

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.

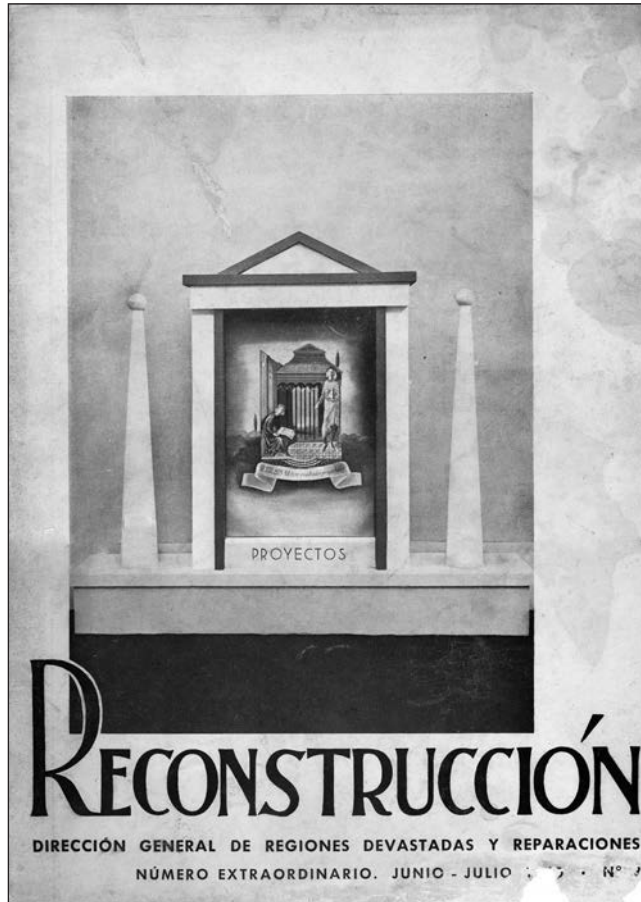
Ambas biografías se encuentran por primera vez en la Escuela de Arquitectura de Madrid, al término de la Guerra Civil, cuando Aburto retomaba sus interrumpidos estudios junto a sus compañeros Fisac, Coderch, Cabrero, Sota y compañía. Aburto manifestó no haber aprendido casi nada en las aulas y recordaba 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).

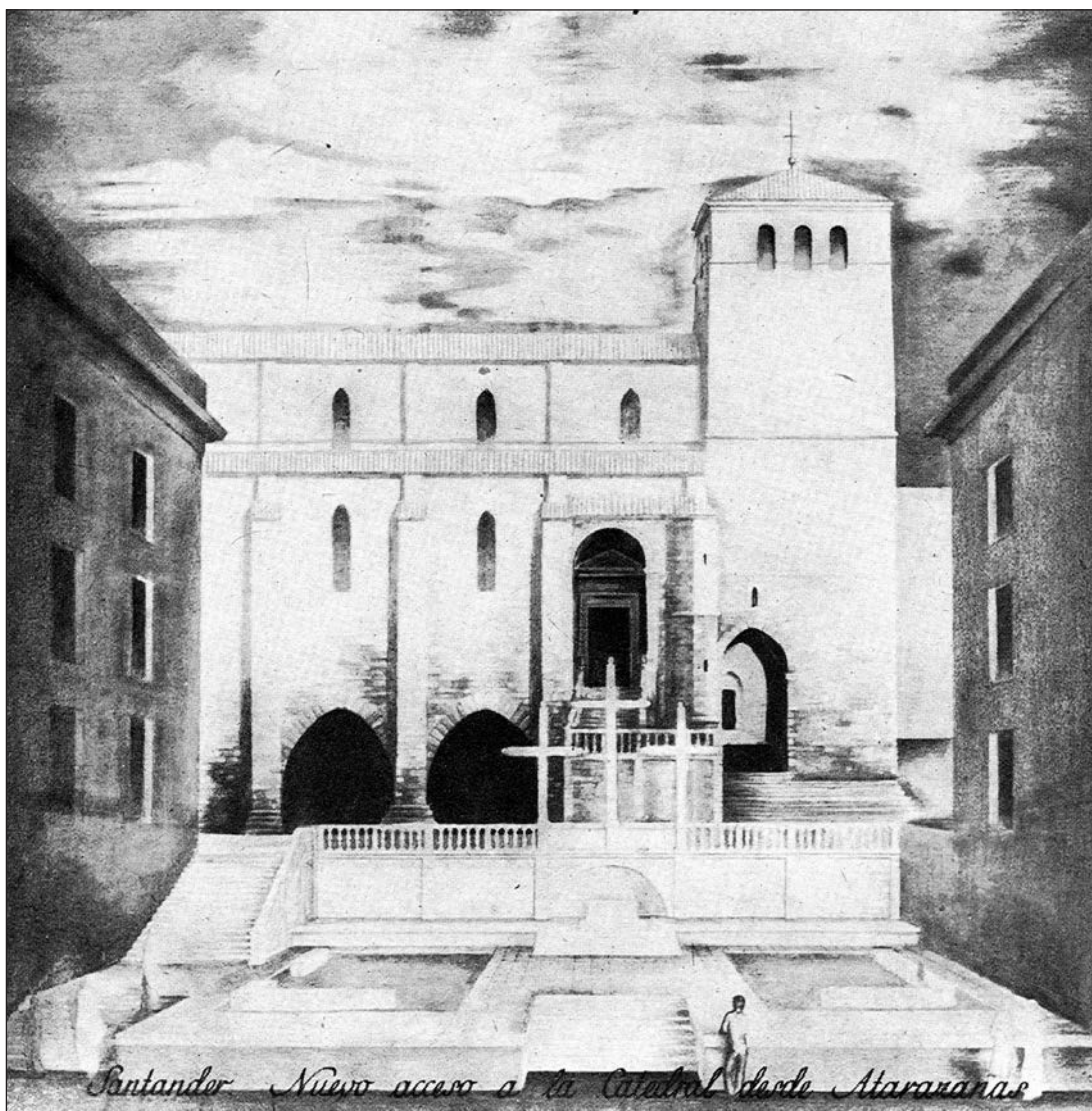
Seguramente, este episodio del solapamiento biográfico de Aburto y Muguruza habla de su contexto profesional y social y subraya otro matiz que no parece haber cambiado con el tiempo, como es el trabajo de los estudiantes en los despachos profesionales. Fisac, en contra de lo que su conocida vehemencia 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 excusar 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.

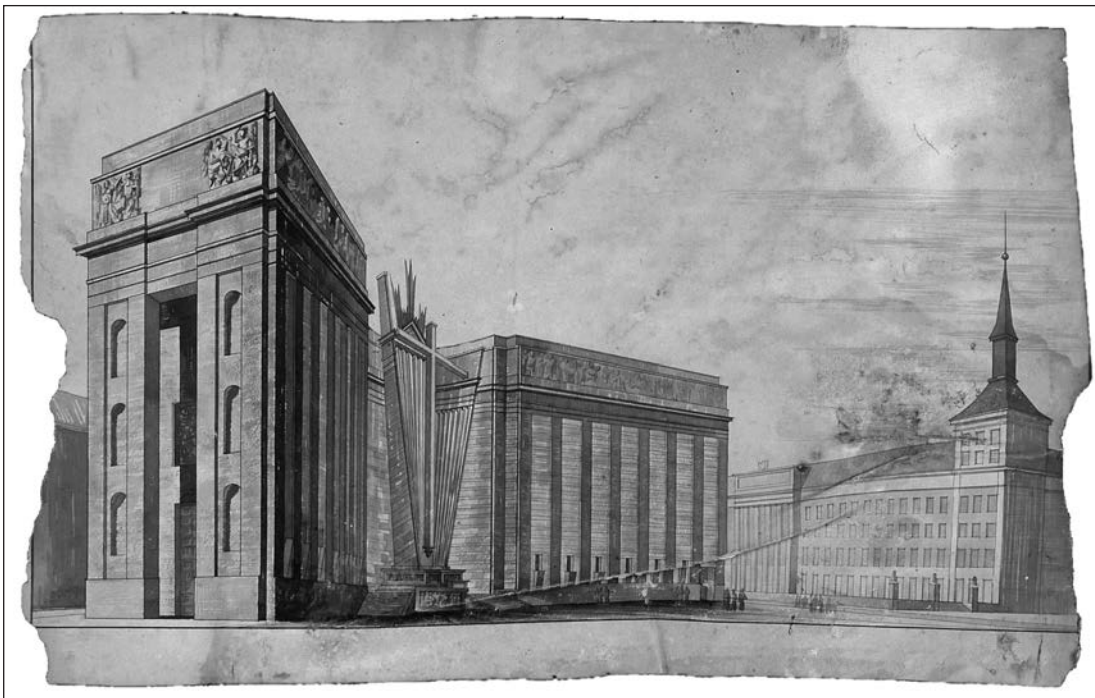
Esta valoración del monumento en los años directamente posteriores a la Guerra Civil viene dada en gran medida por el hecho de que los arquitectos formados en la escuela en los años próximos, anteriores y posteriores, a la Guerra habían ‘aprendido’ exclusivamente de la copia de monumentos académicos¹⁷. 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: Munillaloría, 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.