídos*. Madrid, Sedmay, 1976, pág. 12.
- 8 AA.VV., *Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos*. Madrid, Servicios Técnicos de FET y de las JONS, 1939, pág. 111.
- 9 SAMBRICIO, Carlos (ed.), *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo, 1919-1940*. Madrid, Comunidad de Madrid y Nerea, 2003, pág. 356.
- 10 MARTÍNEZ MONEDERO, Miguel, "La actitud restauradora en el régimen franquista. Un ejemplo metodológico, Luis Menéndez-Pidal, arquitecto restaurador de la Primera Zona", en AA.VV., *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada, Universidad de Granada, 2001, pág. 533.
- 11 ASENJO ÁLVAREZ, Felipe, *La nueva arquitectura. La contribución de las publicaciones periódicas de la Dirección General de Arquitectura (1948-1958)*, Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, 2015, pág. 31.
- 12 Se trataba de un proyecto irrealizado para oficinas públicas y privadas, apartamentos, establecimientos hosteleros y deportivos, piscina, campos de tenis, que reflejan su multifuncionalidad y la recuperación de una tipología que se ha ensayado antes de la Guerra y se seguirá produciendo después. "ABC en Lisboa. La Casa del Imperio", *ABC* (Sevilla), 6 de julio de 1938, pág. 6.
- 13 LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en la España de la Postguerra (1939-1951)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002, págs. 58, 1149.
- 14 RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, "Los depósitos de arte del Servicio de Recuperación Artística en Madrid", en: CABAÑAS, M., LÓPEZ-YARTO, A. y RINCÓN, W. (coords.), *Arte en tiempos de Guerra*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, págs. 569-582.
- 15 *ABC* (Sevilla), art. cit., 6 de julio de 1938, pág. 6.
- 16 "Se constituye la Junta de Reconstrucción de Madrid", *ABC* (Madrid), 31 de mayo de 1939, pág. 22.
- 17 "Quedan reintegrados a España los tesoros artísticos que expatriaron los rojos", *La Vanguardia Española*, 13 de mayo de 1939, pág. 5. En el diario ABC se publicó, con motivo del fallecimiento de Pedro Muguruza, que éste había llegado a actuar en este encargo como mozo de equipaje, revisando personalmente y acarreando bultos, cuando éstos llegaron a Port-Bou. Ver: DARANAS, Mariano, art. cit., 1952.
- 18 *Texto de las sesiones cit.*, 1939, pág. 111.
- 19 Finalmente, el arquitecto restaurador fue Francisco Íñiguez Almech, por designación de Pedro Muguruza, como Comisario General del Servicio de Patrimonio.
- 20 SUEIRO, Daniel, *op. cit.*, pág. 10.
- 21 "El VI Congreso Nacional de Arquitectura", *ABC* (Sevilla), 16 de noviembre de 1952, pág. 29.
- 22 FRANCO SALGADO-ARAUJO, Francisco, *Mis conversaciones privadas con Franco*, Barcelona, Planeta, 1976, pág. 215.
- 23 *Texto de las sesiones cit.*, 1939, pág. 111.
- 24 No hay duda de que el führer Adolf Hitler participó con mayor contundencia en las propuestas arquitectónicas y urbanísticas, buscando a través de estas disciplinas un resurgimiento cultural y pretendiendo conducir a Alemania hacia una nueva época de "arte arquitectónico". Ver al respecto: SPEER, Albert, *La nueva arquitectura alemana / Neue Deutsche Baukunst*. Berlin, Volk und Reich Verlag, 1941.
- 25 LÓPEZ OTERO, Modesto, "Necrología de don Pedro Muguruza", *Boletín de la Academia de San Fernando*, 1951-1952, pág. 343.
- 26 "El Boletín Oficial del Estado", *La Vanguardia Española*, año LV, 25 de agosto de 1939, pág. 9.
- 27 "El Caudillo nombró ayer los nuevos consejeros nacionales", *La Vanguardia Española*, año LV, núm. 22.770, 13 de septiembre de 1939.

- 28 "La organización del Consejo Nacional", *La Vanguardia Española*, 26 de diciembre de 1942, pág. 6.
- 29 *Texto de las sesiones cit.*, 1939, pág. 111.
- 30 URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española: siglo XX*. Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1997, pág. 357.
- 31 "La Asamblea Nacional de Arquitectos terminó ayer sus tareas", *ABC* (Madrid), 30 de junio de 1939, pág. 14.
- 32 "Importante Consejo de Ministros", *La Vanguardia Española*, año LV, núm 22.780, 24 de septiembre de 1939, pág. 1.
- 33 BUSTOS, Carlota, *art. cit.*, pág. 112.
- 34 "La Exposición Nacional de Bellas Artes, clausurada". *ABC* (Madrid), 31 de julio de 1942, pág. 9.
- 35 "Inauguración del Segundo Congreso de la Federación de Urbanismo y la Vivienda", *ABC* (Madrid), 23 de octubre de 1942, pág. 10.
- 36 "Clausura solemne de la Asamblea Nacional de Arquitectura", *La Vanguardia Española*, 29 de junio de 1940, pág. 3.
- 37 "Arquitectura popular española", *La Vanguardia Española*, 27 de junio de 1940, pág. 3.
- 38 "Disertación del Señor Muguruza sobre la Arquitectura en España", *La Vanguardia Española*, 2 de febrero de 1945, pág. 2.
- 39 Diego Méndez reconoce que fue alumno y discípulo de Pedro Muguruza, y por esta razón éste delegó en aquél el habilitar las residencias del Jefe del Estado, primero Viñuelas y luego El Pardo. Este contacto personal le convirtió en el arquitecto de confianza de Franco. MÉNDEZ, Diego, *El Valle de los Caídos. Idea, Proyecto, Construcción*. Madrid, Fundación Nacional Francisco Franco, 1982, págs. 19-20.
- 40 Testigos presenciales e aquel momento cuentan como Pedro Muguruza hacía verdaderos esfuerzos para acudir a las obras del Valle de los Caídos, especialmente cuando con frecuencia y de improviso acudía Franco. Dos acompañantes le transportaban a hombros, trayendo a todo el mundo de cabeza. Ver: RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Miguel, *El último preso del Valle de los Caídos*. Madrid, edición del autor, 1979, pág. 165.
- 41 Buscó fuera de España remedio a su enfermedad sin éxito (ver: LINARES, Pablo, "Pedro Muguruza", <http://www.cuelgamuros.com/antigua/muguruzaweb.html>, 31 de julio de 2015), resignándose finalmente sin perder la sonrisa, a juicio de sus íntimos (DARANAS, Mariano, *art. cit.* 1952).
- 42 El jueves 14 de marzo tomó posesión del cargo de Director General de Arquitectura uno de sus más cercanos colaboradores y "alumno aventajado", así calificado por su antecesor, Francisco Prieto-Moreno, arquitecto conservador de La Alhambra de Granada, jefe comarcal de Regiones Devastadas y falangista. La ceremonia fue íntima y a ella acudió el propio Pedro Muguruza. Ver: "Toma de posesión del nuevo director general de Arquitectura", *La Vanguardia Española*, 15 de marzo de 1946, pág. 4, y *ABC* (Madrid), 28 de marzo de 1946.
- 43 "Los nuevos procuradores prestarán juramento y tomarán posesión el próximo día 13", *La Vanguardia Española*, 3 de mayo de 1946, pág. 2.
- 44 Liberado de sus cargos políticos, el 28 de septiembre de 1946 reingresaba como catedrático en la Escuela de Arquitectura de Madrid, obteniendo el 6 de noviembre siguiente la de Salubridad e Higiene de Edificios, Poblaciones y Urbanología, que interinamente ocupaba el arquitecto del Instituto Nacional de la Vivienda José Fonseca.
- 45 GIRALT CASADESÚS, R., "Pedro Muguruza", *La Vanguardia Española*, 7 de febrero de 1952, pág. 4.
- 46 "Falleció en Madrid don Pedro Muguruza Otaño", *ABC* (Madrid), 5 de febrero de 1952, pág. 22.

EL POLÍTICO ARQUITECTO

Carlos J. Irisarri Martínez

Resumen: A la enorme actividad de Pedro Muguruza como arquitecto, urbanista, ilustrador, restaurador y escenógrafo cabe sumar otra no menos importante como impulsor de una renovación de la profesión en todas sus facetas, labor que su nombramiento como Director General de Arquitectura dota de un especial relieve. Esa parte pública de su actividad es revisada y reivindicada por suponer lo que podía haber sido –lo que fue– uno de los hitos de la historia profesional del arquitecto.

Palabras clave: Profesión, renovación, dirección, arquitecto, Muguruza.

THE POLITICAL AND ARCHITECT

Abstract: Pedro Muguruza's huge activity as architect, urban planner, illustrator, designer and restorer can be added another no less important as a driver of a renewal of the profession in all its facets; his appointment as Managing General of Architecture gives a special relief to these role. The public part of his activity is reviewed and claimed by assuming what might have been –what was– one of the landmarks of the architect's professional history.

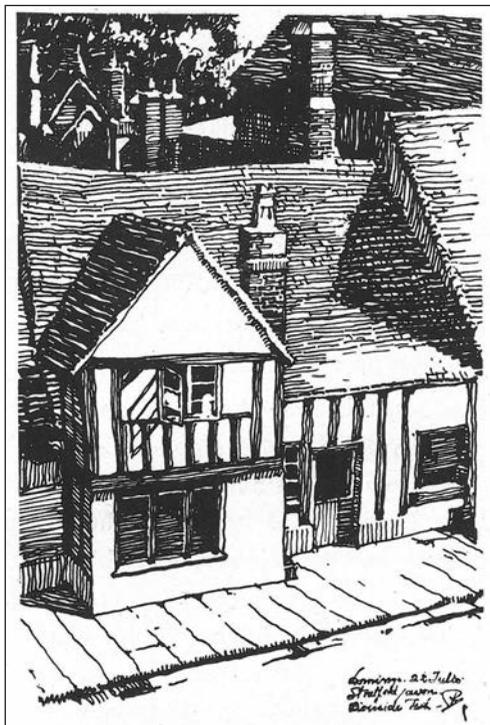
Key Words: Profession, renovation, management, architect, Muguruza.

BREVES ANTECEDENTES

Que la arquitectura pueda considerarse la última ocupación que conserva lo que vulgarmente se entiende como *espíritu renacentista* es una afirmación ciertamente hiperbólica. Sin embargo, sí puede decirse que en ninguna otra profesión se pueden encontrar tantos ejemplos de figuras realmente versátiles, cuya actividad sea tan diversa como, al mismo tiempo, coherente. Pedro Muguruza Otaño es un modelo en este sentido. Quien fue en la escuela “el mejor alumno, por todos reconocido, admirado, incluso por los profesores”¹, en palabras de su condiscípulo García Mercadal, prueba con la variedad, cantidad y calidad de su obra tanto ese carácter multidisciplinar del gran arquitecto como su enorme capacidad de trabajo. Valga como ejemplo la situación en la que le sorprende el estallido de la Guerra Civil: en cualquier librería se pueden encontrar ejemplares de las fábulas de Iriarte o del ensayo *La España del Cid*, algunos de los libros que cuentan con sus ilustraciones, y está aun en cartel *Currito de la Cruz*, película en la que los decorados son obra suya; de hecho, solo unos meses antes del Alzamiento² ha leído una conferencia relativa a la escenografía en el Instituto Técnico de la Construcción y Edificación. Para entonces cuenta también con una dilatada obra construida, de la que una sola muestra como el Palacio de la Prensa bastaría para asegurarle un puesto en la historia de la arquitectura, además de haber rehabilitado o intervenido en señalados edificios históricos y participado en intervenciones urbanísticas de relieve actuando incluso ocasionalmente también como promotor. Y en este punto, el conflicto bélico supone, como en la biografía de cualquier español, una ruptura. En efecto,

su vinculación con Falange le obliga a escapar del Madrid *rojo*, y tras un azaroso itinerario que será narrado por él mismo en una posterior reunión de arquitectos³, consigue llegar, sano y salvo, a Burgos, capital entonces de la España *nacional*.

Este momento supone la apertura de una nueva etapa en la vida de Muguruza, que le ocupará parte de sus últimos años y que, sin interrumpir el resto de sus actividades, le añadirá una dimensión superior: la del personaje público entregado a la causa colectiva de organizar la actividad arquitectónica en un momento en que ésta resulta de imperiosa necesidad. Una conjunción de factores le convierte en el “político arquitecto” -reclamado por Víctor D’Ors en la misma asamblea⁴- que, situado “por encima de todos los técnicos” plantea y ejecuta un proyecto colectivo, encuadrado en el marco de la reconstrucción nacional asignada a la Falange. Muy distinto hubiera sido el devenir de España si en lugar del falangista hubiera sido el ideario laboral del Carlismo el que finalmente organizara esa reconstrucción, en el cual una propuesta Orden Nacional de la Arquitectura⁵ hubiera dado un sesgo a la profesión sin duda diferente. Pero es en definitiva Pedro Muguruza, auspiciado por el aparato falangista, el que consigue reunir a los arquitectos de la zona *nacional* primero y de toda España después⁶ para proponer la creación de un Servicio Nacional de Arquitectura y un Cuerpo de Arquitectos, recabar sus opiniones y conseguir su consenso para redactar, como conclusión, una propuesta que entregar al mismísimo Caudillo. Éste verá con tan buenos ojos la organización ofertada que, como consecuencia, ordena la creación de la Dirección General de Arquitectura y pone al frente a Muguruza, según el propio relato de éste⁷. Es sin duda una adecuada elección, tanto por el prestigio profesional que ya gozaba y su enorme capacidad de trabajo, como por ser quien más convencido podía estar de la necesidad de ordenar la profesión de la arquitectura a un espíritu como el español, al que considera básicamente individualista, más afín a la pintura o la música⁸.



1. Pedro Muguruza, Dibujo en *Notas de un viaje por Inglaterra*, 1946

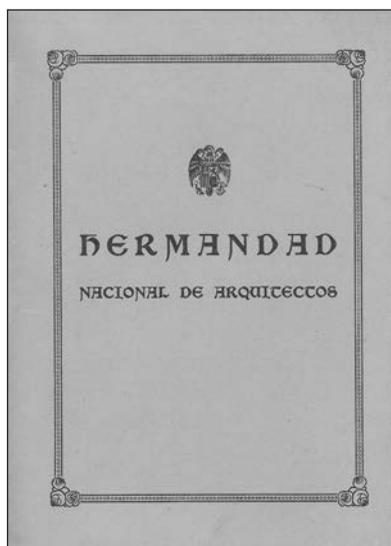
UNA OPORTUNIDAD DE RENOVACIÓN

No cabe duda que una situación como la de posguerra contiene, dentro de lo terrible, una faceta de oportunidad cuya base se halla en la necesidad de reconstrucción; todo está por hacer y por tanto todo se puede hacer. Esa es la visión que Pedro Muguruza trata de transmitir a sus colegas desde el primer momento⁹: es la ocasión de trabajar de otro modo, de crear nuevos marcos profesionales, y de que la arquitectura coordine y oriente sus esfuerzos a la construcción de una nueva sociedad. Esta voluntad coincide con un hecho que no se puede soslayar, y es que se produce amparada por un régimen totalitario. Éste entiende que la arquitectura no es sólo importante en lo material, sino también como imagen de un nuevo régimen, útil tanto para la extensión doctrinal como en su carácter de escaparate exterior. Se engendra entonces una interesante simbiosis: el Estado se aprovecha de la arquitectura para apoyar sus fines, como se ha señalado con frecuencia¹⁰, pero también el colectivo de arquitectos aprovecha esa necesidad para obtener el apoyo del poder en el desarrollo de sus condiciones profesionales así como de la propia arquitectura.

No es un caso nuevo: la creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII es quizá un claro antecedente. Con tal hecho, el absolutismo se garantizaba un arte oficial, nueva imagen del despotismo ilustrado, a la vez que un grupo de arquitectos obtenía la exclusividad de las competencias proyectuales, la capacidad de formar y titular, y a la postre, el control de la profesión incluso en lo estilístico. Se había tratado pues de un momento singular en la historia de nuestra arquitectura, en el cual un único organismo reúne todas las funciones relativas a la profesión, apoyándose en una intensa labor legislativa, editorial y docente, pero sobre todo, en la búsqueda del lugar adecuado de la arquitectura en la sociedad de su momento¹¹. Éstos serán igualmente los empeños de Pedro Muguruza al frente de la profesión. Para él “esto no es sólo resolver un problema de clase —que os lo digo sinceramente, no me importa absolutamente nada, y para ello no estaría en la Dirección de Arquitectura—, sino un problema que afecta a toda España”¹².

Resulta revelador de la actitud de Muguruza el afán de involucrar al colectivo de arquitectos, fruto del cual son las asambleas de arquitectos que convoca anualmente y en las que no cesa de solicitar la opinión y colaboración de sus colegas, así como las numerosas ocasiones que aprovecha, en tales reuniones o en conferencias en variados lugares, para explicar la estructura profesional y legal que pretende para la arquitectura. Aun más expresivo se encuentra su impulso a la creación de la Hermandad Nacional de Arquitectos en 1944, mutua profesional que desde ese momento debía resolver las necesidades de sus miembros en casos de enfermedad, accidente o jubilación.

Con la creación de la Dirección General de Arquitectura se intenta producir otro punto de inflexión en la historia profesional: de nuevo, bajo la coordinación de un único organismo, se está tratando de colocar para empezar toda la actividad oficial del momento. A ella se une también la propuesta de creación de un Cuerpo Nacional de Arquitectos. Pero además, también la estructura colegial —y con ella la vida de los profesionales— se supedita a través del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos a sus directrices, y procedimientos, honorarios, incluso las tristes depuraciones, se deben sujetar a la autoridad superior del Director General¹³. En palabras de Muguruza: “la finalidad de la Dirección es la de unificar y enlazar, la de llevar sobre un eje, absolutamente unidos, todos los movimientos y todas las actividades de la profesión”¹⁴.



2. Portada del primer reglamento de la Hermandad Nacional de Arquitectos, 1947

LA CUESTIÓN DEL ESTILO

Sobre la imposición estilística en la posguerra mucho se ha debatido. Y ciertamente, los arquitectos del momento están a la busca de un estilo que si bien ahora parece más perentorio al entenderse una necesidad de la nueva España, no es un problema nuevo: sobre el rumbo que debe tomar la arquitectura se ha estado debatiendo desde muchas décadas atrás, y seguirá siendo una idea fija en el colectivo profesional durante la reconstrucción¹⁵. El mismo Muguruza es consciente de la pugna iniciada mucho antes de la guerra entre una tendencia que busca en la fuente neoclásica, de corte tradicionalista, y otra más avanzada, influenciada por las experiencias que llegan desde Europa¹⁶. Para alguien que demuestra con su obra un claro eclecticismo carece de lógica rechazar ninguna de las tendencias; sin embargo, “el concepto puramente material de máquina de vivir” está lejos del concepto de *hogar* que a su juicio corresponde a la vivienda. A mayor escala, además, produce una pérdida en la “condición esencial” de la ciudad¹⁷, y ello se notará en sus preferencias a la hora de escoger modelos.

Así, respecto a los ámbitos en que buscará patrones para la profesión contradice también la que podía parecer la tendencia oficial, al fijarse en Inglaterra o Suecia¹⁸ más que en Alemania o Italia. La legislación germana en cuanto a vivienda¹⁹, por ejemplo, es rechazada en su propia concepción: en efecto, se formula desde una propuesta ideal de sociedad sobre un patrón de familia preestablecido, y desde el cual se establecen unos rígidos estándares de vivienda. Para Muguruza, se trata de nuevo de una arquitectura que busca modificar artificialmente los modos de vida, muy al contrario de su apreciada sensibilidad inglesa, en la que cualquier planificación parte del estudio intenso de la realidad, así como del uso de mecanismos de participación ciudadana y del conocimiento de las aspiraciones de los habitantes²⁰, pilares todos ellos de su concepción del urbanismo.

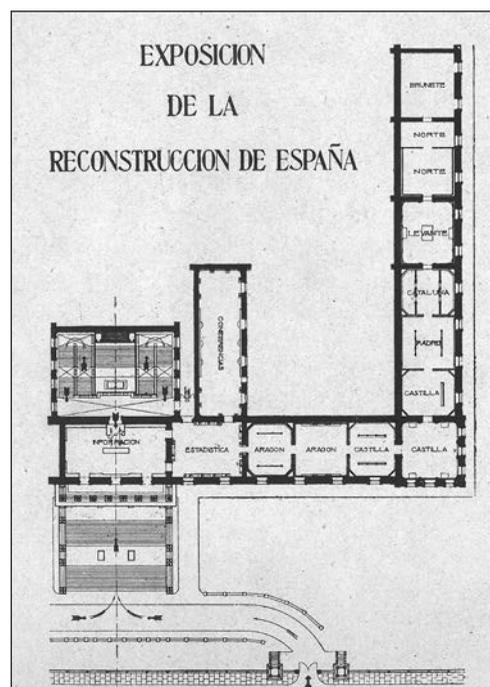
En todo caso, en las numerosas conferencias y artículos de Muguruza no se encontrará un ideario estilístico, ni defenderá unas u otras tendencias, perteneciendo éstas a la experimentación de sus autores cuando no al gusto de la burguesía²¹ que comienza a ser cliente de nuevo. Su alocución en el Salón de Actos de la Exposición de la Reconstrucción,

que supone un resumen de su visión acerca del papel de la arquitectura en ese momento y de su relación con la sociedad, incluye unas expresivas palabras acerca del problema del estilo: “He escuchado una porción de veces la pregunta impaciente de cómo va a ser el estilo de la nueva arquitectura nacional. Algunas personas que me hicieron esta pregunta quedaban un poco extrañadas al decirseles que no importa nada el estilo, por estar absolutamente seguro de no llegar a conocer el estilo de la arquitectura nacional. Y es que un estilo se forma en el tiempo, a lo largo de muchos años, por el perfeccionamiento sucesivo, en la práctica de una técnica con la máxima honradez, para llegar a una verdadera perfección llevada a cabo con el mayor empeño”²².

DIVULGACIÓN Y FORMACIÓN

Ya se ha señalado el esfuerzo del Director General de Arquitectura por explicar el trabajo que su organismo estaba realizando y las metas que pretendía alcanzar, en todas las ocasiones que se le presentaron; son numerosas las conferencias de que se tiene noticia, así como diversos los organismos y lugares en los que fueron leídas. Y si hay también variedad en temáticas, son numerosas como se señala las que se ocupan de los problemas a resolver desde los cargos que ocupa, muestra de que Muguruza entiende que la divulgación del trabajo hecho y por hacer es parte necesaria del esfuerzo a realizar desde su puesto.

A este empeño se suma el de trabajar por la mejora de la formación, especialmente técnica, del arquitecto español. A la propuesta de apertura de un centro que protagonice el estudio y promulgación de normas técnicas²³, seguirá el acercar la profesión al universitario mediante la participación del Colegio, abriendo becas para libros, viajes y prácticas, el establecimiento de un “examen de estado” al final de la carrera que garantice la solvencia



3. Plano de la Exposición organizada por la Dirección General de Regiones Devastadas, 1940



4. Portada de *Notas de un viaje por Inglaterra*, Madrid, 1946

del egresado, la creación de centros de posgrado, uno especializado en restauración de patrimonio y otro en nuevas tecnologías y ambos conexados con Hispanoamérica, el ofrecer las labores de la Dirección General como lugar para realización de prácticas para el recién titulado, pudiendo ser además un camino al Cuerpo Nacional²⁴, etc.

Además, la Dirección General de Arquitectura, en un intento curiosamente paralelo al que realizó en su día la recién inaugurada Academia de Bellas Artes, realizará una labor editorial de gran interés, publicando manuales diversos con una temática común: la mejora del ejercicio profesional y con ella, de la calidad constructiva. Así, aparecen normas y ábacos para el cálculo de estructuras, de proyecto y ejecución de instalaciones, descripción de sistemas constructivos para forjados y bóvedas. Y entre ellos, un sorprendentemente *neutral* glosario de términos técnicos²⁵ en cinco idiomas: español, inglés, francés, alemán e italiano, muestra de una búsqueda de internacionalidad quizás poco acorde con el clima de la época. A estas publicaciones se añade el propio boletín de la Dirección, escaparate del trabajo realizado y tribuna de ideas y propuestas.

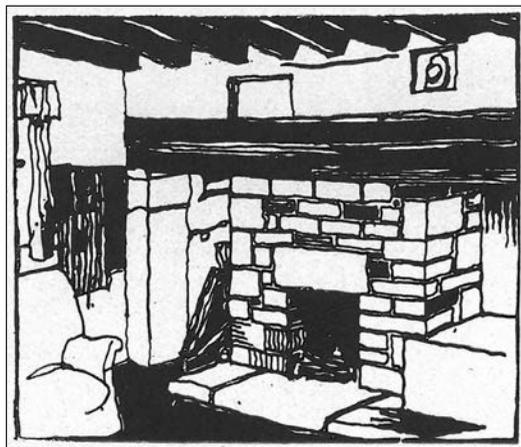
Aun más singular será la edición del *Libro de Información*²⁶, versión castellana de una popular obra británica²⁷, merecedora de sucesivas ediciones en su país de origen y que aquí será prologada por Muguruza personalmente, aun cuando vea la luz después de su cese como Director General. Se trata de un tipo de libro de larga tradición en el ámbito anglosajón, manuales profesionales orientados especialmente al arquitecto novel, compendiando legislación profesional, orientaciones sobre organización de la actividad, pautas de presentación de proyectos, medidas y modelos para diferentes usos, etc. En la esfera hispana es sin embargo casi inexistente, lo que lo convierte en una iniciativa realmente curiosa, y aun más por su formato en hojas sueltas a modo de fichas, coleccionadas en una carpeta de elegante presentación.

SITUÁNDOSE EN LA SOCIEDAD: LA VIVIENDA HUMILDE

Ninguna profesión tiene esperanzas de prosperar si no es útil a la sociedad a la que sirve, y en cualquier época el arquitecto ha tenido que orientar sus esfuerzos a cubrir las necesidades de su tiempo. De ello depende su razón de ser y, más aun, su supervivencia. Para Pedro Muguruza, el ideal más noble que podía esperarse de la arquitectura en los terribles tiempos de la posguerra estaba alejado de la grandilocuencia o monumentalismo a que quizá estaba obligado en ocasiones en razón de sus cargos²⁸. En efecto, es determinante la insistencia con que el problema de la vivienda humilde aparece en sus conferencias y escritos, y se convierte en objeto de numerosos estudios realizados desde la Dirección General, que considera el organismo al que corresponde la misión de su resolución. Para él, atender tal cuestión es prioritario a cualquier otra, y la convierte en una obligación personal por considerarse “cristiano y humanista”, haciendo suya la frase “ningún español sin hogar”²⁹. Tal altura de miras es sin duda coherente con la imagen que testigos personales³⁰ han dejado de su carácter, así como con sus constantes ataques a la codicia y a la especulación como raíz de los males del sector de la construcción³¹.

Muguruza entiende además que la posguerra encierra como obligación de los vencedores la eliminación de aquellos factores que fueron, desde el punto de vista *nacional*, los causantes de la terrible guerra. En el caso de los arquitectos, no hay duda que la cuestión a erradicar es “la condición infrahumana en que se encuentran las viviendas humildes en una infinidad de lugares de España”, preocupación que ha sido a su juicio un punto de consenso de los arquitectos de ambos bandos durante el conflicto³².

Pilares de la política a emplear serán asumir la necesidad de realizar estudios previos sobre la realidad de la población, con la mayor intensidad posible, el tener como objetivo siempre la vivienda en propiedad, garantía de aprecio de su adjudicatario, y que éste la entienda como una recompensa, como un motivo para despertar el ansia del progreso personal; también se considera importante el ligar los planes de vivienda a la política educativa, de modo que a la vez que el usuario vea elevarse sus condiciones de vida se eleve también en su condición personal e intelectual³³. Algunos estudios y planes incipientes son elaborados directamente en la Dirección General, desde un completo análisis teórico del problema³⁴, de las preexistencias a abordar, programas, materiales o economía, a planes concretos³⁵ que pretenden dotarse de un carácter modélico.



5. Dibujo de Muguruza, *Notas de un viaje por Inglaterra*, 1946

y productoras”³⁷, lo que imposibilitará a la postre que la mayoría de obreros accedan a la propiedad. Su Dirección General, desanimada³⁸, se ve incapaz de influir en un rumbo que va considerando la vivienda, cada vez más, como un negocio.

Pedro Muguruza presenta su dimisión como Director General de Arquitectura en 1945, sin que le sea aceptada³⁹. Por fin, cesará en 1946, continuando sin embargo vinculado a la profesión como Presidente tanto del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos como de la Hermandad Nacional de Arquitectos, cargos que atenderá en la medida de las posibilidades que su progresiva enfermedad le permite y que ocupará hasta su prematura muerte en 1952. Con el desaparecerá el “político arquitecto, con su cerebro organizado que plantee un proyecto, una idea que se ha de plasmar después en la realidad objetiva”⁴⁰. Y con él, se desvanecerá también la posibilidad cierta de un salto cualitativo en la profesión de arquitecto, sin más precedentes en la historia española que la aventura de la Academia dieciochesca. Puede decirse, sin embargo, que se ha cumplido su promesa: “conseguiremos menos de lo que pueda esperar un iluso, pero infinitamente más de lo que pueda esperar el que sea un poco pesimista”⁴¹.

NOTAS

- 1 GARCÍA MERCADAL, Fernando, *Los cincuenta años del COAM (conferencia)*, Madrid: edición del autor mecanografiada, 1980, p. 20.
- 2 Anunciada en el diario ABC el 06/02/1936.
- 3 ASAMBLEA NACIONAL DE ARQUITECTOS, *Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939*, Madrid: Servicios Técnicos de FET y de las JONS Sección de Arquitectura, 1939, p. 107.
- 4 *Ibíd.*, p. 32.
- 5 ARAÚZ DE ROBLES, José María, *Obra Nacional Corporativa: Plan*, San Sebastián: Editorial Española, 1937.
- 6 URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española. Siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2003, p. 357.
- 7 ASAMBLEA NACIONAL DE ARQUITECTOS, *2ª Asamblea*, Madrid: Ediciones Dirección General de Arquitectura, 1940, p. 94.
- 8 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *Recent developments on architecture in Spain*, Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1946, p. 7. Conferencia leída ante los miembros del RIBA en Londres el 26 de junio de 1945.
- 9 ASAMBLEA, *Texto de las sesiones 1939, op. cit.*, p. 7.
- 10 Aún en la actualidad se sigue insistiendo en esta idea, quizá desde postulados que atienden más a intenciones que a resultados. BOX, Zira, “Hacer patria. La arquitectura al servicio de la nación durante el primer franquismo” en BARRIO ALONSO, Ángeles (coord.), *Nuevos horizontes del pasado*, Santander: Publican, 2011, pp. 20 a 35.
- 11 Sobre todo ello, cabe citar al autor de estas líneas: IRISARRI MARTÍNEZ, Carlos, *El arquitecto ilustrado: del oficio a la profesión*, Madrid: tesis doctoral no publicada, 2015.
- 12 ASAMBLEA NACIONAL DE ARQUITECTOS, *3ª Asamblea Junio 1941*, Madrid: Ediciones Dirección General de Arquitectura, 1942, p. 167.
- 13 Para algunos, afortunadamente. Véase el caso de Antonio Tenreiro, cuya inhabilitación es anulada personalmente por Muguruza. AGRASAR, Fernando, “El Exilio interior” en SAMBRICIO, Carlos y MARTÍN FRECHILLA, Juan José, *Arquitectura española del exilio*, Madrid: Lampreave, 2014, p. 335.
- 14 ASAMBLEA, *2ª Asamblea 1940, op. cit.*, p. 85.
- 15 Resulta significativo que en un breve pero esencial estudio como el de MOLEÓN GAVILANES, Pedro, *La arquitectura oficial en las décadas de 1930 y 1940*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2000, ambas décadas sean parte del mismo problema, a pesar de la clara ruptura entre ambas que supone la Guerra Civil.
- 16 MUGURUZA, P., *Recent developments, op. cit.*, p. 8.

- 17 ASAMBLEA, *Texto de las sesiones 1939, op. cit.*, p. 7.
- 18 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, "El urbanismo en Inglaterra" in Madrid, *Revista de Estudios de la Vida Local*, nº 2, pp. 12 a 17, 1942. MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *Notas de un viaje por Inglaterra*, Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1946. MUGURUZA OTAÑO, Pedro, "El problema de la vivienda en Stockholmo" in Madrid: *Revista de Estudios de la Vida Local*, nº 30, pp. 905 a 919, 1946.
- 19 Ley de 18 de noviembre de 1939. Entre otras cosas, establece un rígido estándar de vivienda (estar, comedor, tres dormitorios, cocina, despensa y aseo) para un modelo familiar de cuatro hijos.
- 20 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *La vivienda de las clases modestas*, Madrid: Vega, 1946, p. 6. Conferencia leída el 30/01/46 en la Congregación de San Luis Gonzaga (Madrid).
- 21 RUIZ GARCÍA, Alfonso, "Tradición y modernidad en la arquitectura de la "autarquía" en Almería" en Almería: *Boletín de Estudios Almerienses*, nº 8, 1998, pp. 151 a 192.
- 22 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *Arquitectura popular española*, Madrid: Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, 1940, p. 13. Conferencia del Director General de Arquitectura leída el 26/06/1940 en el Salón de Actos de la Exposición de la Reconstrucción de España.
- 23 ASAMBLEA, *Texto de las sesiones 1939, op. cit.*, p. 10.
- 24 ASAMBLEA, *2ª Asamblea 1940, op. cit.*, pp. 87, 124 a 141.
- 25 *Glosario internacional de términos técnicos relacionados con la vivienda y urbanismo*, Madrid: Dirección General de Arquitectura, 1944.
- 26 BURNET, TAIT y LORNE, *Libro de información*, Madrid: Dirección General de Arquitectura / Ediciones Inchausti, 1948.
- 27 BURNET, TAIT y LORNE, *The Information Book*, London: Architectural Press, 1933.
- 28 Ello no es óbice para que en ocasiones traspasara alguna de esas obligaciones; buena muestra de ello es el encargar a Diego MÉNDEZ el acondicionamiento de las residencias del Generalísimo, trabajos que quizá alguien con intereses diferentes hubiera querido realizar en persona. Méndez, Diego, *El Valle de los Caídos: idea, proyecto y construcción*, Madrid: Fundación Nacional Francisco Franco, 1982, pp. 19 y 20.
- 29 MUGURUZA, P., *La vivienda de las clases, op. cit.*, pp. 3 y 4.
- 30 Por citar la que puede considerarse una opinión de total objetividad, se puede acudir al testimonio de un recluso que tuvo oportunidad de estar cerca del arquitecto. Rodríguez Gutiérrez, Miguel, *El último preso del Valle de los Caídos*, Madrid: edición del autor, 1979.
- 31 MUGURUZA, P., *Arquitectura popular, op. cit.*, pp. 4 y 6.
- 32 ASAMBLEA, *Texto de las sesiones 1939, op. cit.*, pp. 4 y 7.
- 33 MUGURUZA, P., *La vivienda de las clases, op. cit.*
- 34 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes*, Madrid: Instituto de Estudios de la Administración Local, 1943.
- 35 *Plan nacional de mejoramiento de la vivienda en los poblados de pescadores*, Madrid: Dirección General de Arquitectura, 1942.
- 36 Discurso de ingreso de CÁRDENAS PASTOR, Manuel de, y contestación de MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *La vocación de arquitecto*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 1944, p. 30.
- 37 MUGURUZA, P., *La vivienda de las clases, op. cit.*
- 38 Véanse las duras críticas al respecto del Arquitecto Jefe de la Sección de Vivienda de la DGA. VALENTÍN-GAMAZO y GARCÍA NOBLEJAS, Germán, "El problema de la vivienda en Madrid" en VVAA, *El futuro Madrid*, Madrid: Instituto de Estudios de la Administración Local, 1945, pp. 187 a 196.
- 39 GARCÍA MORALES, Mariano, *Los colegios de arquitectos de España 1923-1965*, Valencia: Castalia, 1975, pp. 59 y 62.
- 40 Víctor D'Ors en ASAMBLEA, *Texto de las sesiones 1939, op. cit.*, p. 32.
- 41 ASAMBLEA, *3ª Asamblea 1941, op. cit.*, p. 167.

PEDRO MUGURUZA Y LA EMBAJADA DE ESPAÑA EN BERLÍN

*Ana Fernández-Cuartero Paramio
Juan Francisco de la Torre Calvo*

Resumen: La construcción, en 1938, de una nueva embajada de España en Berlín es gestionada por el gobierno de Franco en Burgos. Pedro Muguruza se hará cargo de la supervisión del proyecto, redactado por los arquitectos alemanes Walter y Johannes Krüger, dirigidos por Albert Speer. El trabajo de Muguruza estará orientado, por una parte, a que el edificio sea un símbolo de la arquitectura del nuevo régimen, y por otra, a consagrarse a sí mismo como arquitecto de confianza de Franco.

Palabras clave: Embajada de España en Berlín, arquitectura del franquismo, Speer, Muguruza.

PEDRO MUGURUZA AND SPAIN EMBASSY IN BERLIN

Abstract: Franco's government in Burgos managed the construction of a new Spanish embassy in Berlin in 1938. Pedro Muguruza will undertake the surveillance of the project designed by German architects Walter & Johannes Krüger under the guidelines of Albert Speer. Muguruza's task, on the one hand, will be oriented toward making the building a symbol of the new regime, and on the other hand as a means to become the main architect Franco could rely on.

Key Words: Spanish embassy in Berlin, architecture of Franquism, Speer, Muguruza.

“Me complace comunicarle que el arquitecto del gobierno Muguruza ha otorgado su aceptación al proyecto de la Nueva Embajada de España y yo como representante del Gobierno de la España Nacional le comunico mi aceptación para que pronto puedan iniciarse con su edificación”¹. Con estas palabras Francisco Triviño, encargado de negocios de la embajada de España en Berlín, comunica al Cónsul General alemán Schubert, el 12 de diciembre de 1938 el visto bueno, por parte de España, del proyecto de la embajada en Berlín, que ha sido redactado por los arquitectos Walter y Johannes Krüger, y supervisado por el arquitecto Director de la recién creada Inspección General de Obras, Albert Speer, por parte de Alemania.

En Alemania, el gobierno nazi, que ha reconocido el régimen de Franco a la semana de producirse el alzamiento, está inmerso en la transformación urbanística de las principales ciudades alemanas, con la intención de adaptarlas al nuevo Estado, y pretende configurar Berlín como la Capital del Imperio de los Mil Años. Con Albert Speer a la cabeza, el nuevo Estado ha de contar con un planeamiento urbano y una arquitectura con estilo propio que le proporcione un marco escenográfico a la altura de su protocolo (il. 1).

En 1937 se había redactado el Plan General de Edificación, y el Plan de Zonas de Interés, en los cuales surgía como necesidad modificar el emplazamiento de muchas de las embajadas de Berlín, entre otras el palacete Tiele-Winkler, sede diplomática española.



1. Albert Speer, *Tribuna del Campo Zeppelin*, 1934, Nuremberg.
En Leon Krier, *Albert Speer Architectura*, 1932-1942, 2013

El 1 de marzo de 1938 el entonces Embajador de la España Nacional, Antonio Magaz, recibe la propuesta del solar, dentro del barrio de las embajadas, para el nuevo edificio.

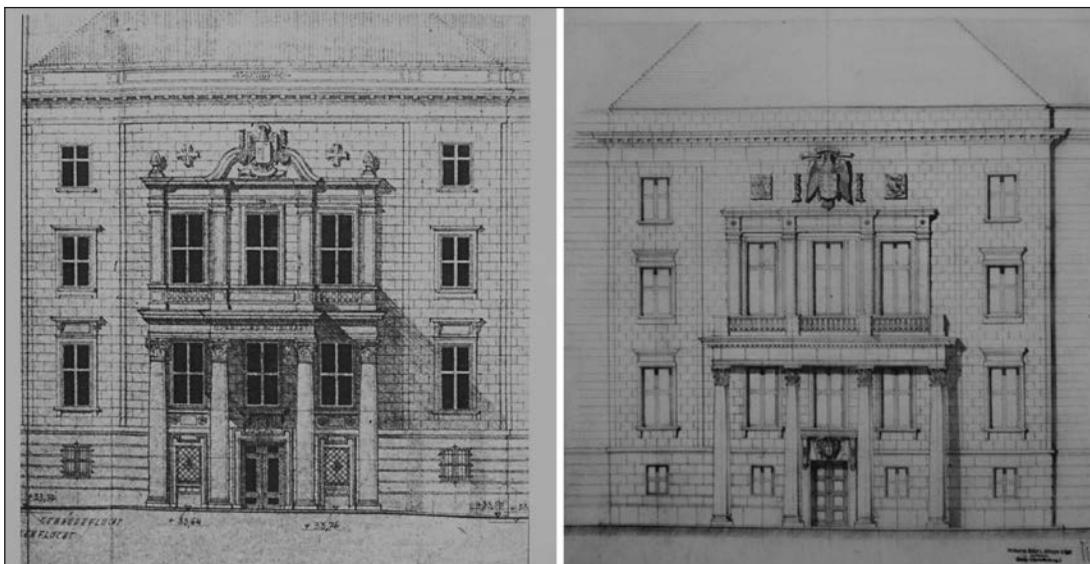
El comienzo de la Guerra Civil, en julio de 1936, encuentra a Pedro Muguruza en Madrid. Al cabo de unos meses sale clandestinamente de España hacia Inglaterra. En abril de 1937 regresa y se une a Franco en Burgos, en donde convoca una asamblea de arquitectos nacionalistas. Este será el comienzo de la fundación de una arquitectura española que caracterice el semblante de la nueva España, en la que Muguruza empleará los siguientes años de su vida. Es entonces cuando llega la comunicación de Magaz y Franco encarga a Muguruza la supervisión del proyecto por parte de la España Nacional.

El arquitecto encontrará en Alemania un espejo en el que mirarse, y con la embajada de Berlín un doble reto: por un lado afianzarse como arquitecto de Franco y del régimen y por otro sentar las bases de una arquitectura netamente española, acorde con los principios que se están forjando.

Muguruza viajará a Berlín para seguir de cerca el proyecto en mayo de 1938, y estará en contacto con los arquitectos alemanes hasta 1940. La intención de esta colaboración es lograr que los arquitectos alemanes sean los ejecutores técnicos de las ideas de Muguruza. El edificio, si bien ha de integrarse en el entorno, no se desea que se adscriba al estilo netamente nazi alemán, demasiado frío, sino que ha de responder a una tipología española de raigambre, y los recursos formales han de encontrarse en edificios de nuestra tradición.

Según palabras del propio Muguruza, “Desde el siglo XVII, y con la leve excepción de una época breve a finales del siglo XVIII, España no ha tenido una arquitectura; ha tenido una serie de maestros mayores y arquitectos, sin existir entre ellos un sentido nacional o un criterio conjunto para sus obras; y al ser ahora preocupación del nuevo Estado la orientación de todas sus actividades en un sentido nacional que disciplinadamente refleje sus condiciones, es punto fundamental hacer una serie de análisis que desbrocen el camino completo abierto ante nosotros²”. Se está, con estas declaraciones, encargando a sí mismo la confección de este lenguaje, “...continuación de aquel Arte Nacional iniciado con los valores universales que los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II arrojaron en España en una voluntad de Imperio³”. Y mirando hacia el Imperio, sin duda la época de mayor esplendor nacional, se pueden hallar los elementos para el catálogo de la arquitectura del nuevo orden.

El edificio de la embajada será el prototipo que recogerá, como en un decálogo, los recursos que Muguruza estima característicos de la arquitectura nacional española. La embajada ocupa un solar en esquina que orienta la composición del edificio a una forma



3. Walter y Johannes Krüger, *Alzados del pórtico de entrada del proyecto de la Embajada de España en Berlín con las diferentes propuestas decorativas sugeridas por Muguruza*, 1938, Berlín. María Ocón Fernández, *La Embajada de España en Berlín*

iconográfica empleada, que se centra fundamentalmente en el chaflán de la entrada principal del edificio. Es necesario analizar los alzados de este pórtico, a lo largo de la evolución del proyecto, para ver cómo varía la elección de estas decoraciones.

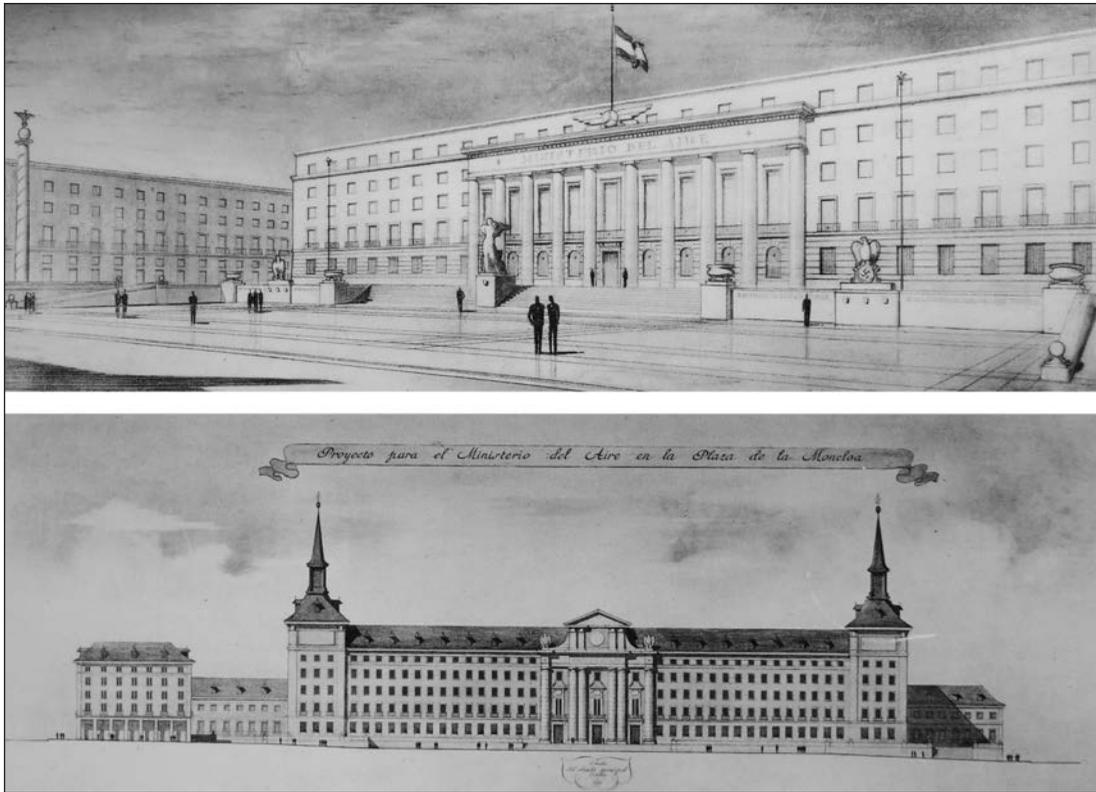
En el proyecto de 1938 aparece, sobre el pórtico, un balcón con balaustres con tres huecos de acceso. Como remate el águila imperial entre dos ménsulas y a ambos lados las cruces de Asturias, símbolo del origen de la Reconquista. Más adelante, desaparecerán las ménsulas y el águila vendrá enmarcada por las columnas de Hércules, símbolo de la conquista de ultramar. A ambos lados dos escudos, uno con el yugo y las flechas y el otro con el nudo gordiano (il. 3).

Toda esta iconografía será la que se emplee para crear el estilo neo-imperial español de las siguientes décadas, será indispensable en todos los edificios oficiales, y de gran influencia en otros residenciales y particulares.

Franco crea, en 1939, la Dirección General de Arquitectura, y coloca al frente a Muguruza. Esta Dirección tendrá como objeto sentar las bases del desarrollo urbanístico español y de la reconstrucción de un país asolado por la guerra. Es importante señalar que la Dirección General depende del Ministerio de la Gobernación para entender cuánto de ideología hay detrás de esta responsabilidad. Pero ha demostrado una gran fortaleza ideológica, que va a ser capaz de plasmar en las leyes, normas, trazas y decisiones que tome a partir de este momento.

En 1940 el General Vigón encarga a Luis Gutiérrez Soto el nuevo Ministerio del Aire (il. 4). Gutiérrez Soto abandona el racionalismo, del que ha sido un representante destacado con el cine Barceló entre otros proyectos, y entra a formar parte de los técnicos al servicio del nuevo régimen arquitectónico. Las fachadas planas, los ritmos de los huecos y los emblemas responden al modelo implantado por Muguruza, al que añade referencias expresas al Monasterio de El Escorial.

Gutiérrez Soto continúa con el desarrollo de las pautas marcadas por Muguruza en edificios como la Estación de Ferrocarriles de Santander de 1940, el Palacio de Juan March



4. Luis Gutiérrez Soto, *Perspectiva desde la calle de la Princesa de la propuesta no realizada del Ministerio del Aire (superior) y alzado con la propuesta definitiva (inferior)*, 1940. Catálogo de la exposición Ministerio de Fomento, 1997

en Mallorca de 1940-43 o el Club Puerta de Hierro de Madrid, de 1943, entre otros edificios públicos y privados de toda la geografía española. En el edificio del Alto Estado Mayor, de 1949-53 se comienza a distanciar de este estilo puro, al incorporar elementos de clara inspiración racionalista y funcionalista.

El Museo de América, proyectado por Luis Moya Blanco y Luis Martínez Feduchi entre 1944 y 1953 es otro ejemplo de arquitectura de los primeros años del régimen, en un edificio que además tiene un marcado carácter representativo en cuanto que España, aislada del resto de Europa, tiende lazos hacia América, en busca de apoyo político y económico.

Un arquitecto tan alejado del clasicismo como Casto Fernández-Shaw se integra en este nuevo estilo imperial en su proyecto de edificio de viviendas de la calle Hermanos Bécquer, de 1947 y en la propuesta, no construida, de un nuevo mercado en la calle Embajadores de Madrid, en el que se muestran todos los recursos formales y compositivos de la arquitectura impulsada por Pedro Muguruza.

En 1944, en las conferencias sobre el “Futuro Madrid” Muguruza declara: “Me corresponde recoger públicamente una serie de principios generales a observar en el curso de las realizaciones como de la posible influencia en el futuro Madrid”⁴. Otro participante en la conferencias, Pedro Bidagor, será el encargado de la continuación del ensanche Zuazo-Jansen hacia el norte de Madrid. La concepción de los primeros edificios de este ensanche será acorde con los principios definidos por Muguruza. El Plan Bidagor contaba también con realizar un Madrid Imperial, una propuesta estética en la ribera del Manzanares con fachadas estilo Felipe II. Bidagor y Luis de Villanueva

serán los arquitectos de la Escuela de Ingenieros de Montes, en la Ciudad Universitaria de Madrid (1942-45).

Aún en 1955, José Osuna Fajardo, autor del Ministerio de Información y Turismo, toma el testigo de la embajada de Berlín, en la forma, la composición, los materiales y la rigidez de la arquitectura de este proyecto. Incluso esta rigidez lo hace más cercano a la arquitectura alemana, por extensión del nacionalismo. Osuna Fajardo había realizado un proyecto marcadamente racionalista en la Gran Vía de Madrid en 1929, y como muchos de sus contemporáneos, ha abandonado esta tendencia para adherirse a la arquitectura del régimen.

Sin embargo, no podemos olvidar a otros arquitectos que se anticiparon a esta corriente y que fueron sin duda precursores, influencia directa aunque no reconocida, de la formación del catálogo iconográfico de la arquitectura franquista. Secundino Zuazo, siempre se diferenció de sus contemporáneos por tener una mirada fija en la arquitectura de Juan de Herrera y de Juan de Villanueva. Desde sus primeras obras hasta el ambicioso proyecto de los Nuevos Ministerios, calificado de “racionalismo academicista”⁵. Pero sin duda los edificios de la Casa de Correos de Bilbao (1927) y las sucursales del Banco de España en Granada de 1933 (il. 5) y Córdoba (1934) son máximos exponentes de una arquitectura nacional que ha retomado el lenguaje de los maestros del clasicismo. La depuración de Secundino Zuazo después de la guerra hace que desaparezca del escenario teórico y político, pero pasa a un primer plano en el escenario de referencia arquitectónica. Luis Gutiérrez Soto, que había colaborado con él, recoge el testigo de su contacto con el clasicismo español, y además termina algunos de sus trabajos.

Además de Zuazo, también otros son precursores en este lenguaje formal y correa de transmisión de la arquitectura, que como bien calificaba el propio Muguruza, no manifestó un estilo definido, sino por suma de maestros destacados. José Yarnoz, en las sucursales del Banco de España de Murcia (1929), Guadalajara (1934) y Málaga (1936), entre otros, los hermanos Ferrero, en sus edificios de arquitectura regionalista montañesa, Antonio Palacios, en muchos aspectos de su obra más figurativa, y otros muchos, habían mantenido viva una tradición que Pedro Muguruza recoge y promueve en los primeros años del franquismo y que caracterizará toda una serie de edificios y actuaciones posteriores.

Como conclusión, se puede decir que Muguruza, de sus dos retos a la hora de enfrentarse al proyecto de la embajada, logra plenamente el de llegar a ser el arquitecto del régimen, pero no termina de conseguir que el edificio levantado de la embajada responda del todo a sus expectativas y sea el paradigma de la nueva arquitectura. Finalmente, el edificio construido es el resultado de las últimas decisiones y cambios por parte de Speer sobre el proyecto de Muguruza. El arquitecto alemán elimina gran parte de la expresividad imperial de Muguruza y acerca el edificio hacia los principios de la arquitectura fascista germana, mucho más sobria. Muguruza critica los cambios afirmando en una de sus cartas “los arquitectos alemanes, excelentes como técnicos para proyectar y llevar a cabo la obra con toda la excelencia de su técnica y también con la falta natural de ese concepto representativo de lo español indispensable en el edificio que más intensamente lo necesita”⁶.



5. Secundino Zuazo Ugalde, *perspectiva desde la Gran Vía del proyecto de sucursal del Banco de España en Granada, 1933, Granada*

NOTAS

- 1 TRIVIÑO, Francisco, *Carta dirigida al Cónsul General de Alemania, 12 de diciembre de 1938*. Citado en Ocón Fernández, María, *La embajada de España en Berlín: mirada hacia el pasado, camino hacia el futuro*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 2005, p. 55.
- 2 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *Regiones y Falanges*, Madrid, 1942. Publicación citada en SUEIRO, Daniel, *El Valle de los Caídos: los secretos de la cripta franquista*. Madrid: La Esfera, 2006, p. 39.
- 3 GARCIA MORALES, Mariano, *Los Colegios de Arquitectos de España, 1923-1965*. Madrid: Castalia, 1975, p. 58.
- 4 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *El futuro Madrid: conferencias pronunciadas en el Aula Magna del Instituto de Estudios de Administración Local*, Madrid: febrero-mayo de 1944.
- 5 MAURE RUBIO, Lilia, *Secundino Zuazo, Arquitecto*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987, p. 303.
- 6 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *Carta dirigida al Ministro de Asuntos Exteriores, 25 de julio de 1942*. Reproducida en OCON FERNÁNDEZ, María, op. cit., p. 75.

MUGURUZA HA MUERTO

Felipe Asenjo Álvarez

Resumen: Pedro Muguruza, lideró durante la primera década de la postguerra, la arquitectura en España. Lo hizo como Director de la Dirección General de Arquitectura; organismo integrado en el Ministerio de la Gobernación, y creado por tanto, para el control profesional, y del resto de organismos y medios involucrados en la reconstrucción del país. Muguruza, a través de la DGA quiso prorrogar la vigencia de los estilos clásicos en la arquitectura, la enseñanza “academicista” en las escuelas, así como encauzar la reconstrucción las ciudades tras la Guerra, en un estilo “clásico y español”.

Palabras clave: Dirección General de Arquitectura, postguerra, historicista, Muguruza.

MUGURUZA IS DEAD

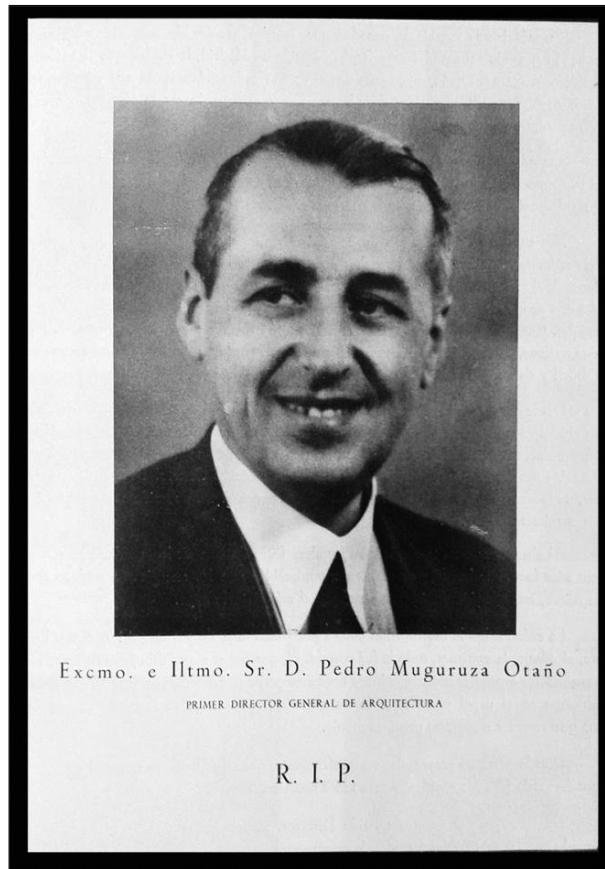
Abstract: Pedro Muguruza led, during the first decade after the end of the Civil War, the Spanish Architecture. He headed up as Director of 'DGA', a public institution embodied in the Department of Interior, to set up for quality control activities over architectural profession; besides as some other Organizations supporting the reconstruction of Spain. Muguruza, from 'DGA', sought to extend the classical style validity in Architecture professional practice and even in University Education; channelling the spanish cities' postwar reconstruction, in a classic Spanish-style way.

Key Words: Department of Architecture, postwar, historicist, Muguruza.

De la noticia, se hizo eco inmediatamente la prensa diaria. Las revistas especializadas, sin la posibilidad de esa inmediatez, presentaron sus respetos al primer Director General de Arquitectura fallecido, en sus números por salir; Pedro Muguruza, el arquitecto que había liderado la reconstrucción del país tras la Guerra, había fallecido a los 59 años de edad en su domicilio de Madrid.

ARQUITECTO CLÁSICO, PERSONAJE POPULAR Y AFABLE, COMPAÑERO ENTRAÑABLE

No se puede esperar de las líneas que le dedicaron, algo diferente a lo habitual: la cara amable, los logros obtenidos, el recuerdo...; no son por ello, muy distintas a las que en idénticas circunstancias, otros obituarios presentan con independencia del personaje al que se puedan referir. Menos aún, se puede esperar algo diferente, si la mirada se centra en tres publicaciones, que fueron editadas por la DGA en ese 1952: *Gran Madrid*, la *Revista Nacional de Arquitectura* y el recién creado *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (BDGA). Las tres lamentaron su fallecimiento en los artículos, que le dedicaron al arquitecto, que nacido en Madrid, consideraron “vascongado” de carácter, recalcando que sus cuatro apellidos tenían como origen “las cuencas del Nervión y el Urumea”; algo a lo que ofrecieron casi la misma importancia, que al hecho de que se hubiera graduado en la Escuela de Madrid



1. "Excmo. e Ilmo. Sr. D. Pedro Muguruza Otaño". BDGA 22, 1952

en 1916, como número uno de su promoción con sobresaliente, y que apenas unos años después en 1920, hubiera obtenido la cátedra de Proyectos de Detalles Arquitectónicos y Decorativos, de la misma Escuela; estos artículos, destacaron fundamentalmente bondades personales, y del carácter, en las que todos parecieron coincidir.

También tuvieron un apartado para recordar en aquellas páginas, las penalidades sufridas por Muguruza en el Madrid de la Guerra, en el que permaneció unos meses, refugiado en la Embajada Británica, logrando salir camino del Reino Unido en otoño del mismo 36. Desde allí regresó en abril del año siguiente, a San Sebastián, ya tomado por el bando de los sublevados. Desde la capital donostiarra, donde residió, se dirigió con frecuencia a Burgos ejerciendo como Comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional; allí también, recibió el encargo de Franco, de organizar la reconstrucción del país. Y fue también en Burgos, donde convocó la primera "reunión de arquitectos" en febrero de 1938, un año antes de que finalizara la contienda; es ésta, la conocida como "Reunión de Profesionales para Defensa y Orientación de la Profesión", a la que acudieron cerca de doscientos arquitectos.

Le describieron como un personaje de notable apariencia y deportista¹, trato afable, simpático e incluso poseedor de una voz admirable, de modo, que en algún caso se comentó, de que manera lideraba los orfeones espontáneos, que surgían en las aulas de dibujo de la Escuela. Con estos argumentos, destacaron su popularidad entre sus compañeros de profesión, a lo que sumaron la exhibición de grandes virtudes artísticas, y una asombrosa

capacidad para el trabajo, que Carlos de Miguel² refirió con una anécdota: parece ser que finalizada la Guerra, un grupo de arquitectos entre los que se encontraban Luis Moya, Pedro Méndez y el propio De Miguel, que habían permanecido aislados en Madrid al amparo de la CNT, dirigidos por Pedro Bidagor en el estudio el futuro urbanístico de la Capital³; estos le solicitaron una reunión para pedirle que capitanease a los arquitectos españoles (desconociendo que ya había recibido ese encargo del propio general Franco), y Muguruza les citó a las siete de la mañana en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde estuvo instalado el Servicio de Recuperación Artística.

El resultado de esa popularidad, afabilidad y dedicación al trabajo, le permitieron cultivar la amistad de personajes influyentes en el entorno del capital industrial vasco presente en Madrid. De ese modo, recibió encargos frecuentes de Horacio de Echevarrieta, promotor bilbaíno, que le convirtió en su arquitecto, y del cual defendió intereses, como hombre de confianza, refiriéndolo Sambricio en el libro de memorias de Secundino Zuazo⁴, así como las diferencias de intereses que representaron. También fue importante en toda su vida profesional, la amistad que le unió a Francisco Sagarzazu, alcalde de Fuenterrabía, del cual recibió sus primeros encargos. Para estos, realizó proyectos muy del gusto burgués, de modo que en muy pocos años, cobró experiencia y una importante cartera de clientes. Fruto de ello, ejerció una arquitectura consecuente con la demanda y el panorama español contemporáneo, que Pascual Bravo describía, justificándola en base un requerimiento que los clientes de aquellos años ejercían: «El cliente particular, que puede decirse era casi el único que encargaba obras a los arquitectos, no tenía más aspiración ni más elección que la de encargar un edificio que tuviera una fachada de estilo Luis XVI, o de plateresco salmantino, con su inevitable crestería del Palacio de Monterrey. Por otra parte la arquitectura doméstica en la vivienda aislada se identificaba con un total tradicionalismo de base escenográfica o con una absoluta insulsez. Internacionalmente no contaba, por el momento, más que el expresionismo teutónico de Mehdelsohn y algún otro⁵».

Muguruza recibió en sus años de estudio, la formación que impartía la Escuela de Madrid: Clásica y académica. Era por tanto «un arquitecto de fondo y formación clásicos con una recia y noble modalidad, a la manera de los maestros del segundo Renacimiento: Claridad en la composición, acierto en el juego de proporciones, pureza y corrección de perfiles, bien ordenada y adecuada ornamentación⁶», tal y como lo describió su maestro, Modesto López Otero en el texto que también escribió en su recuerdo. Sus primeros pasos como arquitecto se produjeron de la mano de Antonio Palacios, lo que sin duda abundó en su forma de hacer; de tal modo, que cuando Pascual Bravo, en aquel homenaje que le rindieron en la Escuela, quiso definir su arquitectura, lo hizo con la siguiente advertencia: «No voy a pretender hacer una crítica arquitectónica o puramente estética de su labor; pero para los que sientan esta afición o ese deseo, quisiera restablecer la situación de tiempo y lugar en que la obra tuvo su iniciación⁷». Esto pudiera interpretarse como un intento de justificación de la obra de Muguruza, porque es innegable que su arquitectura anterior a la Guerra fue contemporánea al momento español, pero anacrónica al panorama internacional como la mayor parte de la que se realizó entonces, lo que ya vislumbraba con claridad en 1952 Pascual Bravo, cuando se produjo el homenaje. El panorama había cambiado, e incluso la Administración Franquista reconocía la “nueva arquitectura”, como adecuada para representarse, como había quedado claro con el proyecto para la “Casa Sindical⁸”, o quedaría definitivamente de manifiesto con el triunfo del “Pabellón de los Paraguas” de Corrales y Molezún, para representar a España en la Expo de Bruselas de 1958⁹. Si bien es cierto, que todavía en la década de los cincuenta, se pueden encontrar intervenciones de López Otero en defensa de lo clásico, como: “Cincuenta

años de enseñanza¹⁰”, artículo que se publicó en *RNA* en 1951; “La última lección¹¹”, publicado por él en *RNA* en 1955; “La nueva Arquitectura”¹², en *RNA* en 1956; así como otros que reconocidos personajes publicaron, tales como Ortega y Gasset¹³, o la ponencia que leyó José Fonseca en la V Asamblea Nacional de Arquitectos, y que se reprodujo en un artículo en el número 11 del *BDGA*, en 1949¹⁴, entre otras conocidas participaciones; la práctica profesional había derivado, lenta pero inexorablemente al encuentro del panorama internacional. De modo, que en 1952, los seguidores de la arquitectura basada en la revisión de los estilos clásicos, ya no dominaban con tanta claridad el panorama.

ARQUITECTO-POLÍTICO, LÍDER DE LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL POR ENCARGO DEL CAUDILLO

Para tratar de comprender lo sucedido en el ámbito de la arquitectura en aquellos años de postguerra, hay que buscar también en las fuentes políticas, sociales y económicas contemporáneas al momento, así como reconocer a quienes lideraron la reorganización profesional tras la Contienda.

Para ello, es fundamental tener en cuenta, que al levantamiento militar de julio del 36, pronto se le adhirieron familias de diversa índole, que apoyaron también el alzamiento. Estos grupos pugnarón entre sí, tanto durante, como después de la Guerra, para mantener su influencia ante los que dirigieron la sublevación y las acciones militares. Después de su finalización en el 39, estas diferentes facciones, quisieron imponer sus ideologías e intereses en el diseño del nuevo Estado, intentando ocupar los espacios fundamentales en su estructura. La familia más organizada, jerarquizada, e influyente fue desde el inicio de la sublevación, Falange; contando además con un importante peso ideológico, influenciado por el Fascismo y el Nacionalsocialismo. Este fue, fundamentalmente, el motivo por el que perdió gran parte de su influencia en el Gobierno del General Franco, a medida que los resultados en la Guerra Mundial acercaron a las Potencias del Eje a la derrota. El Franquismo, carente a priori de ideologías propias, aprovechó inicialmente, esta ideología, y sobre todo la estructura política y teórica, que le ofreció Falange para llenar ese vacío, pero no dudó en subordinarla a su interés, sobre todo después del “Decreto de Reunificación” entre Falangistas y Tradicionalistas, de abril de 1937¹⁵.

Es en la primera década de postguerra, cuando se puede percibir con mayor intensidad, un intento de implantación del ideario revolucionario falangista y de refundación del Estado. Esta idea se abandonó, apenas una década después, ocupando su lugar la doctrina capitalista, que comenzaba a estar presente en todo el mundo occidental como una de las teorías económico-políticas, que confrontaron en la Guerra Fría; teoría a la que se sumaría la influencia de la Iglesia Católica, como hecho diferencial del Régimen, que culminaría con los gobiernos de los tecnócratas del Opus Dei.

Hasta la llegada de estos gobiernos en los cincuenta, la actividad económica estuvo determinada por la teoría autárquica. El posicionamiento del régimen franquista como neutral en la Guerra Mundial, pero favorable a italianos y alemanes, que lo había apoyado en la contienda española, aumentó el aislamiento después del 45, que se extendió claramente una década más. Esta situación se puede considerar, que comienza a finalizar con el Plan de Estabilización de 1959¹⁶ y el reconocimiento exterior del régimen franquista. Para ello, fue determinante el inicio de la Guerra Fría y el conflicto de Corea, que hizo de España un reconocido aliado anticomunista.



2. En 1953 Eisenhower firmó los primeros acuerdos militares con Franco, cediendo las bases militares por el "Acuerdo de Ayuda a la Defensa". Arriba, 23 de diciembre de 1959

Con este cambio de dirección en la política internacional y la pérdida de influencia falangista, el ámbito de la arquitectura también se vio liberado de la presencia de arquitectos cercanos al poder y seguidores de su doctrina política; pero mientras, y coincidiendo con la presencia de Muguruza en la DGA, los arquitectos fueron integrados en una de estas parcelas que controló Falange: los Servicios Técnicos; a los que Pedro Muguruza presentaba en 1939, con estas palabras: «A vosotros compañeros, para que os voy a decir que estáis desorganizados, puesto que lo sabéis todos. Pero si os tengo que decir, a muchos de los que estáis aquí y todavía no conocéis el nuevo Estado, que en el partido unificado, creación del Generalísimo, Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., existen unos Servicios Técnicos, y dentro de los Servicios Técnicos, existe el de Arquitectura, que os ha convocado¹⁷».

Todo el ámbito nacional se vio contaminado por la liturgia falangista, de modo que los discursos adquirieron un clarísimo tono aleccionador. Los diarios, y demás medios de comunicación, también se dirigieron a los españoles de aquella manera discursiva, y la propaganda alcanzó una dimensión hasta entonces desconocida. De este modo, dada la importancia que la arquitectura adquirió en la reconstrucción del país, se manifestó, también con frecuencia, revestida de aquella solemnidad política. Así, con la misma grandilocuencia se expresó Pedro Muguruza en la sesión de clausura de las jornadas

celebradas en el Teatro Español en 1939, y que se tratarán más adelante: «La arquitectura española se considera como una pieza en la máquina de España, es un instrumento en la armonía nacional. Es, hablando cristianamente, un órgano en el cuerpo de la nación¹⁸».

«Partiendo del concepto de que España tiene cuerpo y alma, nuestra misión como arquitectos es la perfecta ordenación del cuerpo. Es decir: crear un continente material tal que permita encarnar en él, con completa amplitud, todos los valores espirituales que constituyen la gloria de nuestro pasado y el anhelo de nuestro futuro.

Es por tanto nuestra misión estudiar y realizar una evolución dirigida de la materia que constituye el cuerpo físico de España; es, por consiguiente, necesario el completo conocimiento de éste¹⁹».

De modo similar, con una llamada a la comunión y al orden de todos los arquitectos, y a su integración en una milicia profesional, se manifestaba el documento que elaboraron los Servicios Técnicos de Falange, con lo presentado en aquellas jornadas, y que se conoció como “Ideas Generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción”. En él se invitó a la profesión a ocupar el lugar fundamental que tenía la arquitectura reservado en la “Reconstrucción”: «Para la ejecución del nuevo Plan se requieren organizaciones nuevas, a base de responsabilidad concentrada en los mandos, eliminando el viejo sistema liberal de responsabilidad diluida, que se convierte en irresponsabilidad de grupo.

La ordenación y vivificación del país requiere la intervención organizada y conjunta de todas las técnicas. Esta organización responderá a una estructura de tipo militar, adaptada a la realidad geográfica regional, comarcal y local, y comprenderá una organización de planeamiento a base de oficinas y consejos centrales, nacionales y comarcales de colaboración de todas las técnicas, y otra de ejecución a base de las mismas oficinas, pero funcionando con autonomía profesional por medio de cada una de las corporaciones para obtener posibilidades perfectas de eficacia, responsabilidad e inspección.

Nosotros, arquitectos, sentimos la necesidad inmediata de ocupar el puesto de honor que nos corresponde en la Reconstrucción Nacional, para lo que nos es indispensable la constitución de la corporación profesional. Ofreceremos así al Estado un criterio nacional de nuestra actividad, y una organización para llevar ese criterio racionalmente a todos los confines del País²⁰».

Fue este un llamamiento, al que se adhirieron significados arquitectos; algunos involucrados en la toma de decisiones en el entorno profesional, como el propio Pedro Muguruza (Jefe de los Servicios Técnicos de Falange y primer Director General de Arquitectura), José Luis Arrese (Ministro de Gobernación en sustitución de Serrano Suñer²¹, del que dependió hasta 1957 la DGA), o Miguel Prieto Moreno (Jefe de los Servicios Técnicos de Granada y sustituto, como Director General de Arquitectura de Muguruza).

Sin embargo, el régimen del General Franco, en contraposición al de Hitler o Mussolini, no tuvo una doctrina claramente definida en cuanto a Arte y a Arquitectura, pese a lo que pueda parecer, pero sin duda, rechazó inicialmente todo lo que fuera relacionable con la República: como la Arquitectura Racionalista y el Funcionalismo como teoría arquitectónica, en especial para obras representativas del Estado. Para rechazar lo que pudiera evocar cualquier referencia a la República y sus expresiones, se favoreció la “reconstrucción” con fines propagandísticos, tomando como base la arquitectura de Herrera y Villanueva. A esta actividad, se incorporaron parte de los profesionales, convencidos o no de la idea; el resto, siguieron las directrices de estos, estimulados por la Dirección General de Arquitectura, que no perdió oportunidad alguna, de rechazar una arquitectura y promover la otra, como en la contestación de Pedro Muguruza al discurso de ingreso en la

Academia de Manuel Cárdenas: «Estos dos fenómenos favorables (hace referencia a la falta de cultivo artístico y a la proliferación de las ciencias) son reflejo que en nuestro sector producen un mal dominante en el universo; reflejado ya después de la Guerra Europea, pero larvado en la revolución industrial del pasado siglo XIX con su maquinismo, que empieza por deformar paulatinamente la sensibilidad humana y desviar la conciencia hacia principios materiales que desarman el espíritu²²».

El colectivo profesional, además de ser adoctrinado en esta dirección reiterativamente, sufrió el exilio voluntario o forzoso de un número importante de referentes alternativos (Rafael Bergamín en Venezuela, Antonio Bonet en Argentina, Félix Candela y Bernardo Giner de los Ríos en México, Luís Lacasa en la URSS y José Luís Sert en los EEUU). Otros fueron inhabilitados durante más de una década (en el Boletín 26, de 1953, se daba cuenta de una solicitud al Gobierno de recuperación de condición de arquitectos para algunos profesionales que en ese momento seguían inhabilitados). La DGA, como refiere Angel Urrutia²³, realizó una propuesta de depuración en 1942, que afectó tanto a profesionales que habían permanecido en el país, como a otros que se habían exiliado: «Según propuesta de la Dirección General de Arquitectura en 1942 (basándose en una depuración político-social de Arquitectos, Orden de 24 de febrero de 1940/BOE de 28 de febrero). L. Lacasa y M. Sánchez Arcas, inhabilitación perpetua para ejercicio público y privado de la profesión; J. Ll. Sert, suspensión total del ejercicio de la profesión en todo el territorio nacional; R. Bergamín y M. Domínguez, inhabilitación perpetua para cargos públicos y temporal para el ejercicio privado de la profesión; C. Arniches, V Eced, T. García Mercadal y S. Zuazo, diferentes sanciones e inhabilitaciones temporales».

De este modo se perdieron los escasos referentes de los ensayos racionalistas prebélicos, y el vacío producido por los arquitectos, que habían ocupado la primera línea de la arquitectura anterior a la Contienda, lo llenaron otros ideológicamente afines al Régimen. Estos habían elegido un camino distinto al que seguía la arquitectura internacional, ya antes de la Guerra. Habiendo finalizado ésta, aprovecharon su posición, para dirigir y fomentar la sugestión colectiva de patriotismo reconstructor, que se había instalado en el ambiente profesional. De este modo, inicialmente, los arquitectos de postguerra estuvieron en buena proporción, de acuerdo en que debía haber una “Arquitectura de Estado”; lo expresaron con frecuencia, como Víctor D’Ors en la primera Asamblea Nacional de Arquitectos en junio del 39, en la que pidió la «renovación del espíritu de la Nueva España.../... que implicaba una renovación moral, pero también material, que sería misión de los arquitectos. Esta arquitectura tenía que hacerse acorde a la tradición y al espíritu del Movimiento²⁴». Así, la arquitectura española, que ya venía alejada de la realidad internacional en las primeras décadas del siglo XX, pasó una década más, buscando una identidad propia, influida, por estos arquitectos con fuerte influencia política, mientras los que defendieron una teoría arquitectónica diferente permanecieron alejados del ámbito profesional del país.

Pedro Muguruza, con la confianza del general Franco, Jefe de los Servicios Técnicos de Falange, Director General de Arquitectura, y profesor de la Escuela, tuvo el poder y la oportunidad de diseñar la política arquitectónica de aquellos años. Para ello contó con el control de instituciones fundamentales, como la Escuela de Arquitectura de Madrid, la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid que actuó en la reconstrucción de la capital, y esencialmente de la Dirección General de Arquitectura. Estas, fueron oportunidades, que le permitieron intervenir en el ámbito de la delimitación profesional del arquitecto, en la creación del marco legal del sector, en las “polémicas estéticas”, y fundamentalmente en la difusión de aportaciones de pensamiento.

Toda esta estrategia, que funcionó inicialmente con convincente éxito y que se lideró a través de la DGA, comenzó a diseñarse en Burgos antes del final de la Guerra Civil, en el puesto de mando del Bando Nacional. Finalizada la Guerra, en junio de 1939 se convocó en Madrid, la primera Asamblea Nacional de Arquitectos, auspiciada por el Alcalde de Madrid Alberto Alcocer, e inicialmente conocida como la “Sesión del Teatro Español”. Las sesiones se transcribieron, y con las intervenciones que se produjeron, los Servicios Técnicos de Falange publicaron las ya mencionadas: “Ideas Generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción”. La presencia de Falange y la consiguiente carga ideológica en la organización del acto, quedó de manifiesto en numerosas intervenciones de las sesiones, como en la apertura que leyó Pedro Muguruza, pronunciada como el resto de los discursos, en absoluta clave política: «Nuestra Revolución se apoya en el emblema, en el símbolo y en la representación del yugo y de las flechas que durante la guerra, con las cruces de Santiago y de Borgoña, la han liquidado triunfalmente, presentando una estirpe tradicional y una Revolución netamente nacional, y que ahora en la paz, presenta también ese sentido histórico, absolutamente nacional, en que se han de apoyar todos nuestros actos, en contraste y en diferencia absoluta con la hoz y el martillo, que fue antes esgrimida, y que se apoya, naturalmente, en orígenes exóticos y en significados plenamente bárbaros²⁵».

Durante el discurso, trató de identificar el problema fundamental que los reunía, y que no era otro que involucrar y organizar a la profesión en la reconstrucción del país, o como Muguruza prefería decirlo: “la Reconstrucción Nacional”. El impedimento fundamental para lograr el éxito en esta empresa, lo producía la desorganización de los servicios públicos involucrados y la multiplicidad de ellos; por lo que la solución debía encontrarse en la formulación de una entidad, que actuase como directora de la “Reconstrucción”, y que Muguruza avanzaba en su discurso: «No tenemos más que examinar la marcha de la arquitectura oficial a lo largo de los Ministerios para ver hasta qué punto llega la inconexión de la arquitectura oficial; como cada Ministerio tiene sus organismos puramente particulares, que funcionan con arreglo a unos principios determinados, pero siempre sin ligazón con los restantes; como la Presidencia tiene sus pequeños centros de arquitectura; cómo es el Ministerio de Gobernación tiene también sus núcleos, muchos de ellos independientes entre sí; cómo en hacienda existen también departamentos totalmente distintos; cómo hasta llegar ya en unas dimensiones, en una extensión considerable, en un Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes —hoy de Educación Nacional— y cómo en la inmensa mayoría de ellos se presentan precisamente y se acusa de los defectos de esta desconexión, en que unas veces hay un centralismo absorbente; en otras hay un dominio puramente personal del titular del Departamento o de una de las personas que en la técnica intervienen; y como las consecuencias son una verdadero caos, dentro de la profesión, en este aspecto, en el que se mantiene pura y simplemente por individualidades y por iniciativas de tipo completamente personal²⁶».

La entidad que organizó estos servicios, fue como cabe suponer, la Dirección General de Arquitectura, que se creó unos meses después. Pero, Muguruza tratando de involucrar al colectivo en el diseño de la idea, y generar un sentimiento participativo en la Asamblea, no adelantó la forma que tomaría el organismo y que probablemente estaba definida. Este planteamiento de colaboración, fue una constante en las sesiones, imbuidas del talante de camaradería, y estuvo presente en el lenguaje del mensaje, que se quiso trasladar al “cuerpo de arquitectos”: «Es preciso un cambio en el que de una manera clara y terminante se establezcan los principios de unas trayectorias, unas directrices esquemáticas, en virtud

de las cuales se cree un centro de tipo nacional, en donde con toda exactitud posible se estudien las normas a seguir en todas las actividades profesionales de la arquitectura nacional, para desarrollarlas a lo largo de todas las comarcas y regiones que en ese terreno profesional también se establezcan²⁷».

«Haciendo una figura, podríamos decir que sobre el plano horizontal de la Nación, distribuida geográficamente con arreglo a unos principios racionales, se levanta en vertical toda la serie de organizaciones y actividades nacionales que vayan a concentrarse, vayan a ser dirigidas todas desde un lugar, desde un punto que mantenga la unificación de estos organismos. No nos corresponde definir ni analizar si esta obra ha de ser analizada a través de un ministerio o a través de una organización que políticamente corresponda determinar, y que por tanto, se sale completamente fuera del campo de nuestra acción²⁸».

Tampoco desveló en las sesiones del Teatro Español, el mandato que había recibido de Franco para liderar el organismo, y abrió a la participación de todos, el nuevo proyecto, incluso su posible representación, pues el liderazgo máximo lo trasladaba indefectiblemente a la suprema autoridad del Caudillo: «Cumple hoy deciros que los arquitectos españoles, todos, forman una hermandad y una milicia al servicio de Dios y de España, con toda su fe puesta en el Caudillo²⁹».

«Sus elementos, antes dispersos, hoy unidos por la fe, esperan voz de mando para encuadrarse en un organismo técnico, cuyo campo vastísimo de acción se cubra íntegramente con una ordenación corporativa, para estar dispuesto a integrar el empuje de su técnica en el todas las técnicas restantes, con unidad de mando, unificadas todas, colaborando todos, espiritual y materialmente, produciendo cada una exactamente lo que cada una exige la regeneración de España como medio de lograr su Unidad, su Grandeza y Libertad».

«Espera hoy también la fe de esa milicia y hermandad en su Caudillo, que en la gran tarea de paz, al mismo tiempo de dotarla de unos mandos jerárquicos y una ordenación corporativa, le ordene crear un centro seminario donde la mediación serena se sume al impulso creador en el planteamiento y estudio de las normas y soluciones a los problemas de nuestra técnica, de acuerdo con las demás actividades nacionales hasta llegar a la plena ordenación del servicio Nacional de Arquitectura³⁰».

Volvió a tomar la palabra al final de las sesiones para clausurarlas, anunciando que allí se había cumplido el mandato del General Franco, y que procedía reportarle el trabajo realizado durante aquellas jornadas, de modo que pronunció delante de todos, las frases que le dirigía: «Esta asamblea ha servido fundamentalmente para que los arquitectos españoles, en masa, como un solo hombre, expresen su fe en el Caudillo, su fe en los designios de España; y para saber hacer a todos que la hermandad de los arquitectos les une en un bloque indestructible, que se incorpora plenamente al espíritu de milicia que ha de reinar en España³¹».

«El cumplimiento de este mandato recogido en el principio fundamental, me obliga personalmente a elevar a la altura de donde la recibí, una referencia exacta, de ese cumplimiento, que, con permiso de ustedes, voy a leer:

Al Caudillo de España, Generalísimo de sus Ejércitos y jefe del Estado: La Arquitectura española ha cumplido en la Capital de España el mandato significado en las indicaciones que os dignasteis hacer en la tarde del 29 de mayo, al señalarnos los problemas que la realidad de la hora actual histórica de España impone a la técnica de la Arquitectura en la Reconstrucción Nacional, y la necesidad de crear un ambiente en sus contornos.

La Arquitectura española ha venido a Madrid, fiel a la llamada patriótica de Falange, con un espíritu ejemplar de fe y de sacrificio, a conocer y a hacer saber los problemas

que encuadran el proceso nacional de la reconstrucción de España, y el criterio que con un sentido plenamente nacional debe imponerse y ha de imperar³²».

«Dios os guarde para salvar a España al ganar su paz como ganasteis su guerra³³».

«¡Arquitectos caídos por España! ¡¡Presentes en nuestra memoria, en nuestras oraciones y en nuestros afanes!! ¡Arquitectos españoles: fe en Franco! ¡Arriba España! ¡Viva España!³⁴».

Del mismo modo, que se trataron de controlar los medios de producción básicos a través de dar prioridad a las empresas estatales, se pretendió también la “funcionalización” de la actividad profesional, y de ese modo también la de los arquitectos³⁵. La idea ya estuvo presente en la reunión de Burgos de 1938, y entonces, Raimundo Fernández Cuesta, Secretario General de la FET y de las JONS, planteó la necesidad de que la Arquitectura se dejase de ejercer de forma libre, para institucionalizarse en la reconstrucción del país³⁶. Así también la expresó, Pedro Bidagor en la I Asamblea, declarando que ya no existía «libertad ante el Estado para hacer los trabajos según el humor de cada uno; no hay libertad entre el bien y el mal. Es Forzoso rendir el máximo esfuerzo y soportar la máxima disciplina para hacer las cosas bien³⁷». La idea permaneció en el ambiente algunos años, pero la funcionalización profesional, que sí existió en otros colectivos profesionales, como los Ingenieros de Caminos, no se produjo en el ámbito de la arquitectura del mismo modo.

Las sesiones se celebraron los días 26, 27 y 28 de junio, y a finales del mes septiembre de ese mismo año, se creó la Dirección General de Arquitectura. Pedro Muguruza fue nombrado primer director, sin que se produjera sorpresa alguna en este sentido, y dando cumplimiento a las reivindicaciones que se produjeron en la Asamblea³⁸.

La Ley del veintitrés de septiembre de 1939, concretó el mandato recibido, que respondería al cumplimiento de su criterio fundacional, vinculándolo al deseo de incorporar al Estado el control de la Arquitectura y los Arquitectos, a la vez que sumar a la maquinaria de propaganda del Régimen, una actividad de potente representatividad para la reconstrucción. Además, debía constituir un órgano asesor del Estado en el establecimiento de un «criterio nacional de arquitectura, colaboración en la reconstrucción nacional y organización del cuerpo de arquitectos³⁹».

El Boletín de la Dirección General de Arquitectura número 2, de marzo de 1947, abordó las funciones de la DGA, reconociendo a la Arquitectura el papel fundamental en la tarea de reconstrucción del país, que esbozó Muguruza en sus intervenciones en las Sesiones del Teatro Español. Al tiempo, el propio artículo, describió las dificultades que encontró el organismo recién creado, que de entrada, confrontaría con otros de mayor antigüedad, a los que pretendió imponer su control, teniendo finalmente que ceder en las aspiraciones contenidas en su Ley Fundacional⁴⁰. Esto se produjo sobre todo, por la falta de unas “disposiciones complementarias”, que presentadas en diversas ocasiones, no fueron aprobadas. Es por ello, que la influencia de la DGA en el ámbito de la Arquitectura, se tuvo que limitar a algunos puntos, hasta aquel 1947:

La presencia de la Arquitectura como actividad de cooperación en el Estado.

El inicio del estudio de normas técnicas para elevar el nivel profesional.

La intervención en el urbanismo de ciudades, provincias y comarcas, mediante una serie de estudios técnicos y disposiciones legales.

La creación de un Departamento de Arquitectura al servicio de determinadas necesidades del Ministerio de la Gobernación y en ocasiones de otros ministerios.

La constitución del Consejo Superior de Arquitectura como organismo consultivo asesor de la Dirección, y órgano de representación de los colegios profesionales.

Y la creación del Centro Experimental, para la realización de ensayos e información en materiales y técnica constructiva.

La dificultad que encontró Pedro Muguruza para lograr la unificación de los organismos involucrados en la reconstrucción, partió del hecho, de que las competencias que debía asumir la DGA, estaban compartidas por cinco direcciones generales: «La Dirección General de Arquitectura, La Dirección General de Regiones Devastadas, el Instituto Nacional de la Vivienda, la Fiscalía Superior de la Vivienda y la Comisaría para la Ordenación Urbana de Madrid, y de numerosos servicios, algunos tan importantes como los del Ministerio de Educación Nacional (Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Escuela Superior de Arquitectura, Construcciones Escolares, Ciudad Universitaria, etc...) , los de la Delegación Nacional de Sindicatos, del Catastro Urbano, Patronato Antituberculoso, Nuevos Ministerios, Infraestructura, Construcciones Militares, y en general todos los ministerios, y además los correspondientes a ayuntamientos y diputaciones provinciales...⁴¹». Esto hizo incontrolables los proyectos; estos se debatían en instituciones distintas y se les aplicaban controles y criterios diferentes, pero la DGA debía asumir la labor de optimizar recursos, unificar criterios y distribuir esfuerzos con el fin de hacerlos eficaces. Para intentar lograrlo, Muguruza, organizó la DGA en dos Secretarías; la Secretaría General que atendía asuntos de índole administrativo y de organización profesional, y la Secretaría Técnica que se ocupaba de los asuntos técnicos de las diversas secciones, así como del personal y la contabilidad, por medio de otras cuatro secciones: Edificios, Vivienda, Urbanismo e Investigación y Normas. Dependían también de la DGA, el Consejo Superior de Arquitectos⁴² y el Centro Experimental de Arquitectura⁴³. Sus actuaciones, se divulgaron a través de distintas publicaciones periódicas; tres de ellas, son las que se han mencionado: *Gran Madrid*, *El Boletín de la Dirección General de Arquitectura* y *la Revista Nacional de Arquitectura*.

Con motivo de la celebración de los primeros tres años de edición del *Boletín de la DGA*, se publicó un artículo en el número 13, en enero de 1950, que llevó por título: “La Dirección General de Arquitectura en estos últimos años⁴⁴”. En él se pasó también revisión a las acciones y los logros, haciendo énfasis en que su misión fundamental era la integración y control de los organismos involucrados en la “Reconstrucción”. Nuevamente, se lamentó sin embargo, que aún no era completamente efectiva. Así mismo, en 1952, el *BDGA* en su número 23, presentó la celebración de la VI Asamblea Nacional de Arquitectos⁴⁵: Entonces el Consejo Superior de Arquitectos reunió por primera vez a la profesión en solitario (sin la concurrencia de la DGA), para hablar de sus problemas, entre los que estaba el sobredimensionamiento del sector de la Arquitectura oficial, por el volumen que suponía y por la influencia, que ella misma proyecta sobre la arquitectura privada. Aun en esta década de los cincuenta, se declaró la existencia de más de cien servicios oficiales distintos, involucrados en la arquitectura oficial.

Incluso en la etapa posterior a Muguruza, la misión de la Dirección General de Arquitectura como organismo coordinador, nunca adquirió absoluta efectividad, probablemente por mantener separados por un lado la función, y por otra el presupuesto, y nunca fue efectivo el control sobre todos los organismos implicados. Sin embargo la DGA, al menos inicialmente, no encontró tantas dificultades en la defensa de la arquitectura de corte académico, que Muguruza pensó para representación del Estado. El cargo le permitió divulgar, con frecuencia, su rechazo a la arquitectura Racionalista de corte internacional, y así describía lo que entendía como arquitectura de valor, en una intervención en la Exposición de la Reconstrucción de España de 1940: «En Arquitectura, el racionalismo

y el marxismo vienen a ser la misma cosa. Estos efectos conocidos actuales nos interesa destacar. Frente a las arquitecturas que por rutina y afinidad son tradicionalistas, externas o internas, hay el racionalismo, y éste ha sido practicado precisamente por elementos destacadísimos de nuestra profesión, pero representantes de una raza desarraigada. Todos los compañeros sabemos que los mejores representantes de la arquitectura racionalista han sido Gropius, Bruno Taut, Mendelshon, judíos alemanes, naturalmente, ni podían ofrecer una tradición porque no la tenían, y siendo elementos de inteligencia destacada y de técnica excelente venían a parar a eso, a una perfección exclusiva de la técnica y a ofrecer como única realidad de su trabajo y de su arquitectura un producto mecánico y sin alma, que tenía un magnífico arraigo en un país como Alemania o en otro como Suiza, eminentemente organizados; pero aquí, donde no producimos con esa evidente perfección, lleva a conclusiones de hipocresía técnica, de exclusiva ficción formal, de pastiche igual a otro pastiche.

Y explicando esto voy a entrar un poco en el tradicionalismo. El tradicionalismo en arquitectura es precisamente racionalista, y lo es porque se defiende por sí solo. Tan solo por el hecho de mantenerse sobre cosas, sobre temas y elementos que existen por las razones que pueden calificarse de racionalistas, porque tiene la razón de su anterior existencia⁴⁶»

En el mismo acto, también difundió su idea sobre los orígenes del estilo español, emparentándolo con el Renacimiento, de modo que para Muguruza el Barroco desvestido de “adjetivos, de hojarasca de volutas, de elementos ornamentales”, fue Renacimiento; aquí coincidió plenamente con la valoración sobre este tema que realizó años después, Luis Moya, en sus manifiestos tradicionalistas⁴⁷, que llegó a asegurar incluso, que los estilos posteriores al Renacimiento en España, fueron estilos extranjeros, aplicados a edificios españoles.

No fue por tanto, Muguruza, el único que defendió esta arquitectura de corte tradicional, de modo que no actuó solo. Existió la inclinación a adoctrinar a los profesionales hacia un servicio a la patria y hacia una manera de hacer, que se difundió en las reuniones, en las publicaciones y en las aulas, como manifiesta Antón Capitel en “Hacia la modernidad: Madrid, 1940-1980⁴⁸”: «Tiendo a creer que la arquitectura de Madrid de mayor relieve fue más un producto de los arquitectos, y de la Escuela de Arquitectura, que del régimen político, sobre todo en los primeros años de éste; es decir, cuando se produjeron los revival historicistas que se consideraron tan unidos a él. El historicismo de los años cuarenta fue así, más bien, un triunfo de la ideología escolar promovida por arquitectos influyentes en el régimen y ofrecida como un servicio ideal al exacerbado nacionalismo entonces imperante».

El concurso de Luis Moya en el ámbito académico, también fue fundamental. Moya fue activo defensor del clasicismo académico, tanto a través de su obra, como de su docencia en la escuela madrileña, como también de sus publicaciones. Fue además, más radical todavía en sus planteamientos, y buscó en las fuentes del Renacimiento Español, una arquitectura patria contemporánea. En la Escuela actuó en sintonía con Muguruza y junto a Modesto López Otero, su director. Juntos quisieron convertirla, en los años cuarenta, en una institución que promoviera la “arquitectura académica”.

La intervención urbana de Madrid, fue también un elemento fundamental de propaganda, y supuso un ejemplo de impacto didáctico enorme, al tratarse de la Capital de nuevo Estado. Aquí, Pedro Muguruza encontró un aliado en Pedro Bidagor; de modo que comenzaron a proyectar, una ciudad “clásica y española”. Estos intentos tuvieron



3. Foto aérea del Manzanares vista hacia el Este. Después de 1946, el urbanismo perdió su carácter escenográfico, y aumentó su ámbito territorial. Gran Madrid 14, 1951

especial focalización en la Ciudad Universitaria y la plaza de la Moncloa, induciendo en Gutiérrez Soto, un Ministerio del Aire “herreriano”, y encargando a personas de confianza (López Otero y a Pascual Bravo) el Arco de Triunfo, y a Luís Moya junto con Luís Feduchi, el Museo de América⁴⁹. Al tiempo, se cuidó especialmente la perspectiva que ofrecía la cornisa del Manzanares, intentando formalizar, lo que ha sido conocido como, “el telón Herreriano del Paseo de Rosales”.

En otras capitales de provincia se ensayaron modelos similares: Una de las primeras intervenciones y ejemplo a seguir, fue la de Salamanca de Víctor D’Ors y Germán Valentín en 1941. Siguiendo Salamanca como ejemplo, actuaron Muñoz Monasterio en Cuenca⁵⁰, y un grupo de la DGA que dirigió Rodolfo García-Pablos en Toledo, entre 1943-45. Todos siguieron la actuación inaugurada en Salamanca, y publicitada para Madrid; sin embargo, pronto tuvieron que abandonar esta idea (il. 3), en menor parte por el incipiente cuestionamiento profesional, pero fundamentalmente, porque el régimen tuvo que hacer frente a otras realidades de mayor urgencia e interés; de modo que los proyectos quedaron olvidados en su redacción o tramitación, o incluso sufrieron simplificaciones: el 18 de julio de 1966 se inauguró el Arco de Triunfo de Moncloa, finalizando las obras comenzadas veinte años antes, la realidad social del país había cambiado considerablemente y la Ciudad Universitaria se había convertido en foco de protestas estudiantiles, por lo que la

estatua ecuestre de Franco prevista al pie del arco, se instaló definitivamente en Nuevos Ministerios.

Sin embargo, la trayectoria de Bidagor fue más larga, se significó inicialmente, por su interés en la ordenación urbana según los planteamientos de la Falange, asimilando el país y la ciudad, a un organismo (cabeza, cuerpo y extremidades), en el que las clases sociales ocupan el cuerpo y no se segregaban. Con el tiempo, la presión inmobiliaria y la realidad económica del país le obligaron a aceptar una realidad diferente, y a reformular estos conceptos. No le fue difícil, Bidagor había tomado contacto con el Urbanismo en el estudio de Eugenio Fernandez Quintanilla, realizando trabajos para las bases del Concurso Internacional de Anteproyectos para Madrid en 1929, siendo un estudiante, por lo que conoció de primera mano el Plan de Extensión de Zuazo y Hansen. Conoció también, las propuestas urbanas europeas de los años 20, de Ludwig Hiberseimer, Ernst May o Bruno Taut, basadas en anillos circulatorios y verdes, con deslocalizaciones satélites, e incluso el Plan Moscú de Chestakov (1924), que también ordenaba el crecimiento con sistemas de anillos verdes y núcleos autónomos en torno a la ciudad antigua. Pese a que su faceta de reconstructor de la ciudad de Madrid, le identificó más con un urbanismo tendente a generar ideología, por medio de una escenografía historicista al estilo italiano y alemán, en la presentación de plan 46 para Madrid y sobre todo posteriormente, planteo un urbanismo más emparentado con estas propuestas prebélicas, y fue destacado impulsor de la Ley del Suelo, convirtiéndose en el primer Director General de Urbanismo, desde donde desarrolló toda una teoría urbanística diferente. De este modo, la Ley del Suelo del 56, fue extraordinariamente moderna, incluso para países con gobiernos democráticos, describiendo beneficios y cargas, reservas de suelo, su programación en plazos, e incluso la expropiación, autentico freno de iniciativas anteriores, más si tenemos en cuenta el lobby, que supuso el poder inmobiliario en aquellos años.

Pero hasta entonces, las actuaciones que se programaron estuvieron condicionadas por el contexto político, y para reforzar el mensaje, se publicaron en diarios como *Arriba*, la revista *Vértice*, o en *RNA*, artículos que llamaron a actuar de una determinada manera: “¿Qué estilo arquitectónico se adapta mejor al carácter de Madrid?” de Melchor de Almagro San Martín, en la *RNA* en marzo de 1943, proponiendo el regreso a los postulados neoclásicos del siglo XVIII; en Junio-julio de 1943, Manuel Augusto García Viñolas publicó “Sobre la creación de los estilos arquitectónicos”, proponiendo la invención de un “estilo clásico, nuevo y propio español”, o el conocido “Reformas urbanas de carácter político en Berlín”, de Pedro Bidagor en el número 5 de la *RNA*, en 1941. También caben destacar libros, como el de Diego de Reina: “Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial⁵¹”, de 1944, en el que se trazaron las pautas que debían cumplirse para la “nueva arquitectura del nuevo Estado”.

LA DGA SIN MUGURUZA. EL DESPERTAR DEL SUEÑO IMPERIAL

Existe un antes y un después del artículo: “Arquitectura española⁵²”, publicado en el *Boletín* número 5, en diciembre de 1947, tan solo un año más tarde de que Muguruza hubiera tenido que abandonar la DGA, debido a su enfermedad. Como cada editorial de apertura, fue atribuido al organismo, y escrito por Carlos de Miguel⁵³, y dio cuenta de lo que el “oficialismo” esperaba de la arquitectura española. Reconoció el autor, como poco a poco, se había ido observando la ruptura con la idea de una arquitectura representativa del nuevo

Estado, basada en la tradición española y emparentada directamente con el Renacimiento. Lo significativo del artículo, fue que lo realizaba la Dirección General de Arquitectura, y que tras un repaso del final del siglo XIX y el principio del XX, expresaba la profunda desorientación de los profesionales y del público», advirtiendo que desde 1939, se había percibido «claramente la tendencia a una unificación de criterio», basada en: «la tradición arquitectónica española,.../... el forzoso aislamiento y.../... la necesidad de arreglarnos con nuestros medios propios, y la escasez de hierro y cemento». De este modo, también se justificó el abandono de la incipiente Arquitectura Racionalista prebélica y la adopción de fórmulas clásicas, con técnicas constructivas nuevas, que se produjo en aquellos años, pero sin duda la Dirección General de Arquitectura, abrió en ese 1947, nuevos caminos a recorrer, y reconoció la preocupación por el que se había seguido en la década anterior.

Describió el camino, que la Arquitectura en España había seguido en la década anterior, emparentando su evolución con la “popular española”, y la influencia de ésta en la obra de reconstrucción de poblaciones devastadas por la Guerra, así como en la observación de la «Arquitectura de nuestros monumentos más puros», haciendo relación directa al Monasterio del Escorial como «hito representativo de una manera de ser española». De manera que reconoció la práctica de una “arquitectura nacional” basada en el pasado, pero al mismo tiempo denunció los peligros que se habían corrido desde el punto de vista estilístico: «frivolidad en el manejo de las formas y elementos conocidos, uniformidad y monotonía de las soluciones alcanzadas, ausencia de vida y de modernidad».

Todo ello condujo, según el editorial de la DGA, a una Arquitectura, que era excepción en el mundo y debía preservarse. Sin embargo, conscientes del camino dispar, que se recorrió con respecto al resto del mundo, se dijo en el artículo: «Es preciso meditar sobre el hecho mismo del aislamiento frente a la labor de los demás, tanto por la dificultad de que las limitadas fuerzas de la cultura profesional española puedan sostenerse en combate desigual, por la necesidad de extremar una postura orgullosa, pues nunca la verdad es totalmente en un solo campo, y el movimiento general materialista en Arquitectura ha conseguido una serie de avances positivos que no es posible desconocer⁵⁴».

Se estableció de este modo la apertura de la Dirección General de Arquitectura, y se inició un debate que se produjo especialmente en sus distintas publicaciones. Se sucedieron a partir de ese momento, los artículos de Fisac, de Alomar, o de Mitjants; y a través de estos medios se pudieron conocer los proyectos de Fisac en el Consejo de Investigaciones Científicas o el Edificio de Sindicatos de Cabreo y Aburto, o los proyectos de Oiza para sus basílicas de Aránzazu y de la Merced, o una sorprendente, racionalista y abstracta Capilla en el Camino de Santiago.

Otra referencia a la necesidad de cambio, se hizo pública, también en 1947, tras el regreso de José Luís Gutiérrez Soto de su participación en el Congreso de Lima. Gutiérrez Soto, practicante de la Arquitectura Racionalista antes de la Guerra Civil, tras ella defendió la búsqueda de una expresión entre lo clásico y lo español, en proyectos como el Ministerio del Aire. La obra fue inmediatamente convertida, por los partidarios de aquella Arquitectura, en ejemplo de lo que se debía hacer. Sin embargo, los trabajos presentados en Lima, le valieron tanto indiferencia, como duras críticas de los participantes más jóvenes, y lo comentó con preocupación a su regreso, en un artículo en el *BDGA* en 1947⁵⁵, de modo que en el proyecto para el Estado Mayor Central, en 1949, volvió a exhibir rasgos de una Arquitectura Racionalista que practicaba a la perfección.

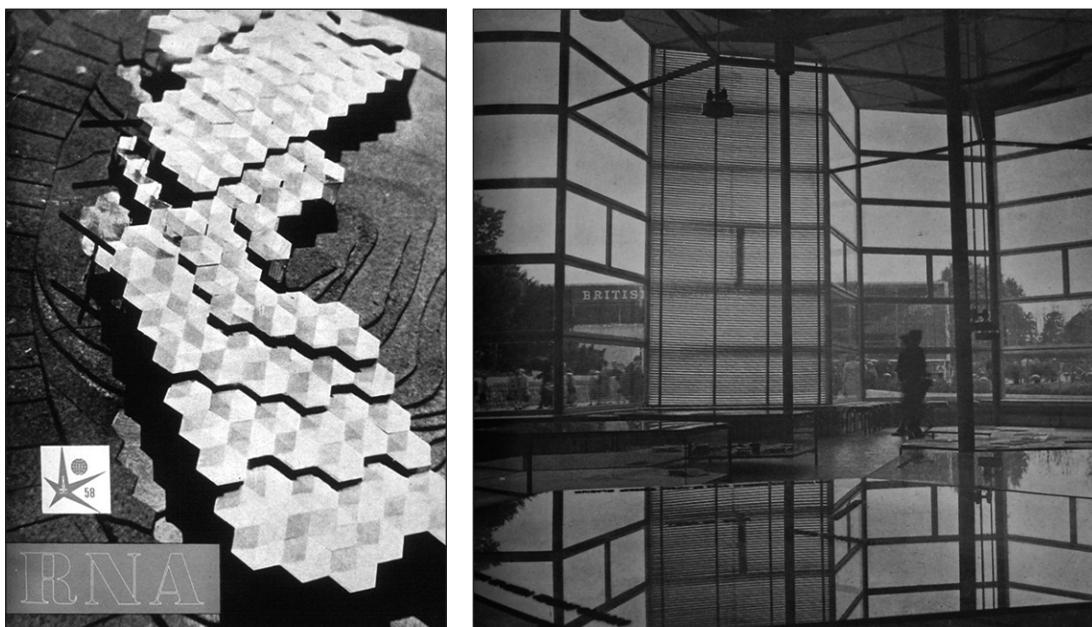
La V Asamblea Nacional de Arquitectos⁵⁶ fue tan determinante como aquella primera del Teatro Español, pero en este caso para el cambio; allí se manifestó, el reconocimiento

público de la necesidad de cambiar; allí también, se pronunciaron entre otras la conferencia de Juan Zavala: “Tendencias actuales en Arquitectura⁵⁷”, exhortando la modificación de dirección, y abogando por hacer de «la arquitectura el arte vivo que ha dejado de ser hace tiempo.../... Debemos ahora entre todos, puesto que de todos han sido los errores y de todos debe ser la tarea, de esforzarnos en lograr una Arquitectura que sea reflejo de nuestro tiempo»; palabras que recogieron las páginas de *RNA*, que fueron contestadas por unos y celebradas por otros, pero que contribuyeron al debate y a la reflexión.

La generación de arquitectos, que finalizaron sus estudios inmediatamente después de la Guerra, vivieron inicialmente inmersos en el clima generado en torno al “estilo nacional”; ellos, apenas se preocuparon por aquel debate, aunque en ocasiones presentaron ponencias en las Asambleas o fueron solicitados por Carlos de Miguel para escribir en las publicaciones de la DGA (especialmente Miguel Fisac). Sin embargo, fueron determinantes en el cambio de panorama, sobre todo con su ejemplo construido, para los estudiantes de las escuelas, que mantenían aún, una enseñanza descontextualizada. José Antonio Coderch, Francesc Mitjans, Antoni de Moragas y Manuel Valls, desde Cataluña, y desde Madrid, Francisco Cabrero, Rafael Aburto, Alejandro de la Sota, Miguel Fisac y José Luis Fernández del Amo, entre otros, comenzaron a practicar una arquitectura diferente a la oficial. Todos ellos impulsaron el cambio, y su labor, pese al aislamiento, el condicionamiento general y la formación recibida, promovieron el inicio de la normalización en la siguiente década; a ellos hacía referencia José Luis Fernández del Amo en *Las artes plásticas en España 1950-60*: «La nueva generación vivía el ambiente confinado en un país en forzada incomunicación con los de su común cultura, sin posibilidad de intercambio. Esto es cierto, pero ¿Quién detiene el empuje de la creatividad allí donde los estímulos propios son incontenibles? Verdad es que ni la política lo fomentaba, ni la sociedad ofrecía un clima propicio para su cultivo, pero una vez más el genio temperamental, la lucidez adivinatoria de nuestros artistas, hizo que emergiera el fruto de sus creaciones⁵⁸».

El atraso secular de España en la primera mitad del siglo XX, fue muy patente en los años cuarenta. Por eso su comparación con los cincuenta, en cualquiera de los órdenes, produce un salto vertiginoso, que se tradujo en la modernización del país, tanto social, como económicamente. Los recursos productivos comenzaron a ser otros alternativos a los tradicionalmente agrícolas, las expectativas de mejora de vida fueron reales, y la simbología política se relajó. El ámbito profesional no fue ajeno a esta nueva coyuntura, de modo que la Dirección General de Arquitectura también se adaptó a las nuevas circunstancias.

Francisco Prieto Moreno, sustituto de Muguruza en la Dirección de la DGA, con la experiencia de la etapa inmediatamente anterior, en los primeros cincuenta, incorporó un enfoque diferente al organismo. Desistió inmediatamente, de la misión fundacional de la DGA: la integración de los organismos involucrados en la reconstrucción. Así, el organismo se centró en intentar dar solución al problema de la vivienda y a la ordenación territorial del país. Participó en la defensa profesional de los intereses de los arquitectos, en la mejora de la enseñanza y el desarrollo legislativo. En 1952 auspició, el encuentro en la Alhambra⁵⁹ (Prieto Moreno fue su arquitecto conservador), y bajo su dirección se desarrollaron debates en las publicaciones de la Dirección General, las Sesiones Críticas de Arquitectura⁶⁰ y los Pequeños Congresos⁶¹. El organismo, a través de sus publicaciones y frecuentes informes, pudo tanto denunciar los problemas del sector, como intentar influir en las soluciones. El final de los cincuenta la “arquitectura moderna” en España, era plenamente aceptada. Los premios internacionales obtenidos por algunas obras, como el Reynolds de los “Comedores



4. El Pabellón de España en la Exposición de Bruselas. RNA nº 188, agosto 1957

de la Seat” de Ortiz Echagüe, Barbero y La Joya, o el obtenido por Corrales y Molezún en la Expo de Bruselas con el “Pabellón de los Paraguas”, eliminaba cualquier duda que hubiera existido sobre imposiciones estilísticas.

Pedro Muguruza falleció en 1952, en el mismo año que el “encuentro de la Alhambra”, sustituía su renacentista Escorial por el palacio granadino, como ejemplo de arquitectura española. Aquellos que tras su muerte, pretendieron recordar de él algo distinto a los mensajes que trasladan los obituarios de las revistas revisadas, no tuvieron ocasión. Este fue el caso de Secundino Zuazo que vio como Carlos de Miguel condicionaba la entrevista, que Juan Daniel Fullaondo construía en base a sus memorias⁶² para un número de *Arquitectura*. En ella, contaba aquella dramática visita de diciembre del 37 de Muguruza a Zuazo, en su exilio de San Juan de Luz en Francia, y que Enrique Granell tituló: “La inesperada visita del Falangista Muguruza⁶³. No tuvo enemigos importantes, en su etapa al frente de la DGA, su poder fue absoluto e incuestionable, y todos conocieron que emanaba de la más alta instancia del Estado. La larga enfermedad de Muguruza le mantuvo mucho tiempo, lejos de la primera línea de la Dirección General de Arquitectura antes de su muerte. Entonces, ya todo fue respeto, recuerdo entrañable y elogio hacia su figura.

NOTAS

- 1 Pedro Muguruza, como aficionado al deporte, practicó algunos tan dispares, como la pelota vasca o el automovilismo, pero se le recuerda en ámbitos deportivos, por ser portero del Atlético de Madrid Club de Fútbol.
- 2 “Excmo. E Ilmo. Sr. D. Pedro Muguruza Otaño”, *BDGA* 22 1952, pp. 1-4.
- 3 «...hay también un grupo de arquitectos de derechas, refugiados en las protectoras filas de la CNT («carcas, no temáis», era una de las explicaciones populares de las famosas siglas), entre los cuales se reconoce, ya por entonces, un cierto magisterio a Pedro Bidagor. Y este grupo, a lo largo de una prolongada serie de reuniones, estudia también por su lado, espontáneamente, con cierto carácter de seminario semiclandestino y sin contactos

- con los grupos republicanos, lo que habría de ser Madrid cuando terminase la guerra...". TERÁN, Fernando de. *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*. Alianza Universidad Textos. Madrid: Alianza, 1982, p. 120.
- 4 ZUAZO UGALDE, Secundino, *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo, 1919-1940*. Madrid: Editorial Nerea, 2003, p. 356.
 - 5 BRAVO SANFELIU, Pascual, "Homenaje a Don Pedro Muguruza Otaño". *RNA*, 132, 1952, pp. 2-12.
 - 6 LÓPEZ OTERO, Modesto, "Exmo. E Ilmo. Sr. D. Pedro Muguruza Otaño". *RNA* 122, 1952, pp. 1-3.
 - 7 BRAVO SANFELIU, Pascual, "Homenaje a Don Pedro Muguruza Otaño". *RNA*, 132, 1952, pp. 2-12.
 - 8 Edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos, conocido como la Casa Sindical. Madrid 1947-49. La victoria de Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto en el concurso de Sindicatos en 1947, incorporó una nueva Arquitectura a un edificio de encargo estatal, siendo determinante para la aceptación definitiva de esta nueva expresión. Pero lo fundamental fue, que todos los proyectos finalistas emplearon un nuevo lenguaje, que rompía con la arquitectura clasicista para representar al Estado.
 - 9 La Exposición Internacional de Bruselas de 1958 tuvo lugar del 6 de julio al 29 de septiembre de 1958 en Bruselas, Bélgica.
 - 10 En este artículo que se publicó en *RNA*, en 1951, añoraba «los tiempos del estilo único, en el que no había problemas», queriendo decir con ello, los tiempos en los que el estilo no era discutido por la sociedad y los profesionales. Modesto López Otero entendía como problemas, la falta de correspondencia entre la enseñanza, basada en la arquitectura "clásica" y la arquitectura que había ido imponiéndose, y que era obviada en la Escuelas. LÓPEZ OTERO, Modesto, "Cincuenta años de enseñanza". *RNA* 156, 1951, pp. 9-10.
 - 11 Recoge la conferencia impartida el curso 1954-55 en el salón de actos de la Escuela de Madrid, con motivo de su jubilación en presencia de estudiantes y un nutrido grupo de autoridades, en el que repasa sus años en la institución. El artículo publicado también en la *RNA*, sostenía que el divorcio entre la sociedad y la Escuela, no podía permanecer, pero aun así insistió, que la Escuela debía atender a enseñar lo consolidado y huir de la tendencia: enseñar «lo que tenga posibilidades de permanencia». LÓPEZ OTERO, Modesto, "La última lección". *RNA* 162, 1955.
 - 12 Conferencia que se reprodujo en el número 169 de la *RNA*, en 1956. Allí justificó la disconformidad del público con la nueva Arquitectura, debido a la protesta contra lo que rompe un hábito, el "gesto violento" con el que la "intrusa" (la nueva Arquitectura) tomó lugar, el carácter "exótico" de las nuevas concepciones, y sobretodo «*la escasa comprensión de lo que es y significa esa Arquitectura recién nacida*». LÓPEZ OTERO, Modesto, "La Nueva Arquitectura". *RNA* 169, 1956, pp. 1-10.
 - 13 Para Ortega, el estilo en el Arte era algo personal del artista, pero en la Arquitectura era algo público, por ser esta un arte colectiva. A la Arquitectura, la sociedad le da "finalidad y unidad", por lo que mantenía, que un conjunto construido por arquitectos con un estilo personal propio, sería "intolerable", pese a que individualmente cada uno de los edificios fueran magníficos. Por ello, sostenía Ortega, que el Arquitecto podía tener libertad en la resolución técnica, pero había de someterse a unos principios estilísticos. ORTEGA Y GASSET, José, "Sobre el estilo en Arquitectura". *BDGA* 28, 1953. pp. 17-18.
 - 14 Defendió esta corriente diciendo: «Naturalmente que estos híbridos no son fácilmente defendibles en Arquitectura, pero prohibir o siquiera criticar con dureza al que intente dar nueva vida a los estilos antiguos (exceptuando al que se limite a copiarlos servilmente) equivale a declararlos formalmente, declaración francamente temeraria». FONSECA, José, "Tendencias actuales de la Arquitectura". *BDGA* 11, 1949, p. 9.
 - 15 El Decreto de Unificación fue promulgado el 19 de abril de 1937 por el General Franco en Salamanca, mediante el cual se disolvían todos los partidos políticos existentes en la zona sublevada y se fusionaban, bajo su mando, creándose el nuevo Partido Único: Falange Española Tradicionalista y de las JONS (FET y de las JONS). Las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS) se convirtió en un movimiento político en la España del siglo XX, con tendencia ideológica nacional-sindicalista, carácter totalitario y contrario a todo tipo de partido político y a cualquier sistema democrático, que propugnaba la supremacía del Estado, en torno a un Sindicato Vertical.

- 16 El Plan de Estabilización de 1959 fueron un conjunto de medidas económicas aprobadas por el gobierno de franquista, para desactivar la autarquía y liberalizar de la economía española, y posibilitar la normalización económica del país. Como consecuencia de la autarquía, el país se encontraba empobrecido, con un importante incremento del coste de la vida, que necesitó de aumento importante de los salarios, y en consecuencia disparó la inflación. El déficit comercial era elevadísimo y las reservas exteriores mínimas. En febrero de 1957 se produce un cambio de Gobierno y la pérdida de influencia de los sectores más nacionalistas, nombrándose ministros a Alberto Ullastres, Mariano Navarro Rubio y López Rodó entre otros; todos ellos católicos del Opus Dei, conocidos como "los tecnócratas", y con gran preparación.
- El Plan fue aprobado por el gobierno mediante Decreto Ley, el 21 de julio de 1959 y refrendado por las Cortes el 28 de julio de 1959, con las reticencias de los sectores conservadores de Régimen, que tuvieron que ceder ante la posibilidad de suspensión de pagos. El Plan pretendía: la estabilidad económica, el equilibrio en la balanza de pagos y el fortalecimiento y la estabilidad de la moneda. Se promovía la importación de mercancías, y se retiraba el control a la comercialización interior de productos propios y el racionamiento. Se fomentaba la inversión extranjera permitiendo la participación de capitales extranjeros en empresas españolas. Se promovía, también, una reforma fiscal y se congelaban los salarios. Como consecuencia en 1959 se produce un superávit de la balanza de pagos y la inflación se reduce desde el 12,6% en 1958 hasta el 2,4% en 1960. En este momento comienza el desarrollo del sector turístico, y se un produce crecimiento de la economía española.
- 17 MUGURUZA ONTAÑO, Pedro, *Clausura*. Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27 y 28 de junio de 1939, Madrid, Servicios Técnicos de la FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939, p. 114.
- 18 *Ibid.*, p. 113.
- 19 *Ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción*. Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27 y 28 de junio de 1939. Capítulo primero: *Conceptos fundamentales previos*. Madrid: Servicios Técnicos de la FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939, pp. 12-13.
- 20 *Ibid.*, pp. 9-10.
- 21 Ramón Serrano Suñer (Cartagena 1901-2003) Ocupó seis veces cartera ministerial en los primeros gobiernos franquistas entre 1938 y 1942 (Interior, Gobernación y Asuntos Exteriores). Ocupó la presidencia de la Junta Política de la Falange Española Tradicionalista de las JONS. Conocido germanófilo, fue importante promotor de la División Azul. El declive de Falange no le fue indiferente y poco a poco fue siendo relegado, desapareciendo de la vida política en 1942.
- 22 MUGURUZA ONTAÑO, Pedro, *Vocación del Arquitecto*. *Discurso de contestación al Excmo. Sr D. Manuel Cárdenas Pastor*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1944, p. 35.
- 23 URRUTIA NÚÑEZ, Ángel, *Arquitectura Española, Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 353.
- 24 *Ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción*. Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27 y 28 de junio de 1939. Capítulo primero: *Conceptos fundamentales previos*. Madrid: Servicios Técnicos de la FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939, p. 31.
- 25 MUGURUZA ONTAÑO, Pedro, *Conferencia inaugural*. Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27 y 28 de junio de 1939, Madrid: Servicios Técnicos de la FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939, p. 5.
- 26 *Ibid.*, p. 10.
- 27 *Ibid.*, p. 11.
- 28 *Ibid.*, p. 8.
- 29 MUGURUZA ONTAÑO, Pedro, *Clausura*. Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27 y 28 de junio de 1939, Madrid, Servicios Técnicos de la FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939, p. 113.

- 30 *Ibíd.*, p. 114.
- 31 *Ibíd.*, p. 112.
- 32 *Ibíd.*, p. 113.
- 33 *Ibíd.*, p. 114.
- 34 *Ibíd.*, p. 115.
- 35 "El Cuerpo Nacional de Arquitectos no se logra. En contrapartida un gran número de profesionales pasan a ser, en los primeros años 40, funcionarios del Estado o de organismos paraestatales: Dirección General de Arquitectura, Dirección General de Regiones Devastadas, Instituto Nacional de la Vivienda, Instituto Nacional de Colonización, Obra Sindical del Hogar. Instituto Nacional de Previsión, Ayuntamientos. Diputaciones, Instituto Nacional de Industria, Cajas de Ahorros, etcétera". CAPITEL, Antón, *Madrid, los años cuarenta, ante una arquitectura moderna. 1939-49*. En: *Arquitecturas para después de una Guerra. 1939-49*. Barcelona: COAC, 1977, pp. 8-13.
- 36 Esta idea era comúnmente defendida en aquellos primeros años, si bien no encontró apoyo en la profesión que siguió prefiriendo ejercer la actividad libre, al contrario que los Ingenieros de caminos que se si funcionalizaron. Raimundo Fernandez Cuesta, Secretario General de la FET y de las JONS, en Burgos en 1938, planteo la necesidad de que la arquitectura se dejase de ejercer de forma libre para institucionalizarse en la reconstrucción del país.
- 37 BIDAGOR, Pedro, *Ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción. Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27 y 28 de junio de 1939. Capítulo primero: Conceptos fundamentales previos*. Madrid: Servicios Técnicos de la FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939, p. 60.
- 38 Victor D'Ors en el artículo "Confesión de un Arquitecto" argumentaba la necesidad de fusionar los organismos para la reconstrucción. D'ORS, Victor. "Confesión de un Arquitecto". *F.E. Doctrina del Estado Nacional Sindicalista*, 2, 1938, pp. 220-221.
- 39 "La Dirección General de Arquitectura". *BDGA* 2, 1947, p. 3.
- 40 *Ibíd.*, p. 3.
- 41 "La Dirección General de Arquitectura". *BDGA* 2, 1947, p. 5.
- 42 Los Colegios de Arquitectos, fueron creados en 1929, sobre la base de la Sociedad Central de Arquitectos, y quedaron constituidos en el año 1931 en virtud de los Estatutos aprobados por Decreto del Gobierno provisional de la República de 13 de junio, que fue ratificado por las Cortes Constituyentes mediante Ley de 4 de noviembre. Lo formaron seis Colegios inicialmente y durante la República desapareció el órgano superior que los englobaba, reconstruyéndose tras la Contienda nuevamente.
- 43 Creado por RD de 15 de junio de 1942, para experimentar e informar sobre sistemas de construcción.
- 44 "Al cumplirse los tres años de la publicación de este Boletín, se hace en el siguiente editorial una recopilación de la labor llevada a cabo por la Dirección General de Arquitectura y un guión de los objetivos a cumplir en el futuro". "La Dirección General de Arquitectura en estos últimos años". *BDGA* 13, 1950, p. 3.
- 45 "VI Asamblea Nacional de Arquitectos". *BDGA* 23, 1952, p. 3.
- 46 MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *Arquitectura Popular Española*. Texto taquigráfico de la conferencia pronunciada por el Ilmo. Sr. Director General de Arquitectura, D. Pedro Muguruza Otaño, en el salón de actos de la Exposición de la Reconstrucción de España, el día 26 de junio de 1940, pp. 15-16.
- 47 MOYA, Luis, "Tradicionalistas, funcionalistas y otros". *RNA* 102, 1950. MOYA, Luis, "Tradicionalistas, funcionalistas y otros II". *RNA* 103, 1950.
- 48 CAPITEL, Antón. *Hacia la modernidad: Madrid, 1940-1980. Notas sobre cuatro décadas de la enseñanza de proyectos y en la arquitectura de la ciudad*. En AA.VV. *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura de Madrid*. Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1996.
- 49 Antón Capitel destaca la influencia de Pedro Muguruza en estos años, en el control de las obras más representativas: "fueron las obras oficiales de prestigio las que tuvieron al propio Muguruza como promotor directo. Unas se resolvían por concursos de anteproyectos, otras se encargaban a arquitectos de su confianza; otras se las

- reservaba para sí mismo". CAPITEL, Antón. *Hacia la modernidad: Madrid, 1940-1980. Notas sobre cuatro décadas de la enseñanza de proyectos y en la arquitectura de la ciudad*. En AA.VV. *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura de Madrid*. Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1996.
- 50 MUÑOZ MONASTERIO, Manuel, "Proyecto de Ordenación de la Ciudad de Cuenca". *RNA*, marzo, 1946.
- 51 De Reina De La Muela, Diego. *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*. 1944. En: Box, Zira. El Cuerpo de la Nación. Arquitectura, Urbanismo y Capitalidad en el primer Franquismo. *Revista de Estudios Políticos* 55, enero-marzo, 2012.
- 52 "Arquitectura española". *BDGA* 5, 1947, p. 3.
- 53 De Miguel abrió todos los Boletines con un editorial; lo hizo número tras número sin firmar sus intervenciones, como la voz de la DGA. Coincidió en la dirección de tres publicaciones editadas la DGA, entre 1948 y 1958: *La Revista Nacional de Arquitectura*, *el Boletín de la Dirección General de Arquitectura* y *Gran Madrid*. Si bien *RNA*, pasará al COAM en 1959, recuperando su nombre, y De Miguel la seguirá dirigiendo hasta la década de los setenta.
- 54 "Arquitectura española". *BDGA* 5, 1947, p. 6.
- 55 GUTIÉRREZ SOTO, Luís, "Congreso Panamericano de Lima". *BDGA* 5, 1947, pp. 9-13.
- 56 La V Asamblea Nacional de Arquitectos se celebró en mayo de 1949. Sus intervenciones se recogen en el número 99 de *RNA*, publicado en junio de 1949.
- 57 ZABALA, Juan de, "Tendencias actuales en Arquitectura". *RNA* 90, 1949.
- 58 FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis, *Las artes plásticas en España 1950-60. (Abstract Art in Spain International 1007, Londres, 1984)*. Palabra y Obra. Escritos Reunidos. Madrid: Servicio de Publicaciones COAM, 1995, pp. 195 y 196.
- 59 La SCA más celebrada, ha sido siempre la conocida como "la Sesión de la Alhambra". Esta Sesión identificó el principio de la crisis de personalidad de la arquitectura española, en la pérdida de los últimos restos del imperio colonial en 1898, que fomentó a su vez un exaltado nacionalismo, que se manifestó intensamente en el primer tercio del siglo XX. Para revisar esta situación, en las sesiones, la Alhambra se debía enfocar desde el punto de vista de una arquitectura moderna, y estudiarse en cuatro grupos: valores humanos, valores naturales, valores formales y valores mecánicos. Se estableció que las sesiones debían ser presididas por un sentido constructivo, dividiéndose los asistentes en cuatro grupos de estudio de los valores anteriormente mencionados. Luego, debían exponer sus conclusiones y redactarlas, para ser publicadas por la Dirección General de Arquitectura, y divulgada gratuitamente entre todos los arquitectos españoles; además se publicarían en la *RNA*.
- Rechazado el Escorial como ejemplo, se buscaba en la Alhambra, el sustituto que justificase el camino a seguir por la arquitectura española. La reunión en la Alhambra, fue otra más de las iniciativas para empujar a la arquitectura española al encuentro con el contexto europeo, que alcanzada la modernidad, se encontraba revisándola en aquel momento.
- 60 Las Sesiones Críticas fueron organizadas desde la Revista Nacional de Arquitectura. La responsabilidad de su organización periódica recayó sobre arquitectos amigos de Carlos de Miguel. La primera, se celebra en el mes de octubre del año 1950; se realiza en una sala del Banco Urquijo de Madrid, donde Luis Moya presentó el edificio de la ONU en Nueva York. Se celebraron casi cincuenta Sesiones Críticas de Arquitectura, que luego se transcribieron en la Revista Nacional de Arquitectura. Habitualmente se realizaron en Madrid, pero también se celebraron en Granada, Sta. Cruz de Tenerife, Bilbao, Barcelona, Sevilla, Gijón y Valencia.
- 61 Los Pequeños Congresos se celebraron en los sesenta, a iniciativa de Carlos de Miguel y Oriol Bohigas. La estructura era semejante a las SCA, un arquitecto exponía una obra o un tema y se establecía un turno de debates, con la particularidad de que se visitaban las obras. El primero se realizó en Madrid del 14 al 16 de noviembre de 1959, con la participación de arquitectos catalanes y madrileños, aunque no estaban restringidos al resto de España, y el último se celebró en Sitges en 1972. Entre los más destacados participantes se pueden citar a Alvaro Siza y a Peter Eisenman.
- 62 ZUAZO UGALDE, Secundino, *Madrid y sus anhelos urbanísticos: memorias inéditas de Secundino Zuazo: 1919-1940*. Madrid: Editorial Nerea, 2003, p. 356. Prologada e introducida por Carlos Sambricio, éste cuenta, como en 1968 se contactó desde *Arquitectura* con Zuazo, para hacerle un monográfico. Éste entregó un manuscrito de sus memo-

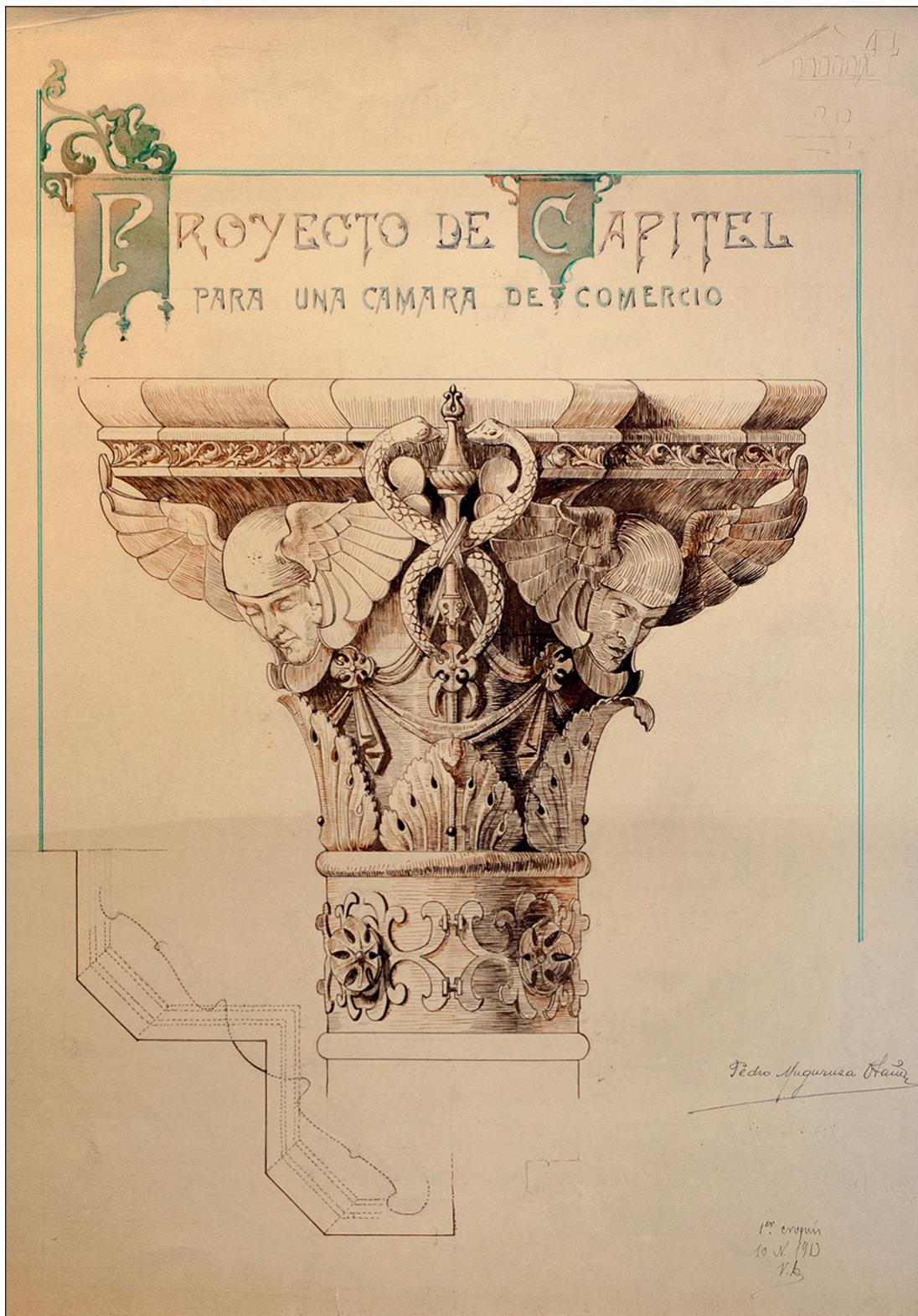
rias, en el que hablaba de su relación con Muguruza y su intervención en la depuración que sufrió. El manuscrito, ya llegó manipulado a Fullaondo, y se publicó tras el fallecimiento de Zuazo, que pudo ver la maqueta para su indignación

- 63 Enrique Granell hace observar que los textos se ilustran con imágenes de obras comprometidas, como el Pabellón Suizo de Le Corbusier, o las residencias de estudiantes en la Ciudad Universitaria de Luís Lacasa, y llama la atención sobre una errata que pudiera ser intencionada al escribir G.R.P.A.C. en lugar de G.A.T.E.P.A.C. o G.A.T.P.A.C. GRANELL, Enrique, *La inesperada visita del Falangista Muguruza. Textos de crítica de arquitectura comentados*. Madrid: Departamento de Proyectos de la ETSAM, 2003, pp. 158-159.

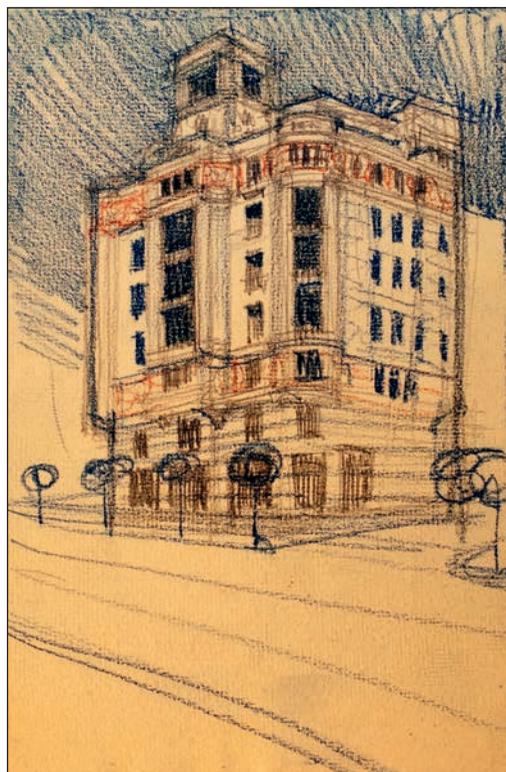
ANEXO FOTOGRÁFICO LEGADO PEDRO MUGURUZA



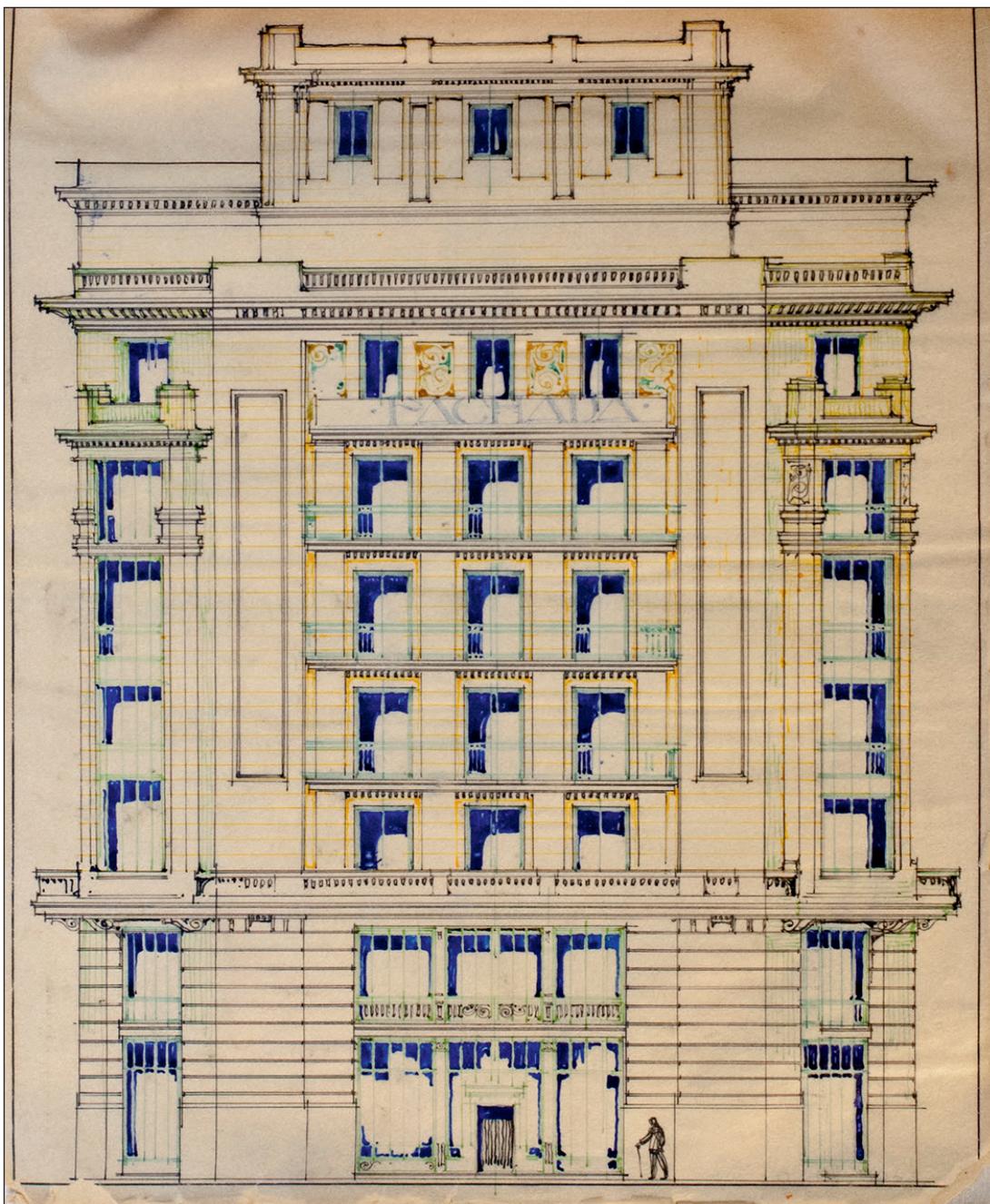
1. *Proyecto de buzón aislado en una plaza*, 1913, dibujo sobre papel: delineado a tinta marrón y verde y coloreado a la acuarela con azules, verdes y ocre; 735 x 470 mm. Firma y rúbrica del arquitecto.
RABASF Archivo-Biblioteca



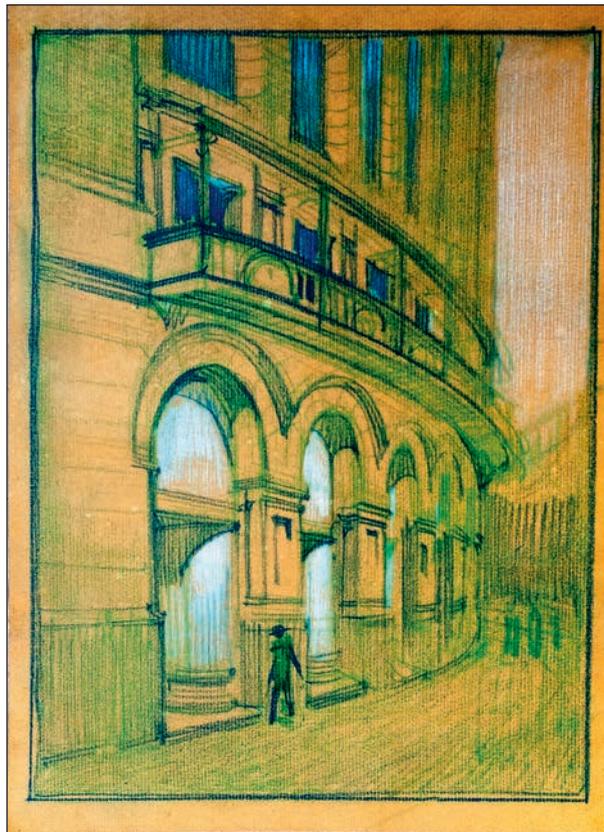
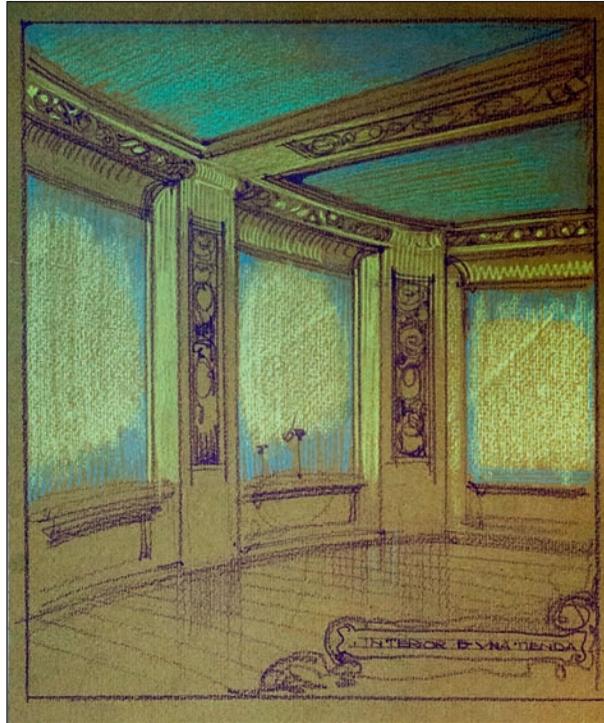
2. Proyecto de capitel para una Cámara de Comercio, 1913, dibujo en papel: tinta marrón y aguadas verdes, 547 x 485 mm. RABASF Archivo-Biblioteca



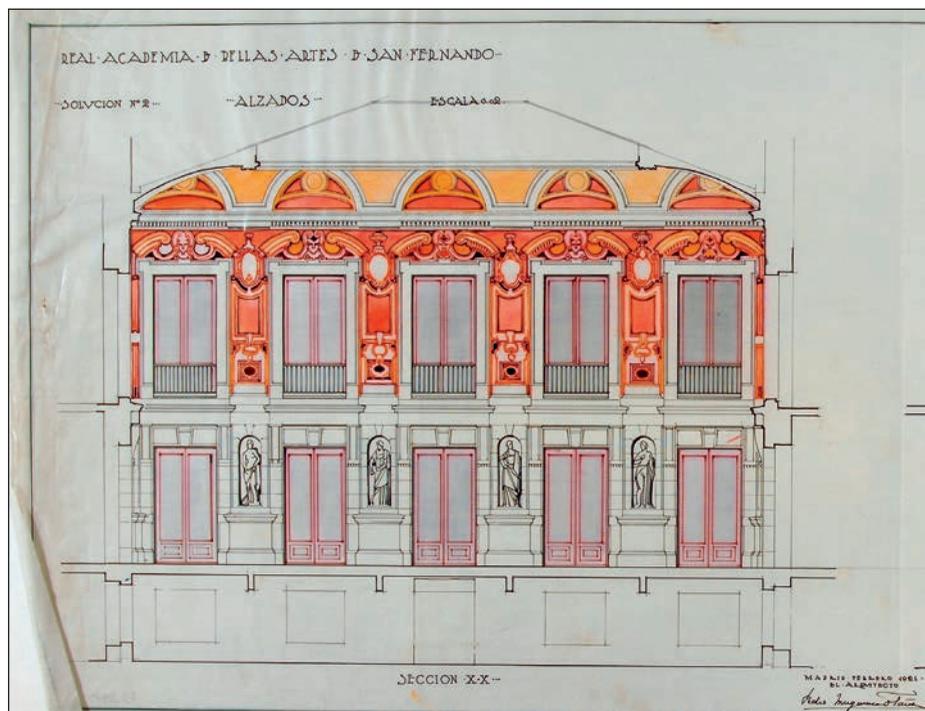
3A, 3B, 3C. *Detalles del anteproyecto de edificio en el nº 30 de la calle Alfonso XII, Madrid, 1919, dibujo sobre papel de dibujo: lápiz n. y col., carboncillo; 240x150 mm. RABASF Archivo-Biblioteca*



4. Fachada del anteproyecto de edificio en el nº 30 de la calle Alfonso XII, Madrid, 1919, papel vegetal: tintas negro y color, 370 x 255 mm y 390 x 395 mm. RABASF Archivo-Biblioteca



5 y 6. Anteproyecto de edificio para sucursal del Banco de Bilbao en Madrid, 1919.
RABASF Archivo-Biblioteca



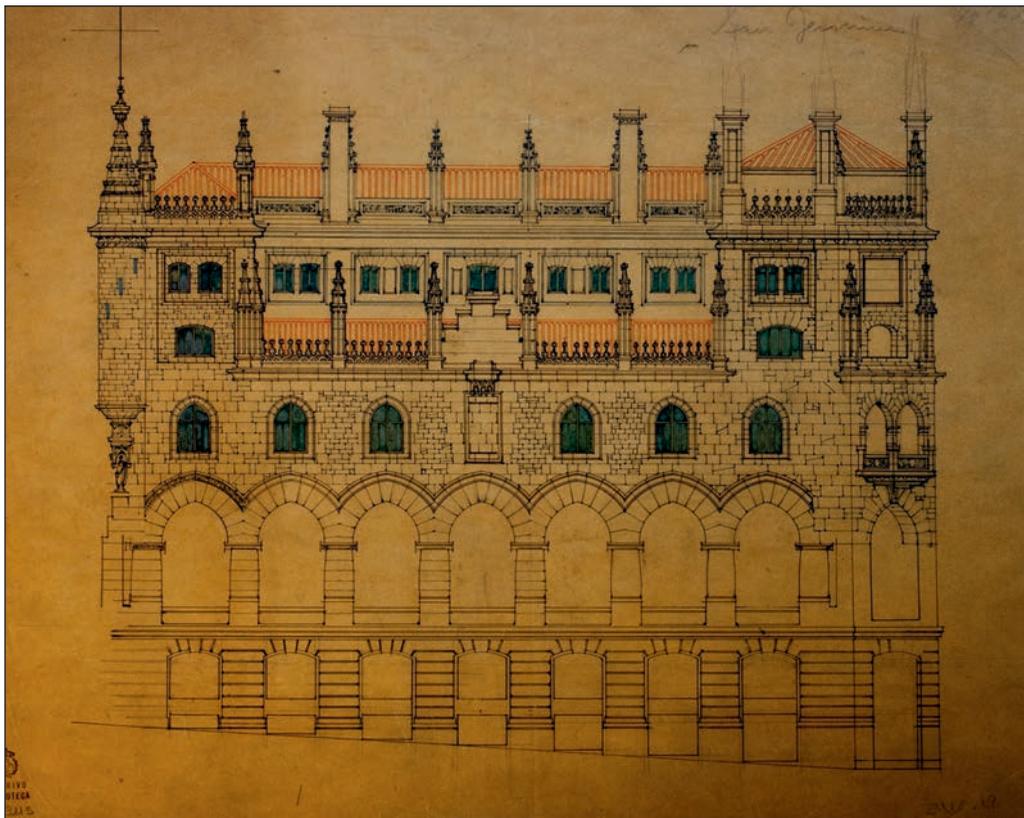
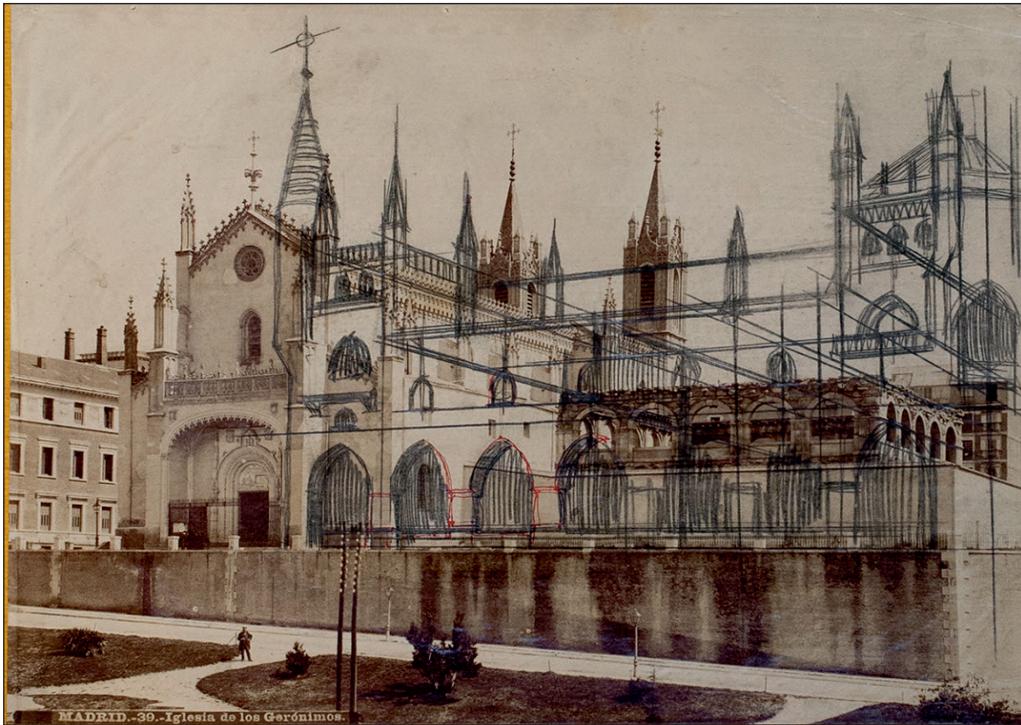
7. Proyecto de Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1921, papel entelado: tinta negra y aguadas de tinta china roja, 490 x 850 mm y 585 x 430 mm. Fechados en "Madrid, febrero 1921", firmados y rubricados. RABASF Archivo-Biblioteca



8. Proyecto de hotel de viajeros y restaurante en la calle de la Salud, Madrid, 1924, copias, por duplicado, 420 x 410 mm. RABASF Archivo-Biblioteca



9A y 9B. Estudios para la decoración interior de un Salón de Recreo y Casino en Burgos, 1924.
RABASF Archivo-Biblioteca



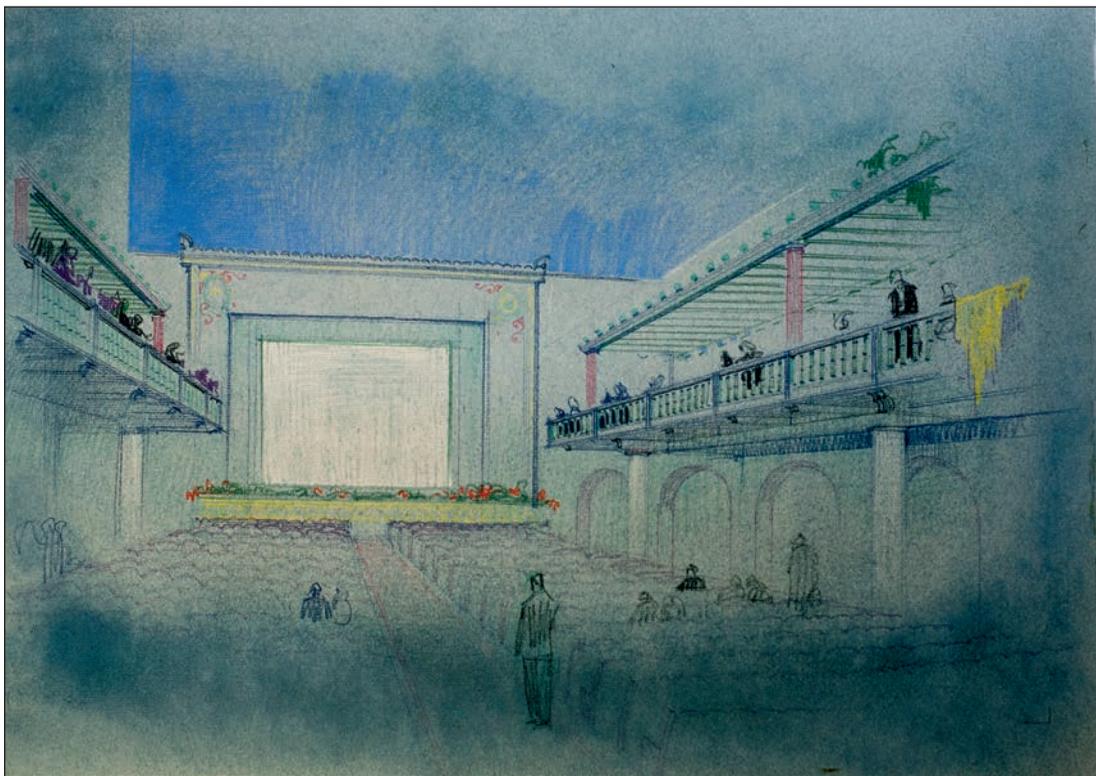
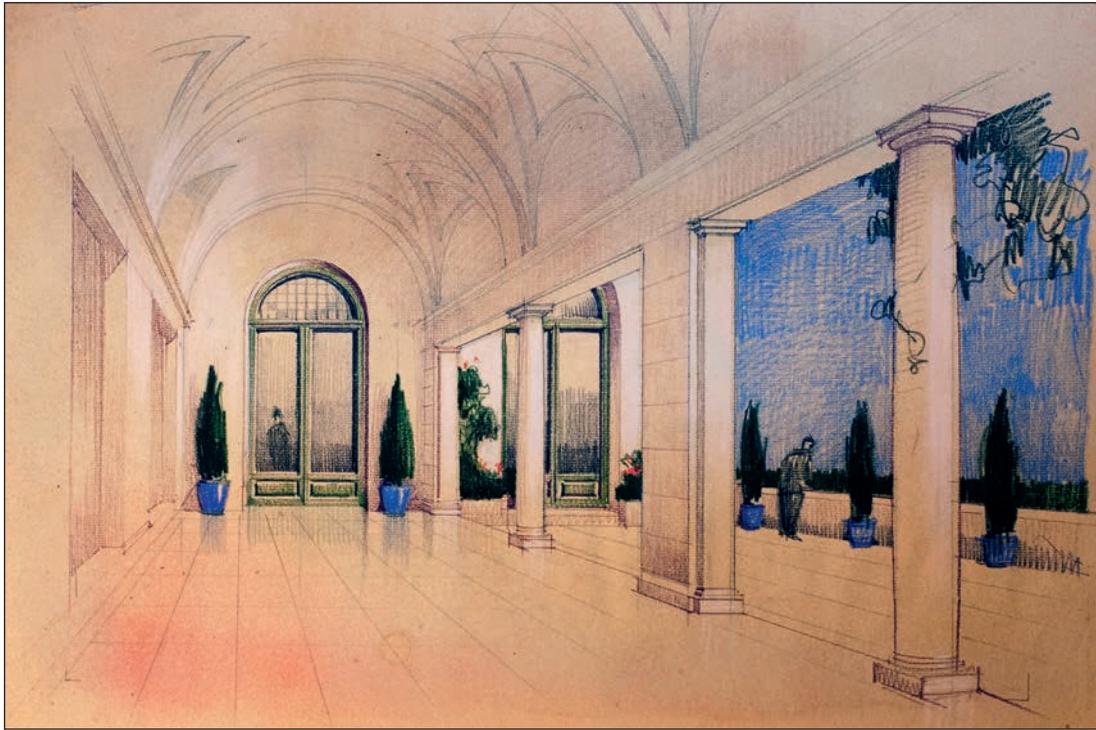
10 y 11. *San Jerónimo el Real de Madrid: estudios sobre un proyecto de edificio anejo a la iglesia, 1920.*
RABASF Archivo-Biblioteca



12. Proyecto del edificio Casa de la Prensa de la Gran Vía, Madrid, 1924. RABASF Archivo-Biblioteca



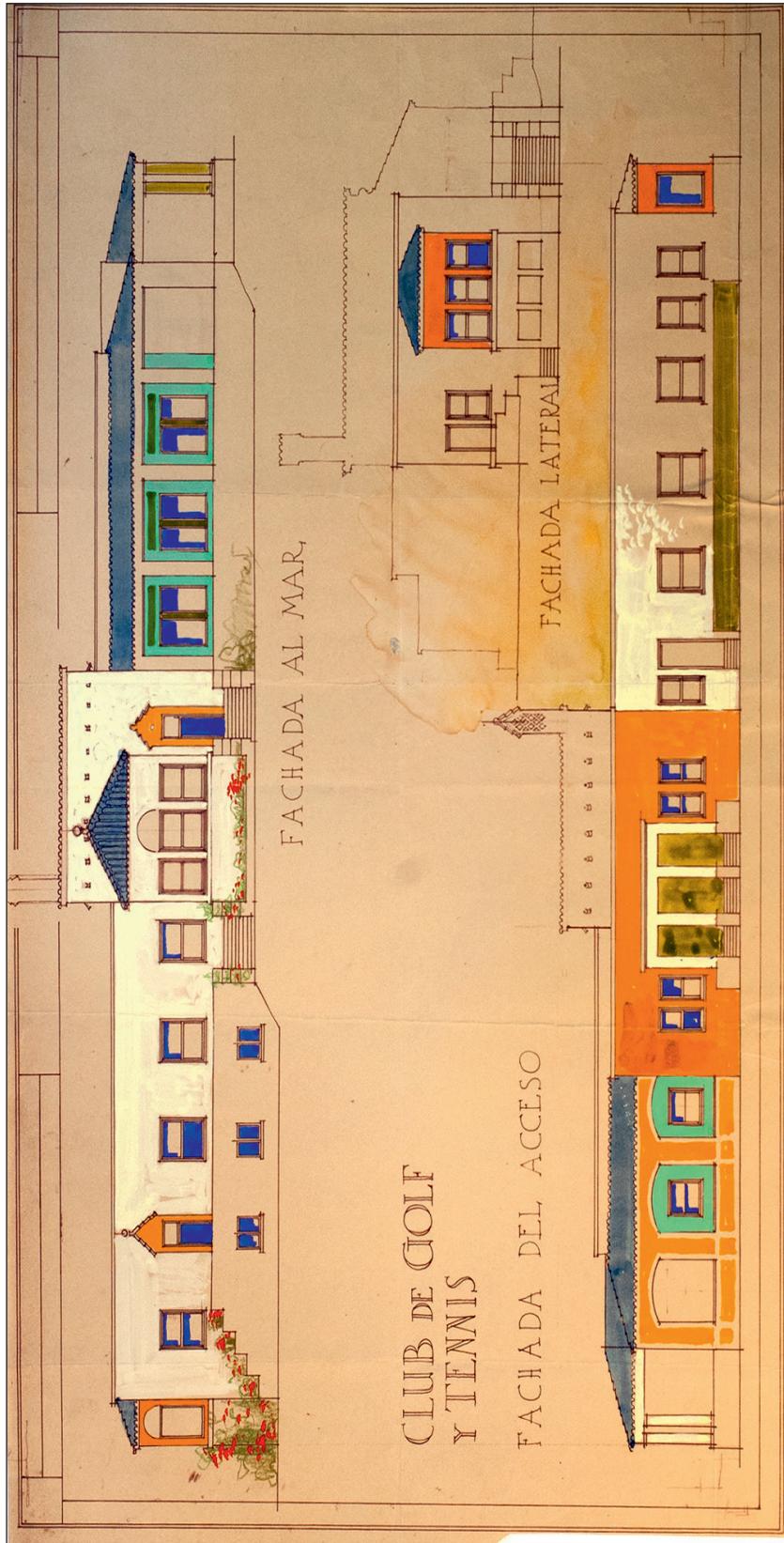
13. Boceto para sala de espectáculos de la Casa de la Prensa, Madrid, 1924. RABASF Archivo-Biblioteca



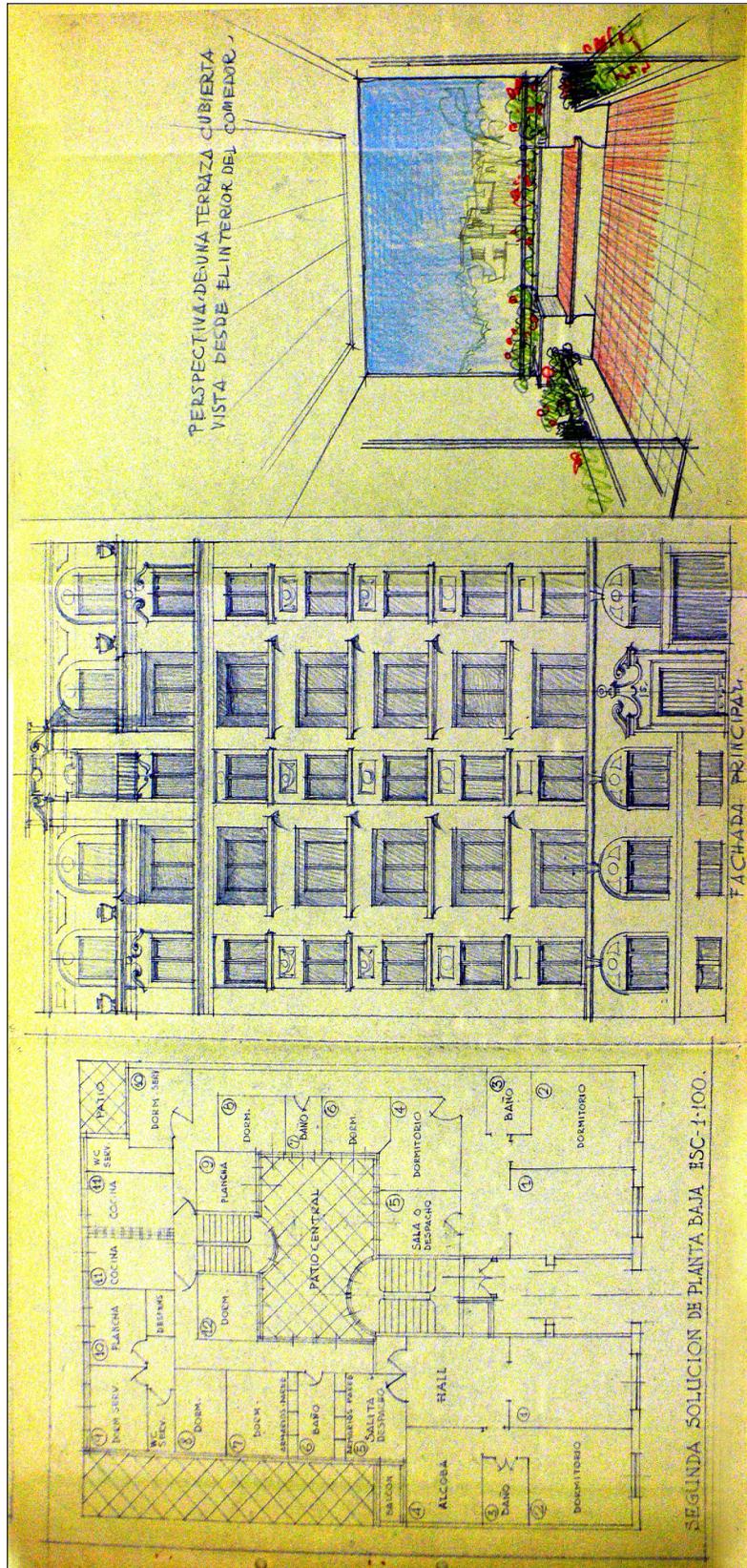
14A, 14B. Concurso de anteproyectos del edificio Carrión, Madrid, 1931. RABASF Archivo-Biblioteca



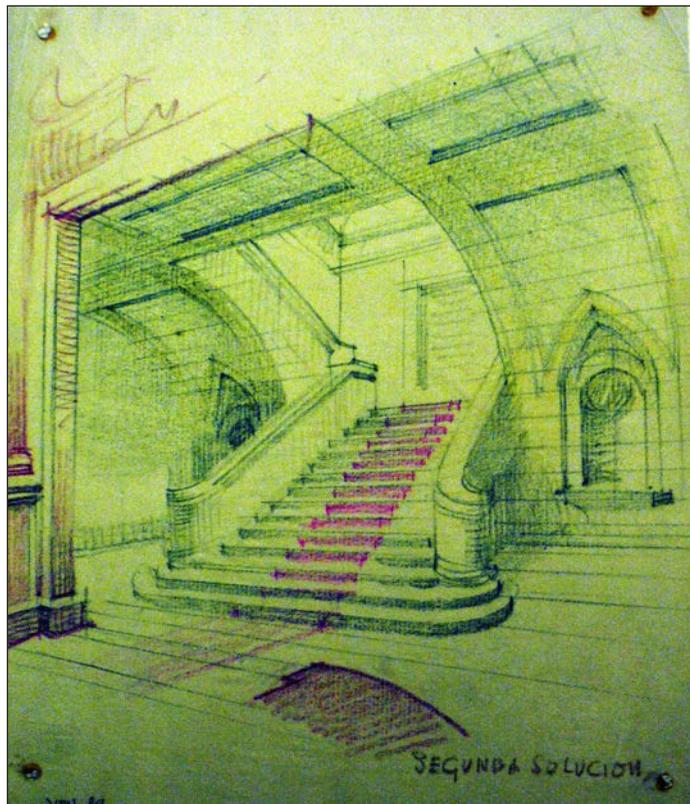
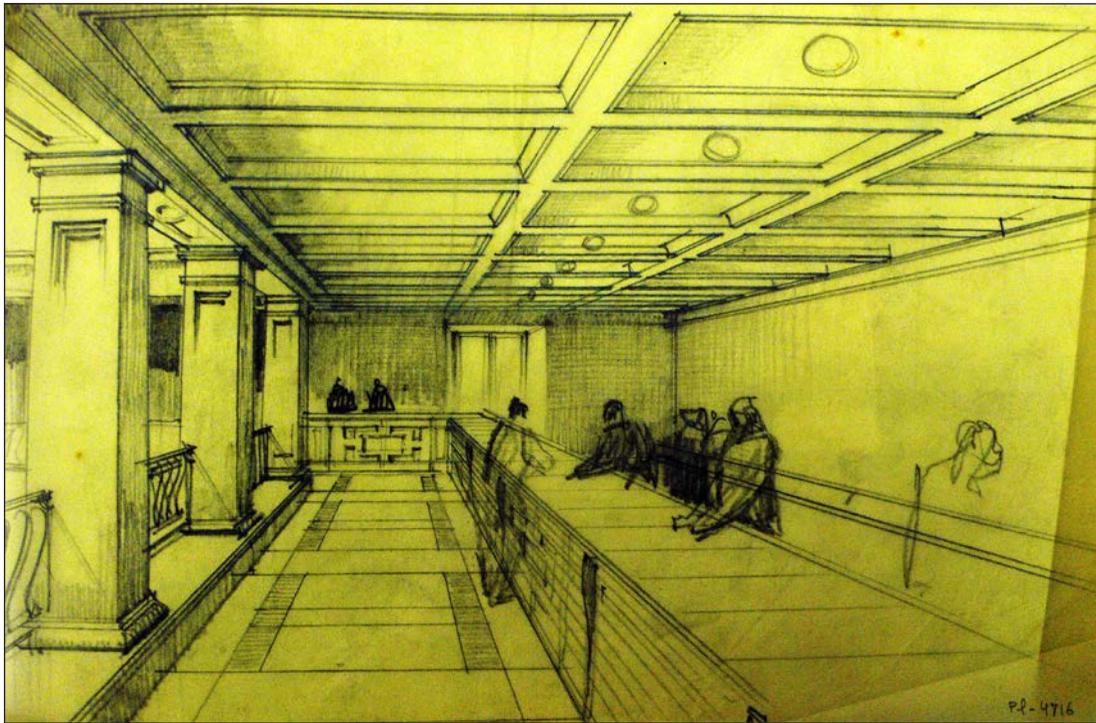
15. Dibujo para el concurso del edificio Carrion, Madrid, 1931. RABASF Archivo-Biblioteca



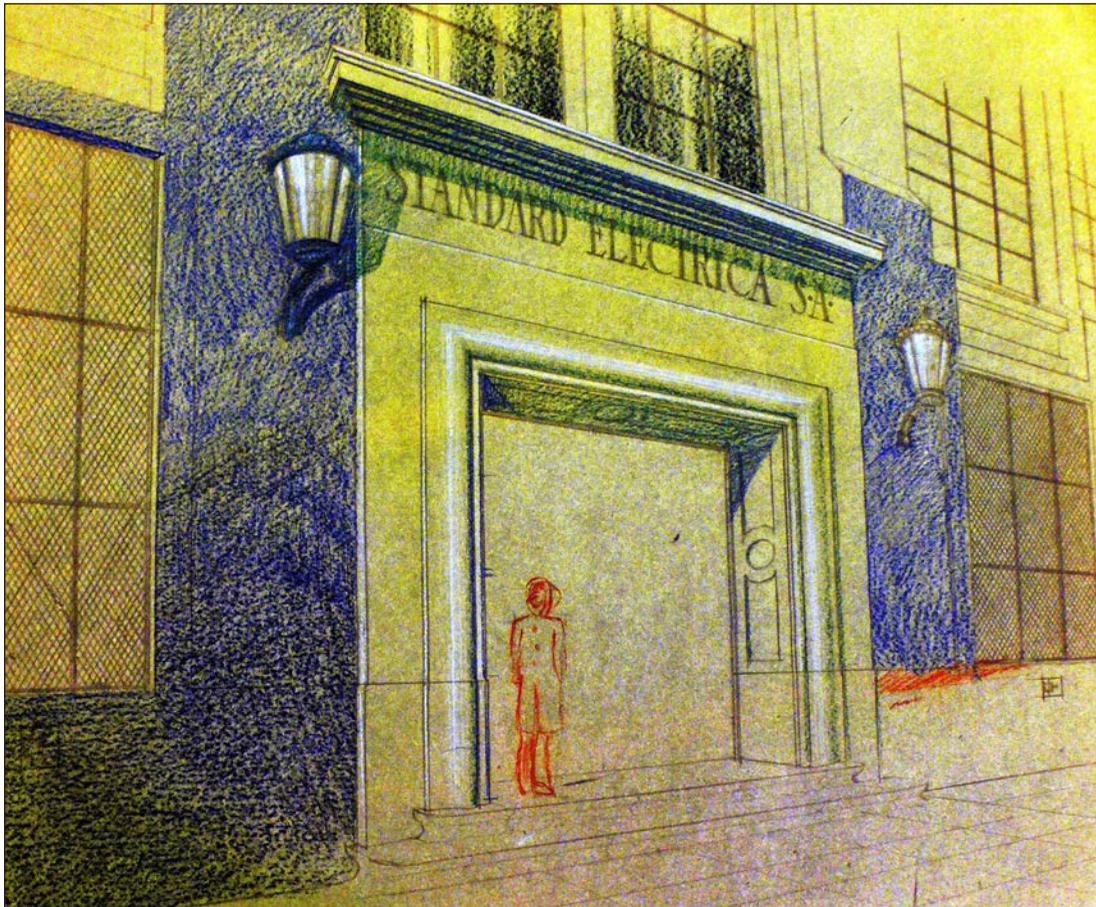
16. Alzado del Club de golf y tenis del proyecto de urbanización de la Playa de San Juan, Alicante, 1933. RABASF Archivo-Biblioteca



17. Estudios para un proyecto de edificios de viviendas en la Plaza de España, Madrid, ca. 1935. RABASF Archivo-Biblioteca



18 y 19. Tanteos para proyecto de reformas para el Banco de Bilbao en Madrid, ca. 1941.
RABASF Archivo-Biblioteca



20 y 21. Proyecto de ampliación del edificio central de Standard Eléctrica en Madrid, 1940-1943.
RABASF Archivo-Biblioteca

EPÍLOGO

A la hora de comenzar la tesis doctoral sobre Pedro Muguruza una de mis sorpresas fue la falta de estudios acerca de su obra. En realidad, la escasa repercusión que tenía esta figura en la historiografía no correspondía a la importancia que había tenido en la arquitectura española de la primera mitad del siglo XX.

La presente publicación editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —institución, como es sabido, en la que Muguruza trabajó como arquitecto restaurador y académico— es un paso fundamental para su estudio. Esta es la primera ocasión que su obra queda recogida en un trabajo de estas características. En este punto quiero expresar mi agradecimiento a Enrique Castaño por haberme ofrecido la posibilidad de formar parte del proyecto; el cual ha tenido como resultado este número monográfico, de carácter multidisciplinar, que supone una aportación al estado de conocimiento sobre el tema. Como se ha podido comprobar, los puntos de vista adoptados en el volumen discurren por distintas vías: la explicación del fondo documental del *Legado Muguruza* del Archivo-Biblioteca de la RABASF, el estudio del sistema gráfico y visual de sus dibujos, su contribución a los monumentos conmemorativos, una aproximación a los valores constructivos, la interpretación de la faceta política de Muguruza, y el análisis de cinco proyectos singulares dentro de su obra.

La iniciativa desarrollada con este proyecto merecerá ser continuada por dos razones: por lo que concierne a la revisión del trabajo de Muguruza y su contexto, y por el estudio de un fondo documental de estas características, de lo que todavía existen numerosas líneas de investigación abiertas. En mi opinión, la vida y obra de este arquitecto suscitan la fascinación que conllevan la complejidad y la contradicción presentes en su trayectoria y en su contexto, donde coexistieron tendencias tan dispares.

Lo cuantioso y variado del material documental que compone el *Legado Muguruza* traduce la capacidad de trabajo del arquitecto y su compromiso con la profesión. A través de este legado se advierte que supo hacer frente a casi todo tipo de géneros arquitectónicos pero, fueran de la naturaleza que fueran, la esencia artística que le caracterizó fue el eclecticismo. Una directriz, por otro lado, común a la que desarrollaron la mayoría de sus colegas contemporáneos. En realidad, la idea de que Muguruza fuese víctima del eclecticismo es una virtud si se considera su versatilidad profesional y el haber sabido proyectar múltiples estilos. Dentro de ellos, en ocasiones optó por el distanciamiento del academicismo reinante a favor de un sutil acercamiento a la modernidad entonces incipiente. Proyectos tales como su propuesta para la Reforma Interior de Madrid, el nuevo hospital de San Sebastián, el sanatorio Laguardia, los mercados madrileños, entre otros, demuestran su interés por la funcionalidad y por la búsqueda de nuevas formas.

Muguruza no solo gozó de fama por su arquitectura, sino también por su actividad docente en la Escuela de Arquitectura de Madrid, por sus cargos institucionales y políticos y por su cualidad de ilustrador. Fue un personaje reconocido en la época, que desde joven participó en el ambiente social y cultural del momento. A este respecto recordar que desde 1916 colaboró con el escultor Coullaut Varela, que su primera vivienda colectiva fue encargada por el abogado y político Juan de Lacierva y Peñafiel y que, a lo largo de su carrera, estuvo vinculado con el Duque de Alba.

Muguruza perteneció a la élite cultural y arquitectónica española de la primera mitad del siglo XX. Fue un tradicionalista, de corte conservador, pero que estuvo al corriente del panorama europeo, el cual se interesó por conocer y difundir, sobre todo el anglosajón. Bajo su cargo de director general de arquitectura quiso organizar un congreso multinacional, en el que hubieran participado arquitectos europeos, americanos y japoneses¹. De haberse llevado a cabo esta actividad, hubiera sido una iniciativa del mayor interés.

Como es sabido, uno de los motivos que hicieron a Muguruza víctima del olvido fue su vínculo con el franquismo. No obstante, por lo que se ha llegado a conocer, su relación directa con el bando sublevado comenzó a mitad de su carrera, y ya llevaba veintidós años de profesión cuando asumió, en 1938, el cargo de primer Comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Desde el comienzo de su faceta política ligada al franquismo hasta su muerte pasaron catorce años. Además, antes de esto, se había encargado de trabajos promovidos desde la monarquía de Alfonso XIII y dentro de la II República.

La cuestión de las fechas en Muguruza suscita una reflexión. Alguno de sus contemporáneos y coetáneos fueron Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), Luis Gutiérrez Soto (1890-1977), Pascual Bravo (1893-1984) y Fernando García Mercadal (1896-1985); él vivió de 1893 a 1952. Una pregunta que se plantea si Muguruza hubiera vivido más tiempo es ¿hacia dónde se hubiera dirigido su obra a partir de 1950?

Uno de sus principales discípulos, Luis Moya Blanco (1904-1990), logró continuar dentro del tradicionalismo —en su particular manera de entenderlo— hasta los años sesenta. Después tuvo que prescindir del lenguaje de los órdenes clásicos ya que no había operarios que supieran ejecutarlos. Uno de los catedráticos que ha estudiado la obra de este arquitecto ha establecido su relación con el heterogéneo grupo del clasicismo tardío europeo, entre los que estuvieron Lutyens, Plečnik, Böhm y Muzio, entre otros². A este respecto, sería oportuno establecer las posibles conexiones entre Muguruza y este grupo europeo, más cercanos en tiempo a él que Moya.

Una de las constantes dentro de la trayectoria de Muguruza fue la defensa de los sistemas de construcción tradicionales, mecanismo que en la posguerra se convirtió en una vía sensata en relación al sistema político/económico autárquico existente. La idea de recuperar oficios artesanales y el recurrir a materiales locales fue una medida coherente con el panorama en el que fueron defendidos, a pesar de la antimodernidad que la idea conllevaba. El tradicionalismo constructivo —en consonancia con lo formal— fue el camino que Muguruza consideró adecuado a la realidad española del momento y, a lo largo de su carrera, insistió en la necesidad de adoptar soluciones arquitectónicas reales, vinculadas a las circunstancias socio-económicas del contexto.

En 1946 llegó la conclusión de la carrera política de Muguruza, que fue consecuencia de varios factores. Por un lado se dio la debilidad física producida por la enfermedad degenerativa que le achacó; y por otro lado, los motivos de su renuncia de la Dirección General de Arquitectura fueron la falta de ejecución y de presupuesto necesarios para

el desarrollo de la arquitectura española, en la que casi ninguno de los planes previstos llegaba a cumplirse.

Por su carta de dimisión —original que se conserva en la Biblioteca de la ETSAM, y que se transcribe al final de este texto— se sabe que su cese no respondió a un «relevo de mando», típicos del aparato franquista, sino que fue una iniciativa personal. El que estuvo posicionado como un factótum de la arquitectura del régimen vio como sus iniciativas se paralizaban, a la vez que los organismos para los arquitectos que había logrado organizar permanecían inmóviles, la Hermandad de Arquitectos, el Centro Experimental de Arquitectura, la normalización del pliego de condiciones, la ley de Bases de la Arquitectura y del Urbanismo. Tras estas cuestiones Muguruza vio la mano del ingeniero de caminos —profesión que había ejercido su padre— Alfonso Peña, hasta unos meses antes ministro de Obras Públicas, que además había limitado los honorarios de los arquitectos en trabajos para la administración.

Hay dos versiones de su carta de dimisión, la manuscrita por el propio Muguruza y otra escrita a máquina. Su contenido es de sumo interés para acercarse a su pensamiento, pues en ella solicitaba una renuncia que no era la primera vez que hacía. Es un documento de carácter personal, sincero y cercano, franco ante su deseo de abandonar el puesto. En ella hay un conjunto de palabras como «fracasos», «paciencia», «esfuerzo», «trabajo honrado», «buena voluntad» que nos acercan a su lado humano.

Para el estudio de la personalidad de Muguruza, más allá de sus proyectos, se echan en falta discursos o textos personales, entrevistas y diarios, que transmitan información colateral al ámbito profesional que desarrolló. Respecto a su lado más humano, he tenido la suerte de establecer contacto con sus sobrinas nietas, hijas de Matilde Muguruza. En este punto quiero expresar una mención especial a Carmen Moreno Muguruza, su ahijada, quien con cariño y generosidad me ha transmitido los recuerdos de niñez sobre su tío Perico.

El final de la vida de Muguruza coincidió con el comienzo de una nueva etapa en la arquitectura española del franquismo. La década de 1950 fue diferente a la anterior no solo en cuestiones políticas y económicas, sino también en directrices arquitectónicas. Además de la estrategia aperturista adoptada por el régimen, en aquel escenario ya figuraban profesionales titulados en la década de 1940, Sota, Asís Cabrero, Fisac, Aburto, Sáenz de Oiza, que emprendieron la renovación de la disciplina.

Una referencia que en la historiografía se ha tomado como nexo del periodo de los años cuarenta a los cincuenta es la construcción de la Casa Sindical de Madrid (1949-1951, proyecto de Asís Cabrero y Aburto). Hubo otros acontecimientos que sirvieron de punto de inflexión, hechos a través de los que se comprendió la necesidad del cambio. Uno fue el VI Congreso Panamericano de Arquitectos, celebrado en Lima en 1948, al que asistieron cuatro arquitectos representantes de España³. Tras años de letargo nuestra arquitectura empezó a salir al exterior; y este y otros encuentros permitieron compararse con el panorama internacional. Esto produjo el cuestionamiento del rumbo adoptado en la arquitectura de posguerra, y aquellos profesionales cercanos al poder percibieron que la «orientación nacional» que habían defendido con vehemencia se había quedado obsoleta. Muguruza no llegó a conocer esta nueva etapa.

Por último, finalizar comentando una relación singular, a modo de conexión simbólica de cierre, que conecta a Muguruza con una serie de personajes claves de nuestra cultura. Sus restos se hallan junto a los de Ventura Rodríguez y a los de Juan de Villanueva, que yacen en la capilla de Nuestra Señora de Belén en su Huida a Egipto, dentro de la madrileña iglesia de San Sebastián. En ella también está enterrado Lope de Vega; cuya

casa fue restaurada por nuestro arquitecto en los años treinta, con el fin de devolverle el «estado en que hubiera de hallarse en los tiempos en que fue habitada por el Fénix de los Ingenios»⁴.

«Su sensibilidad [la de Muguruza] le guiaba acertadamente y su emoción cunado encontrábamos restos del encachado del jardín de Lope, cunado fijábamos los huecos de la fachada trasera, cuando salía del pozo la mitad del dintel de la puerta con parte de la inscripción famosa... sólo era comparable a la del historiador que encuentra el documento clave de una investigación»⁵.

Carlota BUSTOS JUEZ

NOTAS

- 1 Dato sacado de la correspondencia entre Pedro Muguruza y José Ignacio Hervada; cartas que se conservan en el archivo de la Real Academia Española en Roma. GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge (coord.), *El arquitecto José Ignacio Hervada (1902-1949). El sueño de una arqueología española en Grecia entre los siglos XVIII y XX*, Madrid: Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Anexo I, 2013, pp. 127-128.
- 2 CAPITEL, Antón, «La arquitectura eclesiástica de Luis Moya en el clasicismo europeo. Relaciones entre forma y construcción», *Forma-construcción en la arquitectura religiosa de Luis Moya Blanco*, Madrid: Maira, 2014, pp. 13-43.
- 3 Los cuatro arquitectos que asistieron como delegados españoles fueron Luis Gutiérrez Soto, José Fonseca, José María Ayxelá y José María de la Vega Samper. En: FLORES SOTO, José Antonio, «Lima 1947: crónica de un desencanto», *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna Española: 'La arquitectura española en las Exposiciones Internacionales (1925-1975)'*, Pamplona: Escuela Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, 2014, pp. 252-264.
- 4 MUGURUZA, Pedro, *La Casa de Lope de Vega*, Artes Gráficas Faure, Madrid, 1941.
- 5 SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Pedro Muguruza y la Academia de la Historia*, Maestre, Madrid, 1952, p. 10.

CARTA DE DIMISIÓN DE MUGURUZA DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA

*Exmo. Sr. Don Blas Pérez González
Ministro de la Gobernación.*

Mi respetado Jefe y querido amigo: Perdóneme que plantee nuevamente ante V. por escrito el deseo de verme sustituido en mis cargos, según expuse verbalmente en el mes de julio al tiempo de entregar copia de la labor realizada por la Comisión de Urbanismo de Madrid y despedirme al marchar a Inglaterra. Es resolución renovada al cumplirse ahora el 6º año de vida de la Dirección y examinar en conciencia un balance desfavorable que me obliga a insistir en mi dimisión y reforzar sus razones en estas líneas, que ruego nuevamente perdone.

Recordará V. que a los pocos días de su nombramiento aprobó el Consejo de Ministros un Decreto reduciendo los honorarios profesionales de arquitectos del Estado en forma que estimamos injusta y ofensiva; presenté entonces mi dimisión y me incliné entonces a diferirla hasta probar suerte con nuevas propuestas, porque se atribuyó a defecto de trámite el fracaso de las anteriores: sin embargo fracasaron nuevamente en Consejo de Ministros ante la oposición del Sr. Peña: y con ello quedaba yo en igual situación que en octubre.

Entonces dos trámites demoraron mi decisión: uno fue remplazar una carta que escribí con tal motivo y le entregué, por una entrevista que se estimó era muy conveniente y más oportuna y adecuada; otro era acometer entretanto la campaña de reorganizar el plan de construcciones sanatoriales del Patronato Nacional Antituberculoso, así como el de Gobiernos Civiles. El primer trámite sigue inédito al no celebrarse aún la entrevista para este objeto; el segundo hace tiempo está cumplido por lo que a mí respecta; y fracasado el impulso según hice saber a V. esta primavera.

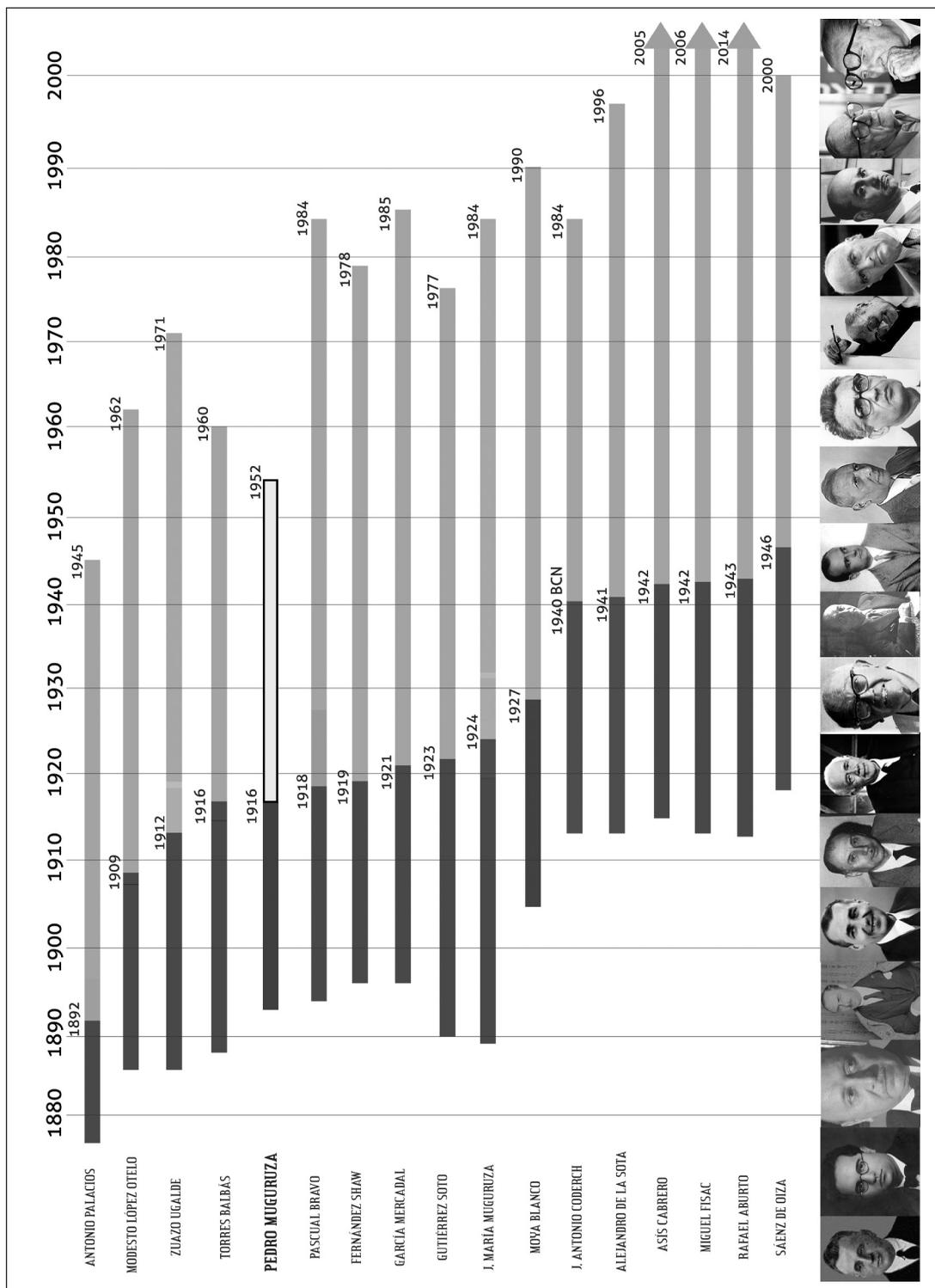
En tercer lugar se interpuso el plan de ordenación de Madrid y con él numerosas cuestiones, que obligan a seguir para defenderse de ataques que culminaron en la actitud del Sr. Peña y la de un arquitecto despechado, con otros episodios que no he de precisar porque conoce V. perfectamente.

He tratado de cumplir el deber de la Dirección General de Arquitectura por todos los medios: pero la vida del Centro Experimental de Arquitectura se extingue; la Hermandad de Arquitectos está paralizada; la rectificación del Decreto de Honorarios fué torpedeada en Consejo por el Sr. Peña; la normalización de los pliegos de condiciones de las obras, la ley de bases de Arquitectura y la de Urbanismo permanecen inéditas; nada ha pasado de ser un buen deseo, mantenido año tras año, hasta rendirse a la evidencia de la realidad mi ánimo y mi naturaleza; llegando a producirse en ella una enfermedad calificable si se quiere por «manía persecutoria» por quien desconoce la paciencia con que he encajado agresiones que V. mismo ha tenido la bondad de prevenirme. Esa enfermedad, ya irremediable, es un producto del conjunto de fracasos a que he sido sometido y es el sentido perfecto de la inutilidad del propio esfuerzo, de mi trabajo honrado, de mi buena voluntad. La gota de agua horada las peñas y mi lealtad al trabajo, mi voluntad para el esfuerzo se han hundido cediendo el paso a un desgana absoluta y a la más fría de las indiferencias. En tal situación no queda otro camino que ceder el sitio a quien tenga ilusión, energía, habilidad o ambición suficientes a lograr una asistencia que yo no he sabido conseguir al carecer de esa habilidad de acción indispensable al éxito funcionario y que forma parte de una técnica burocrática que ignoro.

Me parece innecesario añadir a éste ruego de sustitución, que es una resuelta despedida del cargo, toda la sincera gratitud que personalmente le debo y para cuya expresión no tiene palabras bastantes ni lo suficientemente amplias su siempre respetuoso subordinado y aftmo. amigo q.e.s.m.

Pedro Muguruza Otaño

RELACIÓN CRONOLÓGICA DE ARQUITECTOS



BIBLIOGRAFÍA

- ALZUGARAY, Juan José, *Ingenieros y arquitectos vascos del siglo XX en Madrid*, Dossat, Madrid, 1986.
- ALCAYDE EGEA, Rafael, "The perspective as symbolic form, once again", *Revista EGA*, nº 19, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.
- ALONSO PEREIRA, José Ramón, *Ingleses y Españoles. La Arquitectura de la Edad de Plata*, Universidad de Da Coruña, A Coruña, 2000.
- *Madrid 1898-1931: treinta años de arquitectura madrileña*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica, E.T.S. Arquitectura de Madrid, 1982.
- *Madrid 1898-1931. De Corte a metrópoli*, Comunidad de Madrid, 1985.
- ANDRÉS-URTASUN, María, *El retorno del arte. Recuperación del patrimonio expatriado durante la Guerra Civil*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2009.
- ÁLVAREZ CASADO, Ana Isabel, *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas 1936-1948*. Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, "El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao" *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 22, Bilbao, 2003, pp. 5-44.
- *La obra escultórica de Lorenzo Coullaut Valera*, Tesis doctoral inédita; Universidad de Sevilla, 1995.
- "Monumento a Bruno Zabala en Montevideo", *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 227-251.
- ARA, Judith e Isabel ARGERICH (ed.), *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, catálogo de exposición, Museo del Prado, Madrid, 2003.
- ARÉVALO CARTAGENA, Juan Manuel, "La colaboración con Pedro Muguruza", *Arquitectura y escultura en la obra de Antonio Palacios y Ángel García*, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 1999, pp. 445-449.
- ASENJO ÁLVAREZ, Felipe, "Carlos de Miguel. La RNA a través de sus portadas", *Las revistas de arquitectura (1900-1975). Crónicas, manifiestos, propaganda*, Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna Española, nº 8, Universidad de Navarra, mayo de 2012, T6, Pamplona, 2012, pp. 365-372.
- *La nueva arquitectura. La contribución de las publicaciones periódicas de la Dirección General de Arquitectura (1948-1958)*, Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, 2015.
- AZANZA LÓPEZ, José Javier, "Proyectos de Pedro Muguruza para San Sebastián: monumento al Sagrado Corazón y embellecimiento del monte Urgull", *Academia*, nº 112-113, 2011, Madrid, pp. 205-252.
- AZPILICUETA, Enrique, *La construcción de la arquitectura de posguerra en España (1936-1962)*, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2004.
- AA.VV., *Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos*. Madrid: Servicios Técnicos de FET y de las JONS, 1939.
- BALDELLOU, Miguel Ángel, "Palacios antes y después", en *Antonio Palacios constructor de Madrid*, Madrid, La Librería, 2001.
- "Pedro Muguruza, ilustrador", *Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 313, 1998, p. 68.

- BALDELLOU, Miguel Ángel y Antón CAPITEL, *Arquitectura española de Siglo XX. Summa Artis*, vol. XL, Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- BARCELÓ, Eduardo y Leticia RUIZ, (coords.), *La recuperación de El Páular*, catálogo de la exposición, Monasterio de Santa María del Páular, 19 diciembre 2013-28 febrero 2014, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2013.
- BERLINCHES ACÍN, Amparo (dir.), *Arquitectura de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Fundación Caja Madrid, Madrid, 1983.
- BESTUÉ, David, *Formalismo puro: un repaso a la arquitectura moderna y contemporánea de España*, Tenov, Barcelona, 2011, pp. 85-89.
- BONET CORREA, Antonio, prólogo a *La casa popular en España*, de García Mercadal, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- BORRAS, Tomás, "La reforma Interior, según Muguruza", *ABC*, 4/8/1933, pp. 8-9.
- BRAVO NIETO, Antonio, *Arquitectura y urbanismo español en el norte de Marruecos*, Consejería de Obras Públicas y Transporte, Sevilla, 2000.
- BRAVO, Pascual, "Homenaje a Pedro Muguruza", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1952, n° 132, pp. 2-12.
- BUSTOS JUEZ, Carlota, "Aproximación a la actividad de Pedro Muguruza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 114-115, primer y segundo semestre 2012-2013.
- "Aproximación al rehuso del antiguo Palacio de Hielo y del Automóvil de Madrid. La intervención de Pedro Muguruza", *Actas del Congreso Internacional sobre Documentación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico, la experiencia del disfrute: nuevos usos en monumentos*, ETSAM, Madrid, 2013.
 - "El álbum de viaje de Pedro Muguruza a partir de sus Cien dibujos", *El dibujo de viaje de los arquitectos*, 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica, Las Palmas de Gran Canaria, del 22 al 23 de mayo de 2014, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y difusión científica, pp. 163-170.
 - "El proyecto de Pedro Muguruza para el concurso del edificio Carrión (1931) en la configuración del tercer tramo de la Gran Vía madrileña", *Actas del XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica: Los concursos de arquitectura*, Oporto, Universidad de Valladolid, 31 de mayo al 2 de junio de 2012, pp. 333-338.
 - La obra de Pedro Muguruza: breve repaso de una amplia trayectoria", *P+C. Proyecto y ciudad: revista de temas de arquitectura*, Universidad Politécnica de Cartagena. Área de Proyectos Arquitectónicos, n° 5, 2014, pp. 101-120.
 - *Pedro Muguruza Otaño (1893-1952): Aproximación histórica a su obra arquitectónica*, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
 - y J. M. de Encío Cortázar, "Pedro Muguruza Otaño", *Diccionario Biográfico Español*, volumen XXXVI, Real Academia de la Historia, 2012, Madrid, pp. 661-663.
- CAMPO BAEZA, Alberto; "An idea in the palm of a hand", *Domus*, n° 972, 2013, pp. 10.
- CAPITEL, Antón; *Arquitectura española del siglo XX*, Summa Artis, vol. XL, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.
- (coord.), *Arquitectura del siglo XX: España*, Catálogo de la exposición organizada por Pabellón de España en la EXPO 2000 Hannover y Deutsches Architektur-Museum, Tanais, Sevilla, 2000.
 - "Hacia la modernidad: Madrid, 1940-1980. Notas sobre cuatro décadas en la enseñanza de proyectos y en la arquitectura de la ciudad", *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, Madrid: TF Editores, 1996.
 - "Madrid, los años 40: Ante una moderna arquitectura", *Cuadernos de Arquitectura y urbanismo*, n° 121, 1977, pp. 9-13.
- CAPITEL, Antón y Javier GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, *Luis Moya Blanco, arquitecto 1904-1990*, Catálogo de la Exposición, Madrid: Ministerio de Fomento, Electa, 2000.
- CARAZO LEFORT, Eduardo y Noelia GALVAN DEXVAUX, "Learning with models. Little models for the analysis of architecture", *Revista EGA*, Universidad Politécnica de Valencia, n° 24, 2014, pp. 62-71.

- “Casa de alquiler en la calle de Alfonso XII, Madrid”, *Arquitectura*, n° 89, septiembre, Madrid, 1926.
- “Casa de D. Horacio Echevarrieta. Finca “Tres Cantos”, lindante con El Pardo”, *Cortijos y Rascacielos*, n° 15, 1934, pp. 18-21.
- “Casa del escritor Juan Pujol. Fuenterrabía, Guipúzcoa”, *Cortijos y Rascacielos*, 1945, n° 28 marzo-abril, pp. 25-27.
- “Casa residencia de tres plantas. Fuenterrabía (España)”, *Cortijos y Rascacielos*, 1945, n° 27 enero-febrero, pp. 22-27.
- CASAR PINAZO, José Ignacio y Julián ESTEBAN CHAPARRÍA, (eds.), *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Beniparrel Pentagraf, Valencia, 2008.
- CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo, “La política franquista sobre el patrimonio en la inmediata posguerra”, en *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, Museo del Prado, 25-27 de enero de 2010*, Madrid: Universidad Complutense, 2010.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Congreso Internacional, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- DARANAS, Mariano, “Vida y trabajo del arquitecto Muguruza”, *ABC* (Sevilla), 16 de febrero de 1952.
- CORTÉS, Juan Antonio, *El racionalismo madrileño*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1992.
- DÍAZ MORLÁN, Pablo, *Horacio Echevarrieta 1870-1963. El capitalista republicano*, LID, Madrid, 1999.
- DIEZ IBARGOITIA, María, “Dibujos de arquitectura premiados por el Círculo de Bellas Artes en 1915”, *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 321 enero-marzo 2008, pp. 67-76.
- DOMÈNECH, Lluís, *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Tusquets, Barcelona, 1978.
- “Edificio Coliseum: Madrid. Consta de casas de alquiler y teatro”, *Nuevas Formas*, 1935-1936, n° 7, pp. 338-342.
- “Edificio “Carlos V”, hotel residencia. Fuenterrabía (Guipúzcoa)”, *Cortijos y Rascacielos*, 1944, n° 23 mayo-junio, pp. 31-35.
- “El arquitecto Pedro Muguruza: nota necrológica”, *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1952, n° 69.
- “El nuevo edificio de la Casa de la Prensa”, *Heraldo de Madrid*, 1927, p. 13.
- “El nuevo mercado de Maravillas”, *La Construcción Moderna*, n° 2, 15 enero 1936, p. 12.
- “El Caudillo nombró ayer los nuevos consejeros nacionales”, *La Vanguardia Española*, año LV, núm. 22.770, 13 de septiembre de 1939.
- “Enseñanza profesional”, *Arquitectura y Construcción*, 1917, p. 200.
- ESTEBAN CHAPARRÍA, Julián, “El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?”, en *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*.
- “Falleció en Madrid don Pedro Muguruza Otaño”, *ABC* (Madrid), 5 de febrero de 1952.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *La crisis de la arquitectura española 1939-1972*, Editorial Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1972.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, A., “La catedral de León salvada por el ingenio del arquitecto D. Juan de Madrazo”, *Revista de Arquitectura Nacional y Extranjera*, n. 12, de 1881, pp. 200-203.
- FRANCISCO NOGUERA G., Francisco; Guillermo GUIMARAENS IGUAL; Salvador LARA ORTEGA y Miguel NOGUERA MAYÉN, “Teatros romanos de Hispania: introducción a su estado de conservación y criterios de restauración”, *ARCHÉ Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, Valencia, núms. 6 y 7, 2011 y 2012, pp. 383-390.
- FRANCO SALGADO-ARAUJO, Francisco, *Mis conversaciones privadas con Franco*, Barcelona: Planeta, 1976.
- FRANCO TABOADA, José Antonio, “On perspective, photography and infographics”, *Revista EGA*, n° 17, Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

- GARCÍA MORALES, Marian, *Los Colegios de Arquitectos de España (1923-1965)*, Editorial Castalia, Valencia, 1975.
- GARCIA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, “En torno al plan de estudios de 1914 y el ulterior debate sobre el papel del dibujo en la formación de arquitectos en la Escuela de Madrid. Extrapolación de algunos aspectos notables al momento actual”. En *Actas del XII Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Instituto Juan de Herrera, Madrid 2008.
- GARCÍA PABLOS, Rodolfo, “Proyecto de reconstrucción y reforma de la ermita del Cerro de los Ángeles”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 51, 1946.
- GENTIL BALDRICH, Jose María, “Looking from a hole or the near window. Heterodox notes on the conical perspective in Miguel García Lisón’s remember”, *Revista EGA* nº 15, Universidad Politécnica de Valencia, 2010.
- GIRALT CASADESÚS, R., “Pedro Muguruza”, *La Vanguardia Española*, 7 de febrero de 1952.
- GOMBRICH, Ernest Hans, *The Story of Art*, Phaidon, 1950.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *Las ruinas de la memoria*, Siglo XXI, México, D.F. 2014.
- GRANELL, Enrique, “La inesperada visita del falangista Muguruza”, *Textos de Crítica de Arquitectura comentados 1*, Departamento de Proyectos ETSAM, Madrid, 2003, pp. 149-159.
- GUTIÉRREZ SOTO, Luis, *Breves consideraciones sobre la nueva arquitectura*, Discurso leído por el arquitecto con motivo de su recepción en la Real Academia Bellas Artes de San Fernando, 15 de mayo de 1960.
- HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España. 1770-1900*. Cátedra, Madrid 1989.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, “En memoria de D. Pablo Gutiérrez Moreno”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 12, 1961.
- LAVALLE COBO, Teresa, “El largo proceso constructivo del monumento a Cervantes en Madrid”, *Academia*, nº 81, Madrid, 1995.
- LIMÓN, Esteban, “El Palacio del Hielo: sede del Centro de estudios Históricos”, *La JAE e Investigaciones Científicas 80 años después*, vol. II, 1988.
- LLORENTE, Ángel, “Los monumentos a los caídos como manifestación de la política artística franquista”, *Arte e ideología del franquismo (1939-1975)*, Visor, Madrid, 1995.
- LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en la España de la Postguerra (1939-1951)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- LÓPEZ OTERO, Modesto, “Cincuenta años de Enseñanza de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 116, agosto 1951, pp.10.
- “Excmo. e Ilmo. Sr. D. Pedro Muguruza Otaño: 25 mayo 1893- 3 febrero 1952”, *Revista Nacional de Arquitectura*, año XII, 1952, nº 122.
- “Necrológica de D. Pedro Muguruza Otaño”, *Academia*, nº 3, 1952, pp. 343-346.
- *Una influencia española en la arquitectura norteamericana*, Discurso leído por el arquitecto con motivo de su recepción en la Real Academia Bellas Artes de San Fernando, 9 de mayo de 1926, Gráficas Villarroca, Madrid.
- LÓPEZ DE AYALA, Marqués de, *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, en el acto de su recepción pública*, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 27 de junio de 1940 y contestación del Excmo. Sr. D. Pedro Muguruza Otaño.
- LORENZO SANDOVAL, Vicente, “Monumento del Sagrado Corazón de Jesús. Cerro de los Ángeles”, *Tabor. Revista de Vida Consagrada*, nº 8, 2009, pp. 130-150.
- LUNA, Juan J., *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Catálogo del Museo del Prado nº 47, Madrid, 1984.
- LUCAS PHILLIPS, C.E., *El pimpinela de la guerra española 1936-1939*, Juventud, Barcelona, 1965.
- MARTÍNEZ-MEDINA, Andrés, *La arquitectura de la ciudad de Alicante, 1923-1943. La aventura de la modernidad*, Institut de Cultura “Juan Gil-Albert”, Colegio de Arquitectos de Alicante, Alicante, 1998.
- y José PARRA MARTINEZ, “Los planos del concurso para la ciudad de vacaciones Playa de San Juan en 1933”, *Revista EGA* nº 25, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, pp. 138-147.

- y J.L. OLIVER, "Ciudad de Vacaciones 1933. El concurso internacional para Playa de San Juan (Alicante)", *Territorios del turismo: El imaginario turístico y la construcción del paisaje contemporáneo*, Seminario Internacional de Investigación, Universidad de Gerona, 23-25 enero 2014, Viguera Editores, Barcelona, 2014, pp. 513-523.
- MARTÍNEZ MONEDERO, Miguel, "La actitud restauradora en el régimen franquista. Un ejemplo metodológico: Luis Menéndez-Pidal, arquitecto restaurador de la Primera Zona", *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 221-252.
- MÉNDEZ, Diego, "El Valle de los Caídos", *Informes de la Construcción*, nº 116, 148-8, 1959, pp. 35-61.
- *El Valle de los Caídos. Idea, proyecto, construcción*, Fundación Nacional Francisco Franco, Madrid, 1982.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro, *El Museo del Prado: Biografía del edificio*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2011.
- *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Madrid: Museo del Prado, 1996.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro, *Arquitectura popular española*. Conferencia pronunciada en el Salón de Actos de la Exposición de la Reconstrucción de España, en día 26 de junio de 1940, Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, Madrid, 1940.
- "Anteproyecto de nuevo hospital de San Sebastián: fragmento de la memoria", *Arquitectura*, nº 1, enero, Madrid, 1934, pp. 24-34.
- "Arquitectura de teatros", *Revista Nacional de Educación*, nº 3 (número extraordinario: El teatro en España), año III, noviembre 1943, vol. II, pp. 47-57.
- "Ateneo Mercantil de Valencia: concurso de anteproyectos", *Arquitectura*, Madrid, nº 108 y 109 abril y mayo; 1928, pp. 107- 176.
- *Conferencia del Director General de Arquitectura Don Pedro Muguruza: pronunciada en el paraninfo de la Universidad de Valencia el día 23 de febrero de 1945*, Consejo Superior de Ordenación de la Provincia de Valencia, Madrid, 1946.
- "Congreso internacional de museografía", *Arquitectura*, nº 5, junio-julio, Madrid, 1934, p. 128-138.
- "Congreso Nacional de Arquitectura: anteproyecto para un museo del coche y del arte popular", *Arquitectura*, nº 5, 1935, pp. 155-178.
- *Cien Dibujos (1916-1941)*, Artes Gráficas Faure, Madrid, 1943.
- *Eficacia de la colaboración: I ciclo de conferencias*, Colegio Oficial de Aparejadores del Centro, Madrid, 1947.
- *El futuro Madrid*, Publicaciones del Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1945.
- "El Futuro Madrid, Los poblados satélites", *Informaciones*, 1 febrero 1945, p. 6.
- "El futuro Madrid. Los suburbios", *Informaciones* 7 de marzo de 1945.
- "El futuro Madrid. La ordenación industrial", *Informaciones*, 25 de enero 1945 p. 3.
- "El futuro Madrid. La situación de los suburbios", *Informaciones*, 25 de marzo 1943, p. 5.
- "El palacio de don Juan II en Madrigal de las Altas Torres", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 91, 1949.
- "El Teatro de la Ópera", *Hormigón y Acero*, nº 2, junio de 1934, pp. 63-76.
- *Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes*. Conferencia pronunciada en el XXVII Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, celebrado en Oporto (junio 1942), Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1943.
- "Grupo de casas para pescadores en Fuenterrabía", *Revista Nacional de Arquitectura*, Dirección General de Arquitectura, 1947, nº 64 abril, pp. 150-154.
- "Ideas generales sobre Ordenación y Reconstrucción Nacional", *Textos de la Asamblea Nacional de Arquitectos*, Servicios Técnicos de la FET y de las JONS, Madrid, 1939.
- "Ideas sobre urbanismo en Marruecos", *África*, nº 30, junio de 1944.
- *La arquitectura en España*, Ministerio de Trabajo, Escuela Social, Madrid, 1945.
- *La Casa de Lope de Vega*, Artes Gráficas Faure, Madrid, 1941.

- “La casa rural en el País Vasco”, *Arquitectura*, Madrid, 1919, nº 17 sept, pp. 244-248.
 - “La Reforma Interior de Madrid”, *Arquitectura*, nº 94, 1934, pp. 207-223.
 - “La Reforma Interior de Madrid”, *Obras: revista de construcción*, 1935, nº 36 enero-marzo, pp. 46-51.
 - *La vivienda de las clases modestas. Sus condiciones mínimas de habitabilidad*, Conferencia dada por Pedro Muguruza en la Congregación de San Luis de Gonzaga el día 30 de enero, Madrid, 1946.
 - “Las construcciones civiles en el País Vasco”, *Arquitectura*, nº 7, noviembre, Madrid, 1918, pp. 199-202.
 - “Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en San Sebastián: [anteproyecto premiado en concurso] Arquitecto: Pedro Muguruza Otaño”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 1947, nº 70- 71 octubre-noviembre, pp. 310-312.
 - “Monumento nacional a los caídos”, *Revista Nacional de Arquitectura*. Madrid, 1941, nº 10 y 11, extraordinario, pp. 55-63.
 - *Notas de un viaje por Inglaterra*, EPESA, Madrid, 1946.
 - “Nueva escalera en el Museo del Prado y otras reformas”, *Arquitectura*, nº 114 octubre, Madrid, 1928, pp. 307-312.
 - *Ordenación urbana y rural en el Marruecos español*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1946.
 - “Plan de Ordenación de Madrid. Los suburbios, las zonas verdes y las ciudades-jardín”, *Informaciones*, 15 de enero 1945, p. 5.
 - “Poblado residencia de pescadores: Fuenterrabía”, *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1941, nº 10 y 11, extraordinario, pp. 4-7.
 - “Problemas de arquitectura en la reconstrucción nacional”, *Revista Nacional de Educación*, año I, vol. I, mayo 1941, pp. 41-55.
 - “Proyecto de ampliación del Museo del Prado”, *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1941, nº 10 y 11, extraordinario, p. 38.
 - Prólogo. En: MONREAL Y TEJADA, Luis, *La Catedral de Vich. Su historia, su arte y su reconstrucción. Las pinturas murales de José María Sert*, Bibliografía Hispánica, Ediciones Selectas, Barcelona, 1942.
 - Prólogo. En: JUARISTI, Victoriano, *Las fuentes de España*, Editorial Espasa Calpe, 1944.
 - *Recent developments on architecture in Spain*, Ediciones y Publicaciones Española, Madrid, 1946.
 - “Reforma Interior de Madrid: ensanche de la calle de Isabel la Católica y enlace con la plaza de Santo Domingo”, *Arquitectura*, Madrid, 1934, nº 8 octubre, pp. 207-223.
 - *Servicios del País Vasco a la Arquitectura Nacional*. Discurso pronunciado el 27 de abril de 1938 y contestación de Modesto López Otero. Real Academia de San Fernando, Madrid, 1952.
 - *Sistematización técnica en un plan nacional de resurgimiento* [conferencia pronunciada por el arquitecto D. Pedro Muguruza Otaño, en el Instituto Técnico de la Construcción y Edificación, el día 4 de diciembre de 1940], Instituto Técnico de la Construcción y Edificación, Madrid, 1940.
 - “Visión romántica de Tetuán”, *África*, nº 49-50, enero-febrero 1946.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, “La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante la Guerra Civil (1936–1939)”, *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Congreso Internacional, Universidad Complutense de Madrid, pp. 159-174.
- NÚÑEZ SECOS, Luis, “La estatua de Francisco Pizarro en Trujillo”, en *XIV Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo (Cáceres), agosto 1985.
- OCÓN FERNÁNDEZ, María, *La Embajada de España en Berlín (1938-2005): mirada hacia el pasado, camino hacia el futuro*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 2005.
- ORDIERES DíEZ, Isabel, *La vivienda rural en Cantabria. Un estudio durante la Autarquía*, Ikono, Santander, 1998.
- ORTIZ, José, *Viaje arquitectónico-anticuario de España*, Madrid, 1807.
- PALIZA MONDUATE, Maite, “La arquitectura regionalista vasca. Orígenes, postulados teóricos, tipos y evolución”, *Arquitectura y regionalismo*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2013, pp. 107-148.
- PANOFSKY, Erwin, *Die Perspektive als “Symbolische Form”*, B. G. Teubers, Leipzig–Berlin, 1925.

- PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel, *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid. 1844-1914*, CSIC, Madrid, 2004.
- Proyecto de Monumento a Cervantes, que se erige en el centro de la Plaza de España, en Madrid, obra del escultor Lorenzo Coullaut Valera y de los arquitectos Rafael Martínez Zapatero y Pedro Muguruza Otaño*, Voluntad, Madrid, 1920.
- “Resabios del patriotismo de la época Directorio”, *A. C.*, nº 5, año II, enero-marzo 1932.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Miguel, *El último preso del Valle de los Caídos*. Madrid, edición del autor, 1979.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, “Los depósitos de arte del Servicio de Recuperación Artística en Madrid”, *Arte en tiempos de Guerra*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 569-581.
- SAMBRICIO, Carlos, “A propósito de la arquitectura del franquismo, Igancio Solá-Morales responde a Tomás Llorens y Helio Piñón”, *Arquitectura Bis*, nº 27, marzo-abril 1979, pp. 25-29.
- *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Colección de Arquitectura, Valencia, 1983.
 - “El siglo XX. Arquitectura”, *Historia del Arte Hispánico*, Alhambra, tomo VI, Madrid, 1980.
 - “Historiografía. Ideologías y reforma urbana: Madrid 1929-1949”, *Arquitectura*, marzo 1976, pp. 77-88.
 - “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de la Vivienda Social, en 1959”, *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*, Electa, Madrid, 1999.
 - *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo 1919-1940*, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes, Comunidad de Madrid, 2003.
 - *Plan Besteiro 1939: esquema y bases para el Desarrollo del Plan Regional de Madrid*, Nerea, Comunidad de Madrid, 2003.
 - *Plan Bidagor 1941-1946: plan general de ordenación de Madrid*, Nerea, Comunidad de Madrid, 2003.
 - (ed.): *Un siglo de vivienda social (1903-2003)*, Nerea, Madrid, 2003.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Pedro Muguruza y la Academia de la Historia*, Maestre, Madrid, 1952.
- SUEIRO, Daniel, *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Sedmay, Madrid, 1976.
- TEMES, Jose Luis, *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- “Toma de posesión del nuevo director general de Arquitectura”, *La Vanguardia Española*, 15 de marzo de 1946.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, “Reconstrucción de Huerta del Rey”, *Arquitectura*, 1918, nº 4, pp. 94-95.
- “Tres paneles de Muguruza en el Banco de Bilbao, en Madrid”, *Cortijos y Rascacielos*, 1947, nº 44, noviembre-diciembre, pp. 6-9.
- UREÑA, Gabriel: *Arquitectura y urbanística Civil y Miliar en el Periodo de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, Istmo, 1979.
- URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1997.
- “Varios arquitectos alrededor de la Ópera”, *La Voz*, Año XVI, núm. 4612, martes, 22 de octubre de 1935.
- VARÓN GABAI, Rafael, “La estatua de Francisco Pizarro en Lima. Historia e identidad nacional”, *Revista de Indias*, vol. LXVI, nº 236, 2006, p. 225.
- VV.AA., *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, Catálogo de la exposición organizada por la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1977.
- VV.AA., *El legado del arquitecto. Los archivos de arquitectura en la ETSAM*, Mairera, Madrid, 2012.
- VV.AA., “La reforma interior de Madrid”, *Arquitectura*, año XVI, agosto, Madrid, 1934.



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO