

Rationalism without avant-garde? Pedro Muguruza at the Paseo de La Concha in San Sebastian

At the Paseo de la Concha, in San Sebastian, stands a housing block designed by Pedro Muguruza before the civil war started and built after the end of the conflict. It is a simple construction but is not exempted from interest, not only because of its architectonic value, listed in different publications of local architectural heritage, but also to be one of the first substitutions that took place in the small palaces conforming the city waterfront at the beginning of the XXth century. However, what make the review of this property more interesting, beyond these aspects, are the personality of the architect and the specific dates when it was designed and built. These circumstances are used to develop a short critic thought about the cause of modern architecture -and architecture in general- in these turbulent moments in Spain, taking into account the formidable barrier that the civil war represents and the leading role that its architect was going to perform in the spanish architecture along the first years of Franco regime.

Key words: Muguruza, housing, traditionalism, rationalism, Second Republic

En el Paseo de la Concha de San Sebastián existe una casa proyectada por Pedro Muguruza antes de la guerra civil y construida tras el final de la contienda. Se trata de una sencilla construcción no exenta de interés, tanto por su valor arquitectónico, recogido en distintas catalogaciones del patrimonio arquitectónico de la capital donostiarra, como por ser una de las primeras sustituciones que se produjeron en los palacetes que formaban la fachada de la Concha en los comienzos del siglo XX. Pero, lo que hace más interesante la revisión de este inmueble, más allá de estos aspectos, son la personalidad del arquitecto autor del proyecto, y las fechas concretas en que fue proyectado y construido. Circunstancias que se utilizan para desarrollar una breve reflexión crítica sobre la causa de la arquitectura moderna -y de la arquitectura en general- en España en esos convulsos momentos, teniendo en cuenta la formidable barrera que supone la guerra civil y el papel protagonista que su arquitecto iba a desempeñar en la arquitectura española en los primeros años del nuevo régimen franquista.

Palabras clave: Muguruza, viviendas, tradicionalismo, racionalismo, Segunda República

Mariano González
Presencio

Juan Bautista
Echeverría Trueba

¿Racionalismo sin vanguardia?

Pedro Muguruza en el Paseo de La Concha de San Sebastián

La arquitectura producida en España durante la II República presenta para la crítica unos perfiles difusos que han dificultado su codificación. Superada por simplista la ecuación lineal planteada por Oriol Bohigas (1970) en su famoso texto *La Arquitectura Española de la Segunda República*, más atento a su caracterización como un destilado de modernidad en torno al GATEPAC y como contrafigura de la arquitectura realizada en el franquismo que a recoger la variedad de registros que se dan cita en el conjunto de la producción arquitectónica de la España republicana (Sambricio 1972), lo que se aprecia al dirigir la mirada sobre la arquitectura española de la década de los 30 es la coexistencia de una amalgama de tendencias de distinto signo, sin límites precisos entre sí, cuando no un cierto grado de convergencia entre corrientes que parecerían formalmente antagónicas desde la ortodoxia moderna.

Ya se ha analizado repetidamente el acercamiento a la tradición y a la arquitectura popular por parte de destacados miembros del GATEPAC a mediados de la década (AC 1935), así como el hecho de que una figura de modernidad más templada como Secundino Zuazo no tuviera reparo en dirigir su mirada hacia la fábrica del monasterio escurialense a la hora de diseñar los Nuevos Ministerios (Sambricio 2003: 120 y ss.), con la República ya proclamada. De lo que se trataría aquí es de orientar la mirada hacia el comportamiento, en un sentido contrario aunque hasta cierto punto convergente, del extremo opuesto del abanico estilístico a través del análisis de

una obra proyectada al final del período por Pedro Muguruza, uno de los más reputados representantes del academicismo. Estamos, probablemente, ante una obra menor dentro de la producción de su autor, pero algunas de sus características nos dan pie para desarrollar una breve especulación sobre cuál podría ser la situación del debate arquitectónico en nuestro país antes del estallido de la guerra.

En febrero de 1935 se presentaba ante el Ayuntamiento de San Sebastián, con el fin de obtener la correspondiente licencia, un proyecto de una casa de renta que debía edificarse sobre el solar nº 17 del Paseo de la Concha y nº 34 de la calle Zubieta y que llevaba la firma del arquitecto Pedro Muguruza Otaño. Las obras se paralizaron nada más iniciarse, cuando aún solo se había acometido el derribo, debido a que el arquitecto había tenido que abandonar España durante la guerra, después de evadirse de Madrid donde había sido hecho prisionero, refugiándose en Londres. Su regreso a España fue precisamente por San Sebastián, con la ciudad ya controlada por las fuerzas golpistas; sin embargo, entonces no se pudieron reanudar las obras debido a la enfermedad y posterior fallecimiento del propietario del inmueble D. Nemesio Sangrador, un argentino de origen riojano. Los problemas testamentarios derivados de su condición de extranjero complicaron el proceso que se reiniciaría finalmente en 1939, después de un viaje de Muguruza a Alemania, lugar de residencia por entonces de la Viuda de Sangrador. Allí pudo entrevistarse con la nueva propietaria y obtener de

Catedrático del
Departamento de
Teoría, Proyectos
y Urbanismo de la
Escuela Técnica
Superior de la
Universidad de
Navarra

Profesor Contratado
Doctor del
Departamento
de Construcción,
Instalaciones y
Estructuras de la
Escuela Técnica
Superior de la
Universidad de
Navarra

su parte la conformidad para seguir adelante con las obras tal y como se habían previsto en el proyecto original (figura 1).

Por fin, el 16 de septiembre de 1941 se registró en el Ayuntamiento de San Sebastián la comunicación del arquitecto, en representación de la Viuda de Sangrador, de la finalización de las obras y la petición de la correspondiente inspección para la obtención del permiso de habitabilidad (figura 2).

Las circunstancias históricas y temporales que rodean las vicisitudes de la construcción de este pequeño edificio, con sus dos principales movimientos, proyecto y construcción, separados por una guerra civil que cambiaría radicalmente las condiciones de contorno, añaden, sin duda, interés crítico a los propios valores intrínsecos que el edificio pudiera contener.

No obstante, conviene advertir que, aunque estos valores intrínsecos sean limitados, esta sencilla construcción no está exenta de interés. Por un lado, se trata de un inmueble residencial dotado de cierto valor arquitectónico que, desde la década de los cuarenta, forma parte significativa de la fachada marítima de la ciudad de San Sebastián y que por ello ha sido recogido en distintas catalogaciones del patrimonio arquitectónico de la capital donostiarra. Por otra parte, es una de las primeras sustituciones que se produjeron en los chalets que formaban la fachada de la Concha en los comienzos del siglo XX. La respuesta al reto tipológico que suponía la introducción de una casa de renta en tan significado y selecto emplazamiento es otro aspecto que puede ser también analizado; de hecho, el expediente contenía un fotomontaje realizado por el propio arquitecto que pretendía justificar la adecuación al entorno de la nueva construcción (figura 3). Pero, indiscutiblemente, lo más significativo de este inmueble, lo que hace más interesante su revisión, radica, por encima de estos aspectos, en la personalidad del arquitecto autor del proyecto, y en las fechas concretas en que fue proyectado y construido.

El solar en el que se construyó el edificio ocupa el testero de una de las manzanas del Paseo de la Concha. Corresponde al nº 17 del Paseo y al nº 34 de la calle Zubieta; su forma es rectangular y sus dimensiones son de 11,25 m. de ancho por 31,80 m. de profundidad. Según se explica en la memoria del proyecto, la normativa hacía obligatorio segregarse dos chaflanes en las esquinas de 2,10 m. de lado y limitaba el fondo edificado a 18,65 m.; el semisótano, sin embargo, podía ocupar la

totalidad del solar, mientras que el resto de plantas debían retranquearse 4,00 m. respecto del Paseo de la Concha. En planta baja, en la zona más próxima a la calle Zubieta, se permitía la ocupación de parte de la zona libre que quedaba.

En lo que se refiere al inmueble y en lo que respecta al proyecto original, éste disponía de una planta de semisótano, planta baja y cinco plantas. La planta semisótano contenía dos viviendas de servicio muy pequeñas, una orientada hacia el Paseo de la Concha y otra hacia la calle Zubieta, y trasteros; la planta baja albergaba el acceso y una vivienda sin zona de servicio; las plantas primera, segunda y tercera se resolvían con la misma distribución que situaba la zona de día (salón y comedor) hacia el Paseo de la Concha, los dormitorios -3- en la fachada al cantón y el dormitorio de servicio hacia la calle Zubieta. Un patio central servía de ventilación a la cocina e iluminaba el pasillo de las habita-

Figura 1. Carta de Muguruza al Ayuntamiento de San Sebastián. Archivo Municipal de San Sebastián (H-02454-35).

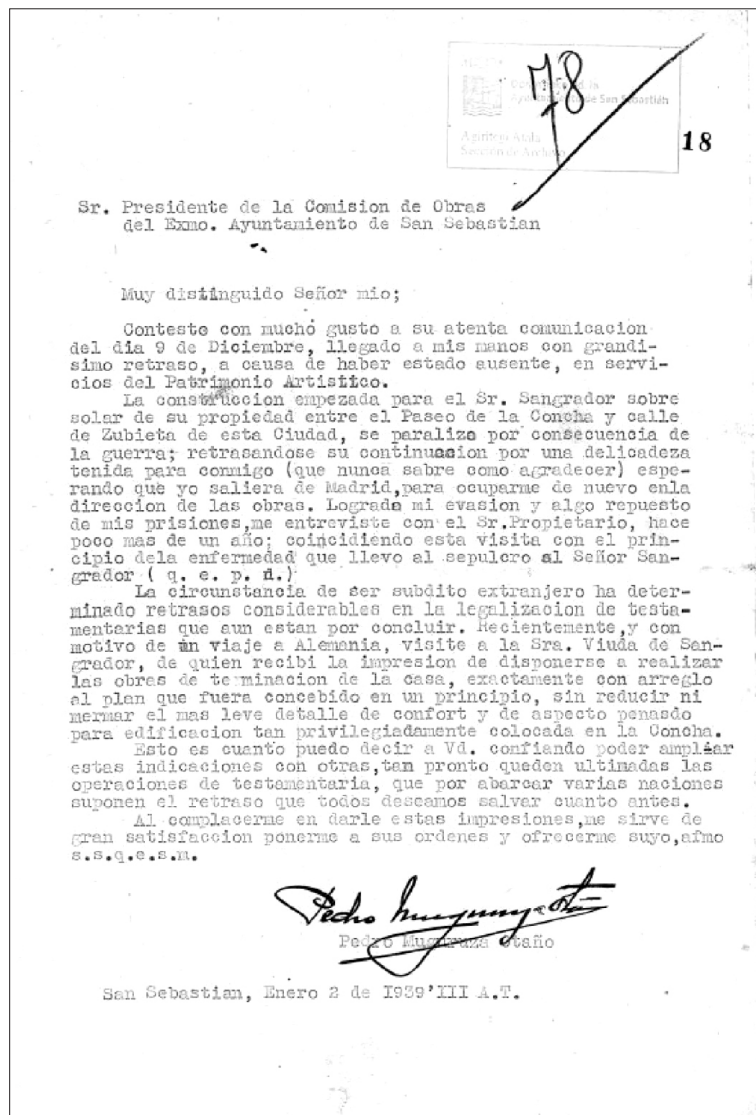


Figura 2. Carta de Pedro Muguruza al Alcalde de San Sebastián. Archivo Municipal de San Sebastián (H-02454-35).

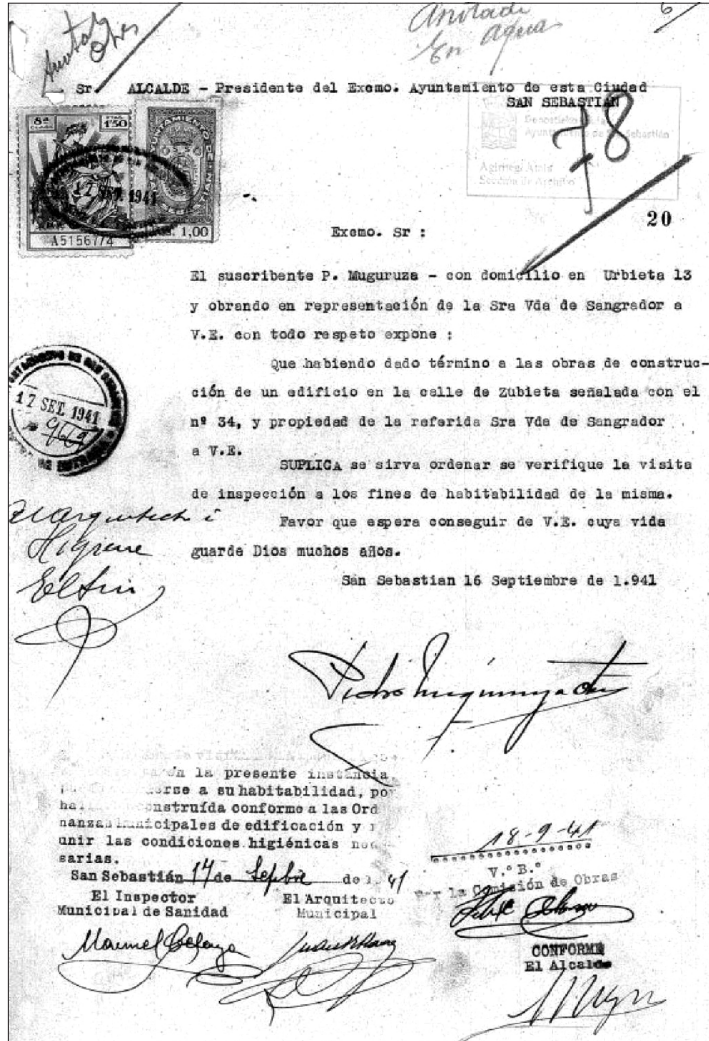
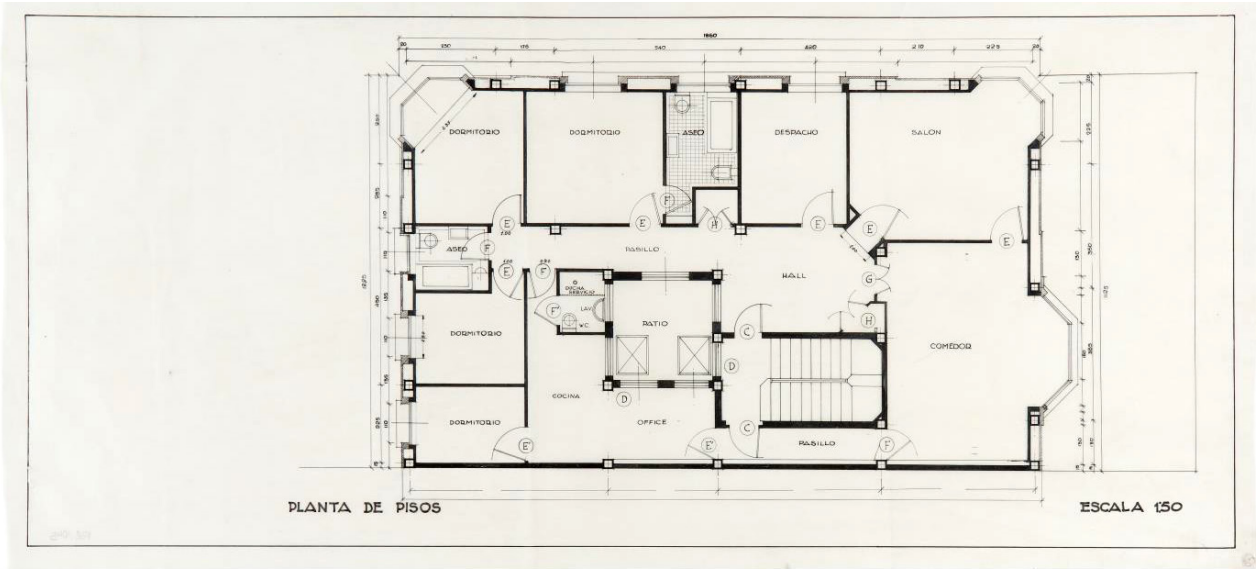


Figura 3. Fotomontaje presentado a licencia. Archivo Municipal de San Sebastián (H-02454-35).





ciones; finalmente un pasillo que rodeaba la escalera servía de comunicación directa entre la cocina y el comedor, facilitando una entrada de servicio. Una planta convencional, de correcto funcionamiento, que en las dos últimas alturas se convertía en un dúplex que subía las habitaciones de servicio a la planta superior, alrededor del patio, y llevaba la cocina a la fachada a la calle Zubieta, dejando espacio para un *office* y para que en las dos esquinas de la quinta planta se abrieran sendas terrazas.

Desde el punto de vista tipológico, por tanto, nos encontramos ante unas viviendas destinadas a la alta burguesía, como corresponde al enclave privilegiado en el que se erigían, con una organización funcional bien trazada que resolvía de manera adecuada la relación entre las distintas áreas domésticas (figuras 4 y 5).

La imagen exterior es el aspecto que más interesa del edificio para el sentido de este artículo; por un lado, por tratarse de una construcción obligada a convivir con un entorno

Figura 4. Zubieta 34. Planta tipo. RABASF. Archivo-Biblioteca (PI 1031/1075)

Figura 5. Zubieta, 34. Planos del proyecto presentado a licencia. Archivo Municipal de San Sebastián (H-02454-35).

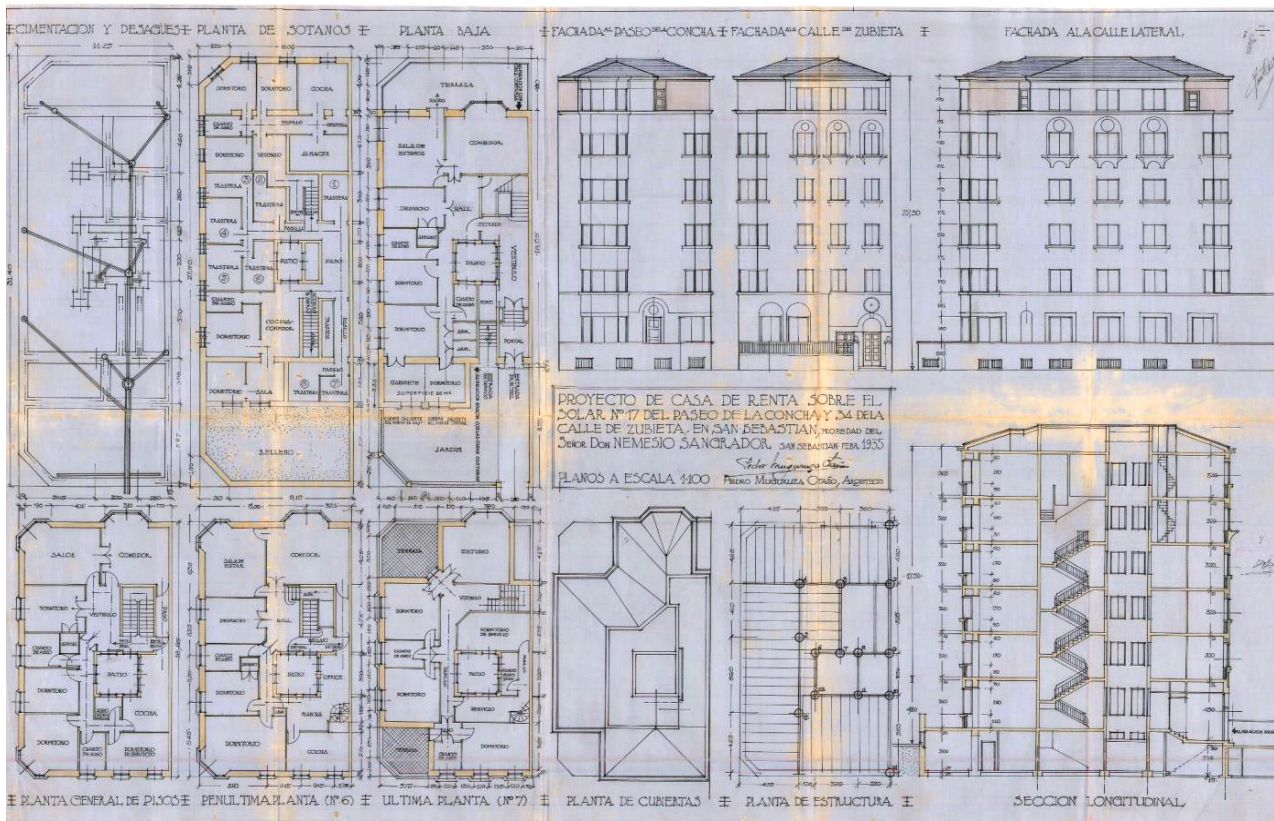




Figura 6: Pedro Muguruza y Casto Fernández Shaw. Edificio Coliseum. Madrid. Archivo de la Fundación Jacinto Guerrero (AG-F/609)

configurado por palacetes de arquitectura más o menos ecléctica, en la clásica amalgama de estilos que caracterizaba, y todavía caracteriza en buena medida, el San Sebastián romántico; por otro, por ser una operación inmobiliaria que pretendía explotar el solar multiplicando el número de viviendas pero manteniendo su atractivo para el mismo segmento social que habitaba el Paseo; pero, sobre todo, por el lenguaje utilizado en el diseño de sus fachadas que, analizado como objeto de estudio historiográfico, sirve para desarrollar una modesta reflexión sobre la causa de la arquitectura moderna –y de la arquitectura en general– en España en esos convulsos momentos, teniendo en cuenta la formidable barrera de todo tipo que supone la guerra civil y el indiscutible papel protagonista que su arquitecto iba a desempeñar en el devenir de la arquitectura española en los primeros años del nuevo régimen emanado de la contienda.

Muguruza, arquitecto de origen egipto-barrés –aunque nacido en Madrid (Bustos 2015a)-,² había adquirido ya en los años vein-

te una cierta notoriedad como arquitecto de corte academicista –cuando no directamente ecléctico– a través de algunos edificios de viviendas realizados en Madrid y, sobre todo, del Palacio de la Prensa de la Plaza de Callao, un edificio en un solar complejo, con un programa multifuncional también complejo y con unas solicitudes urbanas, derivadas de su singular enclave, igualmente complejas. Una complejidad que Muguruza resolvió con singular oficio en las plantas y con una volumetría brillante compuesta con un lenguaje ligeramente emparentado con el usado por Adler y Sullivan para el Auditorio de Chicago cuarenta años antes.

Dibujante extraordinario, con una dilatada experiencia en la restauración monumental repleta de intervenciones –en algún caso determinantes y por ello discutibles– en edificios muy significativos como el Museo del Prado, la Cartuja del Paular, el Jardín Botánico o el Palacio de Santa Cruz entre otros muchos; en su trayectoria también figuraban para entonces los éxitos en algunos concursos sobre monumentos decorativos como el Monumento a Cervantes de la Plaza de España de Madrid o el Sagrado Corazón de Bilbao, realizados ambos en colaboración con quien se formó gráficamente, el escultor Lorenzo Collaut, con cuyo hijo Federico construiría –ya a finales de los cuarenta– el Sagrado Corazón de Urgull, de nuevo en San Sebastián.

Sin embargo, y a pesar de la fuerza con la que –estilísticamente– le sitúan todas estas obras en el bando del eclecticismo academicista, muy extendido en España a lo largo del primer tercio del siglo XX; en los primeros años de la década de los treinta había construido en la Gran Vía madrileña, junto con Casto Fernández-Shaw, el edificio Coliseum, considerado por la crítica ortodoxa uno de los mejores ejemplos de la arquitectura moderna española del primer tercio del siglo pasado (figura 6).

La comparación entre este edificio y el cercano Palacio de la Prensa, inaugurado solo un año antes de que se empezara el proyecto para nuevo edificio, ha dejado habitualmente perpleja a la crítica, que con frecuencia ha resuelto el enigma de manera superficial con una escasamente fundada atribución de su autoría principal a Casto Fernández Shaw o, por lo menos, subrayando significativamente su participación en la redacción del proyecto (García Pérez, Cabrero Garrido 1999: 40-42). Sin embargo, el análisis detallado del proyecto y la comparación de su organización espacial y el tratamiento de los espacios in-

teriores con el de la Plaza de Callao siembran serias dudas sobre esa interpretación ya que, sin negar la aportación de Fernández Shaw y más allá de las fórmulas decorativas empleadas en cada caso, se comprueba que ambos proyectos no son tan diferentes (figura 7).

También aquí nos encontramos con un edificio multifuncional cuya imagen exterior se solventa no tanto desde la expresión de las funciones interiores como desde una respuesta en clave de escena urbana a una determinada ubicación ciudadana (Boned 2015). La experiencia americana de edificios multifuncionales como el ya referido Auditorio de Chicago o el Downtown Athletic Club que tanto fascinará más tarde a Rem Koolhaas, construido también en 1930, se aprecia en estas dos edificaciones de Muguruza en la Gran Vía y esa influencia se extiende también hasta los lenguajes con los que están diseñadas sus correspondientes imágenes exteriores, aunque estas se muestren claramente disímiles.

Carlota Bustos en su tesis doctoral sobre Muguruza apunta la posible influencia en el diseño del Coliseum del viaje del arquitecto a Estados Unidos en la época en la que estaba proyectando el Palacio de la Prensa (Bustos 2015b); un viaje que, sin demasiada certeza, se ha fechado en torno a 1925, pero que resulta difícil considerarlo tan determinante para el diseño de la imagen exterior del Edificio Coliseum, porque sus principales referen-

cias americanas, el Daily News Building o el Rockefeller Center, no había iniciado su construcción en esa época, así como por la nula influencia que, por lo menos en ese sentido, tuvo ese viaje en la propuesta academicista que Muguruza elaboró para el concurso de otro edificio –también de carácter multifuncional– como el Carrión que la propia Carlota Bustos ha estudiado con detenimiento (Bustos 2012) y que se encontraba más próxima al universo estilístico del Palacio de la Prensa –incluso con una mayor impronta academicista– que al refinado diseño *art decó* (más que racionalista) que recrearon Fernández Shaw y Muguruza en el Edificio Coliseum (figura 8).

En todo caso, este cambio de rumbo estilístico en la obra de Muguruza que se intuye en el Coliseum –fuera o no influencia de Fernández Shaw–, pronto se vería refrendado en algunas obras más. Es el caso del proyecto –ya que la obra, como en la casa de San Sebastián, no se llevaría a cabo hasta después de la guerra– que, ya en solitario, realizó Muguruza para el Mercado de Maravillas, un edificio que estilísticamente –y probablemente con mayor motivo que el Coliseum– se ha catalogado habitualmente dentro del amplio paraguas de la arquitectura racionalista, por la funcionalidad de sus plantas, la radicalidad casi industrial de su estructura, con sus lucernarios en diente de sierra, y su casi ausencia de ornamentación. La única excepción



Figura 7. Pedro Muguruza y Casto Fernández Shaw. Interior del Edificio Coliseum. Madrid. Archivo de la Fundación Jacinto Guerrero. (AG-F/586)



ornamental consiste en la presencia de unas sencillas molduras que enmarcan las ventanas más grandes de la fachada principal y que no existen en las fachadas secundarias; una pequeña concesión al cometido de representación urbana que debía desempeñar este frente y que se aplica sobre unos huecos de diseño vertical, en abierto contraste con la airosa marquesina que horizontalmente recorre la planta baja en una clave más claramente moderna (figura 9).

Con este edificio, que, a su vez, remite a otros proyectos contemporáneos como el Mercado de Santa María de la Cabeza o los proyectos para la playa de Alicante, es con el que habría que relacionar –y no solo cronológicamente- el inmueble de La Concha dentro de la trayectoria de Muguruza; también en San Sebastián nos encontramos con unas plantas funcionales y con una escasez de decoración que le aleja, por poner ejemplos, del elegante historicismo del edificio de viviendas de Alfonso XII de 1919 o, todavía más, del neoplateresco de la casa del Marqués de Ibarra en la Plaza de Rubén Darío de 1929, su obra doméstica más notable de la década anterior. Una distancia que –en paralelo a la cercanía formal que presenta respecto de la casa de La Concha- también exhibe el proyecto no construido y realizado un poco antes (1933) para un inmueble de viviendas que debería haberse ubicado en el Paseo de Recoletos, en el solar contiguo a la Biblioteca Nacional en

Figura 8: Pedro Muguruza y Casto Fernández Shaw. Visita de obra al Edificio Coliseum. RABASF. Archivo-Biblioteca: 133. Foto-estudio Pérez León.



Figura 9. Pedro Muguruza. Mercado de Maravillas. RABASF. Archivo-Biblioteca (PI 1978-1994)



el que más tarde se construiría el Frontón de Recoletos (figura 10).

La poca decoración que encontramos en la calle Zubieta –en la construcción final se añadió algún moldurado más a lo previsto en el proyecto, concretamente las golas y el óculo ciego de la planta baja de la fachada norte (figura 11)- aparece al igual que en el Mercado de Maravillas o el proyecto para Recoletos como algo añadido, utilizado retóricamente para subrayar la cualidad de las distintas plantas y para rebajar el impacto de una composición quizás excesivamente abstracta y mantener una cierta vinculación con la arquitectura tradicional; lejos del planteamiento escenográfico de Rubén Darío, se trata aquí de un gesto casi de cortesía –según la acepción del conocido artículo de Luis Moya (1946) - para con el usuario del Paseo, poco acostumbrado todavía a la dureza formal de la abstracción racionalista. Así, en Zubieta como en Recoletos nos encontramos con unos sutiles bajorrelieves que remiten a arcos de medio punto sobre las ventanas de la última planta para rematar la fachada o con unas impostas horizontales que recorren esa misma fachada y en la que se apoyan los vanos. Esta decoración contenida se super-

pone en ambos casos a unos exteriores caracterizados por la repetición sistemática de unos huecos iguales recortados en la piedra que los reviste. Los únicos elementos plásticos que relajan la sobriedad del conjunto son unos miradores (bow-windows en el caso de La Concha o triangulares en Recoletos, donde también se recurre a la presencia aislada de algunos balcones).

En el caso del inmueble de San Sebastián los bow-windows, que se asoman al Paseo y al mar, dialogan sutilmente con los huecos de las esquinas, resueltos con un chaflán con una formalización muy próxima a la de los miradores de la fachada principal y que sugiere un delicado eco del recorte obligado por normativa en las esquinas del solar (figura 12).

Todavía cabe referirse a otro proyecto no construido de Muguruza de esos años como ejemplo de la deriva racionalista de su trabajo en la década de los treinta. Se trata de la propuesta que presentó en 1933 para el Concurso del Nuevo Hospital de San Sebastián que obtuvo el tercer premio del certamen: una volumetría en peine, con unas plantas marcadas por la racionalidad exigida por el tipo y unos alzados sin ornamentación, apoyados

Figura 10: Pedro Muguruza. Edificio de viviendas en el Paseo Recoletos de Madrid, 1933. RABASF. Archivo-Biblioteca. (PI-4983/4984)



Figura 11. Página siguiente. El edificio de la calle Zubieta, 34 en la actualidad. Fotografía de los autores.

Figura 12. El edificio de la calle Zubieta, 34 detalle de la esquina. Fotografía de los autores.



en la sistemática repetición de huecos iguales (RABASF, Archivo-Biblioteca: PI 723/740 y Revista Arquitectura 1934: 24-34).

La trayectoria de Muguruza posterior a la guerra es muy conocida; y, en gran medida, responsable del mutismo crítico de las últimas décadas sobre su figura y su obra, un silencio recientemente paliado por una tesis doctoral, un número monográfico de la Revista Academia y algunos artículos que han iniciado una cierta recuperación de su trabajo como arquitecto. Una vez finalizado el conflicto, desde la todopoderosa Dirección General de Arquitectura se convertiría en el referente de la arquitectura franquista a la que, aparentemente, intentaría dar voz propia mientras trataba de orquestar la reconstrucción nacional; un empeño que culminaría con su monumental y discutida propuesta para el Valle de los Caídos en el paraje de Cuelgamuros de la sierra madrileña.

Aunque un análisis más desprejuiciado tanto de su variado trabajo profesional posterior a la guerra, como de sus escritos (Lasso de la Vega 2015), siembra importantes dudas sobre esta fácil interpretación y nos muestra a un Muguruza no tan empeñado en la búsqueda de un estilo nacional que encarnase los nuevos ideales, como en hacer una arquitectura genuinamente española derivada de la tradición tanto culta como popular (Muguruza 1940: 13-14). Los diversos registros en que se empleó –regionalista y popular en los poblados de pescadores, académico e historicista en sus intervenciones en el patrimonio o monumentalista en el Valle de los Caídos- recuerdan, en el fondo, más de lo que parece a su propia producción anterior a la guerra, marcada por un gusto ecléctico que le permitía variar de estilo en función de la naturaleza del encargo. Y su trabajo no alcanza, en ese aspecto, el rigor y la ambición de los más académicos Moya y López Otero, mucho más empeñados en la reconstrucción de un lenguaje académico y clásico de validez universal, también extraído de la tradición, que contraponer al foráneo estilo internacional (Capitel 1977).

En todo caso, sí que se registra en el trabajo de Muguruza de esos primeros años de dictadura –y que lo aleja del anterior a la guerra- una fuerte carga ideológica en lo que tiene de rechazo del racionalismo y de la arquitectura internacional. Un pensamiento coherente con la voluntad autárquica desplegada por el franquismo en ese primer momento y que parece muy distante del ejercicio

despreocupado y elegante de La Concha, en el que se reconoce un carácter vagamente racionalista, aunque ligeramente maquillado con suaves toques ornamentales que revelan, como los enmarcados de los huecos de las fachadas del Mercado de Maravillas, una clara aversión a la abstracción (desornamentación) total.

Este rechazo del racionalismo que se observa no solo en Muguruza sino también en otros arquitectos protagonistas del primer franquismo tiene, no obstante, para algunos de ellos (Bidagor, Gutiérrez Soto, etc., incluso el propio Muguruza) mucho de eslogan propagandístico construido sobre la caracterización ideológica del racionalismo como un estilo sin alma y de filiación marxista, contrario al honesto tradicionalismo. En palabras del propio Muguruza:

En arquitectura el racionalismo y el marxismo vienen a ser la misma cosa (...) y este ha sido practicado precisamente por elementos destacadísimos de nuestra profesión pero representantes de una raza desarraigada (...) Gropius, Bruno Taut, Mendelshon, judíos alemanes que, 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 (...) un producto mecánico y sin alma. (Muguruza 1940: 14-15)

Sin embargo, la mayor parte de ellos no tendrían empacho en adoptar los programas funcionales y urbanos derivados de la experiencia moderna.

La temprana muerte de Muguruza –en 1952, aunque ya estaba enfermo desde unos años antes- impidió conocer cómo se hubiera comportado su arquitectura ante la recuperación moderna que se dio en la arquitectura española de los cincuenta, si hubiera vuelto a imponerse su pragmatismo como en la evolución registrada en la época de la República, de la misma manera que sucedió a algunos como es el caso de Luis Gutiérrez Soto, o si como otros –con Luis Moya como ejemplo más destacado- habría permanecido fiel a las formas académicas, insensible al cambio de gusto que se producía a su alrededor.

En todo caso, volviendo a ese tiempo anterior a la guerra en el que fue proyectada la casa del Paseo de la Concha, lo que se registra en la arquitectura española de los treinta –y la trayectoria del propio Muguruza es un reflejo de ello- es un paulatino desvanec-

cimiento de los perfiles más acusados del debate entre academicismo y modernidad que se había producido en la década anterior sin que se pudiera reconocer de manera clara un bando vencedor; el eclecticismo que siempre ha caracterizado a la arquitectura española había acabado por incorporar con naturalidad muchos de los registros modernos y la tímida vanguardia que había emergido en los años veinte prácticamente se había disuelto o, cuando menos, rebajado su radicalidad. Basta con repasar las publicaciones especializadas más generalistas de la época para observar la ausencia de polarización crítica; las páginas de *Cortijos y Rascacielos* (el nombre no deja de ser significativo), que inició su andadura a principios de la década impulsada por Casto Fernández-Shaw, ofrecen una amplia miscelánea de cuestiones en la que caben edificios de todo tamaño y condición estilística y –por citar a las dos más notables– la revista *Arquitectura* después del abandono de la dirección por parte de Moreno Villa, había desdibujado significativamente la imagen de publicación de vanguardia que había llegado a alcanzar en la segunda mitad de la década de los veinte por iniciativa del poeta y pintor malagueño con la inestimable inspiración y colaboración de Fernando García Mercadal.

El edificio del Paseo de la Concha se nos muestra como un fiel reflejo de este estado de la cuestión; con su aspecto más o menos racionalista, sus plantas funcionales y sus añadidos ornamentales compone una arquitectura amable como respuesta a un emplazamiento privilegiado. Su elegancia y discreción, su ausencia de énfasis, contrastan con la obra inmediatamente posterior de su arquitecto; probablemente porque en el momento de su diseño este se encontraba ajeno a la repercusión que los acontecimientos que estaban a punto de producirse iban a tener en su futuro.

Podemos hablar del diseño de San Sebastián, por tanto, como fruto de un cierto repliegue ideológico por parte de Muguruza en los años treinta, desde las posiciones más academicistas exhibidas la década anterior hacia un cierto funcionalismo nada radical. La comparación de este proyecto con los del mismo autor (el poblado de pescadores de Fuenterrabía, las ampliaciones del Museo del Prado y del Palacio de Santa Cruz y el propio proyecto para el Valle de los Caídos) que se exhibieron en la primera exposición de arquitectura del franquismo, celebrada en El Retiro en la primavera de 1942 (RNA 1942), nos

puede servir para comprender la magnitud del cambio de orientación que experimentaría su arquitectura después de la guerra. Esta exposición, que tuvo lugar mientras que se estaban ejecutando las obras de La Concha, con el propio Muguruza –ya al frente de la poderosa Dirección General de Arquitectura– actuando como comisario, se realizó con la voluntad de presentar los primeros logros en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo alcanzados por el nuevo régimen salido de la guerra civil. El hecho de que se hiciera coincidir con una magna exposición llegada –también al Retiro– desde Alemania para exhibir los logros urbanísticos y arquitectónicos del Tercer Reich, no dejaba lugar a dudas sobre las intenciones que impulsaban la muestra española. Frente a los proyectos expuestos en Madrid, la casa del número 34 de la calle Zubieta debió de parecer en su momento casi anacrónica, como un vestigio de un tiempo ya desaparecido.

Una década más tarde, coincidiendo con la desaparición del propio Muguruza de la escena oficial, el proyecto ideológico que quería impulsar esa exposición del 42 se había desvanecido y la arquitectura española iniciaba un nuevo rumbo a partir del trabajo de una nueva y brillante generación de arquitectos con una clara voluntad de homologación internacional aunque sin renunciar a la tradición propia; cabría analizar en qué medida los intentos de síntesis que se habían dado en la década de los treinta habían abonado el terreno para que tuviera lugar el florecimiento arquitectónico de los cincuenta, permaneciendo larvados bajo la superficie del esfuerzo de algunos por instaurar una arquitectura autárquica; pero, en todo caso, la casa de la calle Zubieta se nos presenta como una vía hacia un racionalismo sin vanguardia que quedó al margen, arrumbada por los vientos de la historia que desató –entre otros– su propio autor.

Una vía que podríamos llamar intermedia y a cuya posible consolidación Muguruza habría aportado este conjunto de proyectos de la década de los 30 a los que nos hemos referido y a los que se podrían sumar otros de arquitectos como Zuazo, López Otero, Gutiérrez Soto, Galíndez, Eusa... y para la que podemos encontrar paralelismos en otras tradiciones desde las que arquitectos como Bonatz, como Asplund, como Pagano o como el mismo Behrens, con otros acentos y, probablemente, con más talento que Muguruza, se propusieron tender puentes entre tradición y moder-

nidad que eludieran la desnaturalización que traía consigo el estilo internacional.

Como ya hemos dicho antes, el trabajo de Muguruza en San Sebastián conocería un nuevo episodio a finales de la década con la erección, junto con el escultor Federico Collaut, del monumento al Sagrado Corazón de Urgull después de resultar vencedor del concurso convocado al efecto por el Consistorio donostiarra (Azanza 2011). Lógicamente, tanto el tema como el momento marcan rotundas diferencias entre ambos proyectos y resulta estéril establecer una comparación rigurosa; aunque si hemos hablado de discreción y despreocupación al comentar la casa de La Concha, resulta evidente que en este segundo episodio su trabajo se desarrolló, de manera obligada por otra parte, desde parámetros muy distintos.

Todavía pudo haber un epílogo en la relación profesional entre Muguruza y la bella capital guipuzcoana ya que en 1949, cuando se encontraba finalizando las obras del Sagrado Corazón, se convocó un nuevo concurso para el embellecimiento del monte Urgull con la finalidad de convertirlo en un parque urbano. Sin embargo, aunque su proyecto fue, aparentemente, el más apreciado por el jurado (Azanza 2011: 242), probablemente por temor al rechazo de la ciudadanía donostiarra a cualquier alteración significativa del paraje, el concurso se declaró finalmente desierto y este epílogo no pudo tener lugar. Aunque también es posible que la salud del propio arquitecto no lo hubiese permitido ya que ese año de 1949, como es sabido, se le manifestó una parálisis degenerativa que le obligó a abandonar prácticamente el ejercicio profesional –tuvo que dejar la dirección de las obras del Valle de los Caídos- y que se vería incrementada paulatinamente hasta su fallecimiento en 1952.

Notas

- 1 Este artículo desarrolla una reflexión historiográfica a partir de una comunicación presentada por los mismos autores en el IX Congreso DOCOMOMO Ibérico celebrado en San Sebastián en noviembre de 2016, titulada “Una casa de renta en el Paseo de la Concha de San Sebastián”.
- 2 En la literatura sobre Muguruza se ha ubicado su nacimiento tanto en Elgoibar como en Madrid; la investigación doctoral de Carlota Bustos ha zanjado documentalmente la polémica. Cfr. Bustos Juez, Carlota. “Muguruza en la arquitectura española (1916-1952)”, *ACADEMIA. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Año 2015, Anexo II, pp. 27-46

Bibliografía

Libros:

BOHIGAS, Oriol: *Arquitectura Española de la Segunda República*. Barcelona: Tusquets 1970

Capítulos de libros:

SAMBRICIO, Carlos, Introducción en SAMBRICIO, Carlos (ed.) *Madrid y sus anhelos urbanísticos: memorias inéditas de Secundino Zuazo: 1919-1940*. Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes, Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional, Comunidad de Madrid, Madrid, pp. 13-154.

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” en *Actas del 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial Universidad de Valladolid, 2012. . pp. 333 -338

BUSTOS JUEZ, Carlota. *Pedro Muguruza Otaño (183-1952). Aproximación histórica a su obra arquitectónica*. Director: Antón González Capitel. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos, 2015

Artículos:

AZANZA LÓPEZ, José Javier, “Proyectos de Pedro Muguruza para San Sebastián: Monumento al Sagrado Corazón y embellecimiento del Monte Urgull” en *ACADEMIA. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Año 2011, n. 112-113, pp. 205-252.

BONED PURKISS, Javier: “Muguruza en la Gran Vía” en *ACADEMIA. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Año 2015, Anexo II, pp. 135-150

BUSTOS JUEZ, Carlota. (2015). “Muguruza en la arquitectura española (1916-1952)”, *Academia. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Año 2015, Anexo II, pp. 27-46.

CAPITEL, Antón: “Madrid, los años 40: Ante una moderna arquitectura”. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, nº 121, *Arquitectura para después de una guerra, 1939-1949*, pp. 8-13.

GATEPAC: “Elementos de la industria popular”. En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Segundo trimestre 1935, Nº 18. Barcelona;

LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel: “Pedro Muguruza: ¿La voz de Franco en Arquitectura?”, en *ACADEMIA. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Año 2015, Anexo II, pp. 205-216

MOYA BLANCO, Luis, “La arquitectura cortés”, en *RNA. Revista Nacional de Arquitectura*. Agosto 1946.

MUGURUZA OTAÑO, Pedro. (1940). “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

- REVISTA ARQUITECTURA, nº 177, 1934, pp.24-34.
- RNA. Revista Nacional de Arquitectura, nº 10 y 11 Extraordinario, 1942
- SAMBRICIO, Carlos; "Crítica: La arquitectura española de la Segunda República de Oriol Bohigas" en Revista de Occidente n. 115, 1972; pp. 113-116.

*Fecha final recepción artículos:
30/04/2020
Fecha aceptación: 29/06/2020*

*Artículo sometido a revisión
por dos revisores independien-
tes por el método doble ciego.*