

**EL MODELO DIGITAL COMO DIVULGACIÓN  
DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO**

Monumento a los Caídos de Pamplona

*Francisco J. Acién Fernández*









# TRABAJO FIN DE GRADO

---

**El Modelo Digital como Divulgación del Patrimonio Arquitectónico**  
Monumento a los Caídos de Pamplona

**Francisco Javier Acién Fernández**

E.T.S. de Arquitectura  
Universidad de Granada

**Línea de Investigación:** Levantamiento Y Modelización Del Patrimonio Arquitectónico

**Departamento:** Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería

**Área:** Expresión Gráfica Arquitectónica

**Tutora:** María del Carmen Vílchez Lara

SEPTIEMBRE 2018/2019







# Índice

## **Prologo.**

Introducción .	p. 8
Objetivos y justificación.	p. 9
Metodología.	p. 10

## **1. Contexto histórico y arquitectónico.**

Arquitectura española en la primera etapa de autarquía.	p. 14
En busca de una nueva arquitectura nacional.	p. 17

## **2. Pamplona y el Monumento a los Caídos.**

Navarra a sus Muertos en la Cruzada.	p. 28
El edificio.	p. 30
Polémica.	p. 35
Estado de la cuestión y contexto internacional.	p. 37
El caso de Alemania y su legado nazi (y comunista) .	p. 37
Ejemplos de casos similares y soluciones dadas.	p. 40

## **3. Proceso de modelización digital.**

Documentación previa y planimetría original.	p. 46
Elaboración de una nueva planimetría.	p. 54
Elaboración del modelo digital del monumento.	p. 70
Texturizado	p. 90
Renderizado	p. 94

## **4. Imágenes finales**

## **Conclusiones**

## **Bibliografía**







## Introducción

El presente Trabajo Fin de Grado surge del interés hacia la creciente y nueva investigación en el campo del modelado 3D y la representación arquitectónica digital. El potencial del avance que tienen lugar actualmente, gracias a esta extensa gama de herramientas, han permitido que la experimentación en este campo esté al alcance de cualquier persona y suponen una gran oportunidad para la investigación del patrimonio arquitectónico.

Asimismo, resulta esencial tomar conciencia de la importancia y la voluntad de la puesta en valor del Patrimonio Arquitectónico, un bien fundamental para recuperar la memoria, que debe además incluir un contexto físico, social y cultural, que ayude a comprender el sentido de pertenencia y de identidad de una comunidad. Una nueva área de investigación que despierta cuestiones sobre cómo reconocer, difundir

y divulgar el valor patrimonial, así como concienciar de su fragilidad.

Estas dos premisas como punto de partida conducen a cuestionarse cómo podría contribuir la actual profesión de un arquitecto en estos aspectos que no están puramente relacionados con el ejercicio tradicional de la profesión, más orientado hacia el proyecto de edificación.

Utilizando como pretexto este trabajo desarrollado, se pretende dar a entender cómo la representación arquitectónica digital puede ser una forma de expresar intenciones, pensamientos e hipótesis acerca del patrimonio arquitectónico y, de esta forma, contribuir y concienciar sobre la necesidad de su mantenimiento y su interpretación.

Sobre la base de las observaciones anteriores, las aplicaciones de las herramientas digitales en el campo de la arquitectura patrimonial

son muy extensas, sin embargo, la decisión final de elaborar la presente investigación, surge a raíz del conocimiento del Concurso de Ideas convocado por El Ayuntamiento de Pamplona, con el objetivo de obtener el mayor número posible de propuestas para la transformación del conocido como “Monumento a los Caídos” y su entorno urbano, con su puesta en valor e incorporación de nuevos usos. Se trata de un desafío que, no exento de polémica, tanto por el fondo simbólico de este último, como por el debate motivado en relación a la posibilidad de su derribo. Igualmente, la falta de una planimetría actualizada del monumento, supone una oportunidad para contribuir a su elaboración y un conocimiento más profundo del mismo.

En un principio, la creación de una nueva planimetría podría verse simplemente como uno de los elementos necesarios

para el desarrollo del concurso, cuando significa un potencial añadido tanto en la implicación del concurso así como en el desarrollo gráfico de las propuestas. Todo esto lleva a la reflexión, la investigación y aplicación de las herramientas de modelado digital para el levantamiento del patrimonio arquitectónico.



## Objetivos y Justificación

La finalidad de este trabajo fin de grado es la de elaborar una investigación teórica y práctica sobre la modelización del patrimonio arquitectónico como medio de divulgación del mismo. Más concretamente, este trabajo se centrará en la aplicación de modelos virtuales a arquitectura de Posguerra y edificios con grandes valores significativos y una importante carga ideológica. Edificaciones que pueden verse afectadas por la controversia que generan y, debido a ella, presentar un futuro incierto. El desarrollo de esta investigación se centrará en la creación de un modelo virtual sobre un ejemplo significativo, el Monumento a los Caídos de Pamplona, que permita a través de su visualización, un aprendizaje rápido y completo del estado actual del monumento en su totalidad, para que pueda ser entendido e interpretado. Se trata de un modelo virtual lo más

fiel a la realidad posible, propio de un proyecto de modelado a través de una planimetría original. Para esto, se abrirá un proceso previo de estudio de este tipo de arquitectura en España con el fin de entender cómo fue su desarrollo y sus principales motivaciones.

De este modo, podemos afirmar, que el objetivo principal de este trabajo es la contribución al debate con un exhaustivo conocimiento de esta polémica edificación, para sus posteriores intervenciones. Se busca proponer estas herramientas como forma de dar a conocer un bien patrimonial, contribuir en el proyecto de rehabilitación y restauración, en la catalogación del patrimonio y en la docencia.

El objetivo último es, por tanto, la difusión de este conocimiento, que gracias a las tecnologías de visualización digital que en los últimos años se han extendido con gran

rapidez, como la Realidad Virtual o los recorridos virtuales, permiten a cualquier persona o institución acceder a este tipo de información desde cualquier lugar. Con el acceso a estas herramientas se permite reconocer un espacio arquitectónico en un determinado momento de su evolución y sus cualidades espaciales en primera persona, sin necesidad de estar en ese lugar, o incluso llegar a visitar edificaciones actualmente desaparecidas.

## Metodología

**-Investigación del contexto histórico y arquitectónico** de Posguerra en España y referente al Monumento a los Caídos de Pamplona (1942). Partiendo de la finalización de la Guerra Civil Española y sus antecedentes arquitectónicos, se expone un nuevo contexto socio-económico, que afectará a un nuevo cambio en la arquitectura del país. Para ello, se ha investigado a través de libros, revistas de la época, artículos de prensa y documentales, entre otros, para obtener una visión conjunta de cómo todo ello afectó a esta primera etapa de Posguerra en España, a lo largo de la década de los años cuarenta.

**-Investigación del Monumento a los Caídos de Pamplona.** Tras haber explicado el contexto histórico, social y arquitectónico que concierne al Monumento a los Caídos de Pamplona,

nos centramos en el estudio exhaustivo del propio monumento, comenzando desde el análisis y comprensión de la planimetría original y terminando con la actual polémica que suscita. Exploraremos su geometría, mediante los datos que se han obtenido, gracias a la información aportada por el Ayuntamiento de Pamplona para El Concurso de ideas sobre el Monumento a los Caídos.

**-Reelaboración de planimetría en planta, alzado y sección.** A través de la planimetría original del proyecto, aportada por el Ayuntamiento de Pamplona, y de los planos actuales de la ordenación urbanística en vigor se realiza la nueva planimetría. Se dibujan las plantas aportando mayor información y detalle para lograr una mejor comprensión del proyecto. A su vez, se realizan los diferentes alzados con la ayuda

de las fotografías existentes. También, se realiza una sección longitudinal y otra transversal en las que destacamos el detalle y despiece de la cúpula para su mejor comprensión constructiva.

**- Levantamiento en 3D del Monumento a los Caídos de Pamplona.** Para la realización del modelo virtual del monumento hemos comenzado observando, detenidamente, cada una de las formas geométricas que lo componen. A través de la planimetría comenzamos con un levantamiento simplificado de los muros que envuelven el edificio, seguidamente se van incorporando nuevas piezas más complejas como la cúpula y las carpinterías, así se va complejizando el modelo hasta obtener el objeto de estudio completo deseado.

Se pretende reflejar con la mayor fiabilidad posible el monumento, atendiendo a

aspectos constructivos y formales de sus elementos arquitectónicos más significativos. Esto ha sido posible gracias al aprendizaje de métodos de modelado y levantamiento en 3D y a las herramientas de renderizado y de realidad virtual, que han visto un gran desarrollo en los últimos años. Estas herramientas no solamente se aplican en el campo de la visualización arquitectónica, sino que cada vez van cobrando más peso y deben su pico de crecimiento a la utilización en la industria del cine y los efectos especiales y al desarrollo de los videojuegos.

**-Estudio de materiales y texturas del Monumento a los Caídos de Pamplona.** Se ha realizado el estudio exhaustivo de los materiales de este monumento para dotarlo de una textura que se asemeje y dote de un aspecto realista al modelo virtual.

Para ello se ha llevado a cabo un proceso de obtención de fotografías actuales del monumento y se ha investigado sobre las técnicas constructivas del edificio, así como los métodos utilizados por los arquitectos que desarrollan la obra, José Yarnoz y Víctor Eusa.

**- Diseño y montaje de un entorno virtual 3D.** Finalmente enmarcaremos el proyecto en su contexto urbanístico para entender la situación del edificio en la ciudad. Nos ayudaremos de un entorno virtual que recree la situación actual del monumento y nos ayude a su mejor comprensión, para una contribución mas exhaustiva del debate de este tipo de edificaciones en las ciudades.

**- Difusión del patrimonio mediante el resultado último de este trabajo, visita**

**virtual didáctica del monumento.** Como segundo objetivo principal de este trabajo, se realiza una maqueta virtual del edificio que podrá visitarse para acercarnos a la realidad de obras como ésta, con un futuro incierto. Tratando así, de acercar la historia y la arquitectura a la ciudadanía, debatir el pasado, conocerlo y entenderlo mejor.

#### **Programas utilizados**

**-AutoCAD.** Para la realización de la planimetría, así como para el modelado de parte del conjunto del Monumento a los Caídos.

**-Autodesk 3ds Max.** Se ha utilizado para el modelado de las partes más complejas del objeto de estudio. Además con este software hemos texturizado y posteriormente renderizado el monumento

para su posterior comparación con otro tipo de programas, su análisis y conclusiones finales.

**-Lumion.** Con este software de visualización arquitectónica hemos texturizado y renderizado el modelo 3d para su posterior comparación. Asimismo, hemos realizado un vídeo explicativo del monumento y diferentes métodos de visualización.

**-Adobe Photoshop.** Este software nos ha permitido transformar imágenes y fotografías para la creación de texturas adecuadas para nuestro modelo virtual. Además se ha utilizado para el retoque de las imágenes generadas por los programas de renderizado y su postproducción.

**-Adobe InDesign.** Para el montaje final y la maquetación del presente Trabajo Fin de

Grado se ha elegido este Software.

**-3D Vista Virtual Tour.** Se ha realizado la visita virtual del monumento con este software a partir de las imágenes 360º obtenidas en Lumion.





# 1

**CONTEXTO HISTÓRICO Y ARQUITECTÓNICO**  
Primera etapa de autarquía en España (1939-1959)

## Arquitectura española en la primera etapa de autarquía

Para comenzar a entender el Monumento a los Caídos de Pamplona en su contexto histórico y arquitectónico, debemos empezar por prestar atención a la arquitectura de los años cuarenta y a una serie de factores, que modifican los planteamientos económicos-sociales de España, especialmente en esta década. La revolución del proletariado español, la industrialización y alteraciones básicas en las fuentes de producción, utilización de materiales decisivos para un cambio en la industria de la construcción: el cemento y el hierro, son elementos que constituyen la base cultural de la arquitectura de posguerra. Esta posguerra no da lugar a una arquitectura directa e íntimamente solidaria con el Régimen vencedor, pero sí hubo un intento de definir una arquitectura para un nuevo Estado. En este capítulo, profundizaremos sobre estos aspectos para intentar conocer

el confuso panorama en el que se movían estos lenguajes arquitectónicos.

El final de la guerra no sólo debe entenderse como una resolución de un drama, o como el comienzo victorioso de un Nuevo Estado, sino que cabe destacarse como un nexo entre dos situaciones de carácter estructural que, contrariados en épocas anteriores, alcanzan con su influencia las etapas más significativas de Autarquía. Los mecanismos que posibilitan la Reconstrucción en la posguerra, están basados en un modelo económico-social que tiene como fuentes de producción la agricultura y la industria, que están fuertemente conectados con las estructuras que enlazan el inicio del capitalismo español en la época de Primo de Rivera. La Posguerra será la nueva impulsora de estas estructuras, apoyadas por la fuerza

de la dictadura, que convertirá los temas de capital en temas de Estado. Desde estas razones de producción pueden entenderse las distintas alternativas arquitectónicas de los años 40, profundizando más allá de los lenguajes superpuestos.

Al término de la Guerra Civil Española, las áreas más afectadas por la destrucción fueron: en el norte, Oviedo y la ruta hasta León, así como Bilbao; en el este, la primera línea del frente de Aragón desde los Pirineos hasta Huesca, Belchite, Teruel y Albarracín. De esta zona del este peninsular, cabe aclarar que, tras idear la batalla del Ebro, quedan afectadas por la destrucción las dos líneas de un nuevo frente que van: una desde los Pirineos, pasando por Lérida, hasta Tortosa; otra de Teruel hasta la costa del levante en Nules. En el centro de la Península Ibérica, las zonas más devastadas

fueron el frente de Guadalajara y toda el área de la resistencia de Madrid y Toledo, mientras que en el sur, lo fue la franja del frente que une Córdoba, Jaén y Granada.

Este panorama plantea al Nuevo Estado, no sólo la necesidad de una reconstrucción en el sentido más literal de la palabra, sino la posibilidad de replantear con ella los medios necesarios de producción de riqueza y el nuevo sistema económico que seguiría el país. Con ello se comienza un tema que va a ocasionar repercusiones en la arquitectura, se trata de la relación entre campo y ciudad, entre agro e industria, puesto que el nuevo régimen se decanta hacia un desarrollo potenciado por la agricultura, frente a la ciudad industrial. El ámbito rural en España consigue tanta importancia durante la posguerra, que la ciudad sufre un significativo parón



durante los años 40, no solo en cuanto a su crecimiento poblacional, sino también en términos de actividad económica. La repercusión arquitectónica que tendrán estos acontecimientos se verá claramente evidenciada porque las edificaciones más interesantes que se realizarán en el periodo de Autarquía se basarán en fomentar la vivienda agraria.

Sin embargo, la ciudad sufre un tratamiento "paralizador" que se evidencia en dos niveles: en primer lugar, el lento crecimiento urbano se potencia desde unidades autónomas cerca de las urbes, pero de carácter agrario. Por otro lado, internamente en el tratamiento de la ciudad, se opta por las reformas dedicadas únicamente a enfatizar los aspectos monumentalistas y de pasado arqueológico, o simplemente, a exaltar el valor simbólico de la ruina, dotándolo de un poder propagandístico. La ciudad, por tanto, será ignorada en las primeras etapas del Régimen por urbanistas y arquitectos.

Como excepción a esta tendencia, a comienzos del Régimen Franquista surgirá la personalidad de Pedro Bidagor, para tratar como caso especial la capital del estado, Madrid y así replantear el problema urbano para situarlo en la ciencia urbanística que ya había calado en Europa. Barcelona quedará sin intervención urbanística hasta los años 50, mientras que otras ciudades quedarán al cuidado de los técnicos de la FET y de las JONS (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista) que se limitan a las labores monumentalistas: Salamanca con el plan Victor D'Ors, Oviedo, Teruel y Toledo, son algunos de los ejemplos más claros de este tipo de intervenciones. Para

dar prioridad a la reconstrucción de estas ciudades, era muy importante la labor y méritos de guerra de las mismas. Así, ciudades que no eran fundamentales para la estrategia de la reconstrucción de la Nación, tuvieron estos tratos de favor, y especial atención por parte del Régimen. En consecuencia, puede afirmarse que el Régimen tuvo que esforzarse por agudizar sus herramientas técnicas, creando nuevos trazados, módulos de asentamiento y tipologías de viviendas en los crecientes pueblos agrícolas, mientras que en la ciudad seguía inmersa en un desarrollo contenido.

Debemos destacar dos organismos del Estado que ocultaban esas líneas de tradición racionalista: Regiones Devastadas y el Instituto Nacional de Colonización, prácticas que enlazarán con la tradición moderna proseguida en los años 50. Por ello, es conveniente analizar estas dos instituciones para entenderlas no sólo como instrumento del sistema para una política económico-social, sino para vincularlas con la propia plataforma profesional de los arquitectos, y su propósito de conseguir una arquitectura de Estado, así como garantizar y conservar la zona de actuación de este colectivo.

En 1938 se creó el Servicio de Regiones Devastadas y su órgano de difusión, la revista "Reconstrucción", como documento básico para seguir la ideología arquitectónica de la posguerra. Con su primer número en el año 1940, y su nuevo director José Moreno Torres, perteneciente a la clase política y no al sector arquitectónico, el organismo nacido para la colonización y reparación de regiones destruidas, pasó a tener una clara



Fig 1. Cartel publicitario de Regiones Devastadas

intención propagandística, centrado sobre todo en la restauración arqueológica de los pueblos dañados. La contradicción interna en Regiones Devastadas permanecerá a lo largo de sus realizaciones, chocando a veces con los artículos de "Reconstrucción", que promueve una arquitectura de retorno a lo falsamente popular, en contraposición a algunos criterios más racionalizados sobre trazados de los nuevos pueblos, más próximos a las respuestas alemanas y nórdicas de los años 20. Este organismo llegó incluso a reutilizar antiguas propuestas de la República en materia de vivienda. No debemos olvidar, que esta contradicción también se debe al intento de conciliar un planteamiento inicial con las presiones sobre la arquitectura como elemento propagandístico, y lidiar con el organismo exterior, la Dirección General de Arquitectura, dirigida por Pedro Muguruza.

Mientras tanto, el Instituto Nacional de Colonización, fundado en el 1943, procede de una forma más autónoma. Los temas tratados serán tipológicos y de trazados generales. Se retoman conceptos mas europeos en cuanto al diseño de centros cívicos. Será en este contexto cuando surjan esa generación de jóvenes arquitectos, educados en plena desorientación académica, que ejerciten aquello de que "para acertar, debemos precisamente, olvidar todo, casi todo lo poco que sabemos"<sup>1</sup>. Alejandro de la Sota, autor de esta cita, será uno de los representantes más claros de esta realidad profesional, en la que tendrá que responder con una arquitectura de autor, ante esta situación de escasez económica y de materiales. Una

arquitectura de frivolidad, que otorga un sentido ético a la arquitectura de De la Sota, que se verá reflejado a lo largo de su obra, más allá de estilos pasajeros.

En materia de urbanismo, cabe mencionar el Plan Nacional de Urbanismo y el Plan Nacional de la Vivienda propuesto por el Estado, que nace de la necesidad de dirigir y controlar todo el proceso constructivo, junto con las presiones de diversos organismos, aunque su mayor logro se redujo a la producción de las periferias de las ciudades. Poco a poco, a medida que la industrialización va creciendo, el Estado se ve incapaz de suplir el déficit en vivienda de la Nación y por ello sucederá una privatización paulatina, con su culmen en la creación de la Ley de Vivienda de Renta Limitada. Se llevará a cabo una labor que se aferra a la arquitectura con los instrumentos técnicos que se han ido ensayando en Europa, de los que podemos ver claros ejemplos como a finales de los años cuarenta, con Fisac y los arquitectos barceloneses, al ganar el Concurso de la Vivienda Mínima.

En cuanto a la clase profesional de los arquitectos es destacable mencionar la participación de algunos de ellos en estos órganos, y lo que ha supuesto su labor en esta etapa confusa de la arquitectura de España. El primer acto de importancia que nos concierne es La Asamblea Nacional de Arquitectos, convocada por Pedro Muguruza, quien delante de los presentes basó su discurso en la intencionada mención negativa a la ciudad industrial y a la vivienda racionalista, entendida como máquina de habitar, así como en dar prioridad a la

propiedad agraria, tal y como ya hemos mencionado. Además de Pedro Muguruza, que se nombrará como Director General de Arquitectura, asisten a la Asamblea personas que tendrán importancia en la arquitectura de los años 40, como César Cort, representante de una tradición liberal del urbanismo, que trata de escapar del ambiente de irracional unidad patriótica que se respira, apoyándose en nombres como Ildefonso Cerdá y abogando por un análisis lógico que divida el territorio. También encontramos figuras como Víctor D'Ors, que hace un llamamiento idealista a lo que debe ser la labor del arquitecto: "pero por encima de todas estas técnicas, tiene que estar el arquitecto político o el político arquitecto"<sup>2</sup>. Otra importante intervención en la Asamblea, es la de Luis Gutiérrez Soto sobre la vivienda mínima, citando incluso a Le Corbusier, asociado a los pensamientos progresistas. Tenemos pues, en el primer acto de la Asamblea, un claro ejemplo de lo que será el debate continuado en la década de los 40, que se aleja de lo que inicialmente podríamos creer, y que no se aísla de su contexto anterior de la tradición moderna de la arquitectura europea.

Otro de los reunidos es Pedro Bidagor, que ya había trabajado en la República con Secundino Zuazo en tesis de urbanismo, y que, posteriormente, pasará a ser el máximo responsable de la Dirección General de Arquitectura en la especialidad urbanística. Su conferencia se titula "Plan de ciudades"<sup>3</sup>, y en ella, establece los criterios de los que serán posteriormente los planes de Guipúzcoa, Madrid, Bilbao y Toledo. Define así, un concepto global y dinámico de la estructura de la ciudad, organizada en barrios, por encima de

tipologías o aspectos arquitectónicos. No es extraño encontrar otras figuras con pasado republicano en esta primera década, como Fonseca, Pérez-Minguez o Blein, hasta que posteriormente, su desenlace en los años 50, el Estado Franquista, defina nuevos rumbos a las que responderá con nuevos procedimientos.

<sup>\*1</sup>. Alejandro de la Sota. *Memoria del poblado de Esquivel*. 1989.

<sup>\*2</sup> *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 FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939, p. 31.*

<sup>\*3</sup> Pedro Bidagor. *Plan de ciudades. Intervención en la Primera Asamblea Nacional de Arquitectos. Recogido en Textos de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939. Servicios Técnicos de Falange. Sección de Arquitectura. Madrid, 1939.*

## En busca de una nueva arquitectura nacional

Hablemos ahora, paralelamente a la alternativa estructural que hemos ido mencionando, de los valores simbólicos del nuevo estado y sus motivos espirituales, que serán de gran relevancia en el tema de la arquitectura. Las diversas y contrariadas potencias, a nivel de raciocinio y reflexión, que pertenecen al bando ganador de la guerra, toparán con duras dificultades para enunciar unos principios comunes, que sirvan de guía para las actividades artísticas, en general. Varios han sido los estudios<sup>4</sup> que intentan encauzar y analizar esta situación, y concretar un sentido único para esta evolución. En el tema que nos concierne, la arquitectura, parece ser que puede deducirse un consenso general que nos dice, que el fascismo en España se ve incapaz para planearse a nivel de ideas. En un primer lugar, la intención de confeccionar una cultura de Estado revolucionaria, observando como referencia a Alemania y a Italia, quedará en teoría, y serán las clases mayoritarias conservadoras, el integrismo católico y el gusto burgués, el que concebirá el panorama principal y el que creará el lenguaje académico que caracterizara mayoritariamente la etapa de la Autarquía.

Hemos de ser conscientes de que en la etapas anteriores al estallido de la Guerra Civil, encontramos distintos niveles de modernidad, que van desde el racionalismo ortodoxo "lecorbuseriano", hasta los más ambiguos pseudofuncionalismos neoclásicos simplificados, el "art-decò" formalista, entre otros estilos, que eran frecuentados por los más punteros

arquitectos. Mientras tanto, en el bando de los ideólogos falangistas, está surgiendo el posible proyecto de una arquitectura fascista española. Un punto de referencia importante son los textos de Ernesto Gimenez-Caballero, en los que se combinan las generalizaciones y abstracciones más desconcertantes sobre el contenido del movimiento moderno. A partir de aquí, Gimenez-Caballero, inicia una serie de propuestas, todas abstractas, obstinadas en encontrar una arquitectura representativa de la nueva realidad española, "potenciando los principios clásicos, cristianos, catolicistas e imperiales, susceptibles de ser expresados a través de una arquitectura desnuda, masiva y proporcional"<sup>5</sup>. El resumen de lo político y lo arquitectónico se ve en las siguientes frases: "Hay una supremacía del Estado, y la Primacía del Estado es la primacía de lo arquitectónico. Arquitectónica: Arte de Estado, función de Estado, esencia de Estado. Ante ella, otras artes, como falanges funcionales, deberán disciplinarse para ocupar su rango de combate y ordenamiento"<sup>6</sup>.

Por otro lado, tenemos el que puede ser el legado mas notorio de la arquitectura falangista, la idea de vincular la arquitectura con la propaganda: "El arte es propaganda. La palabra propaganda parecerá a un humanista, a un kantiano, a un croaciano, a un apriorista, a un hipócrita de éstos del arte por el arte una verdadera aberración, algo así como una blasfemia. Tomada inmediatamente de nuestro cercano mundo industrial y de negocios, lleva en sí, no obstante, una médula de carácter transcendental: la idea de lucha, de combate. Su verdadero origen es religioso. De propaganda fide. ¿Y acaso la Santa

Cena no fue sino un concilio preparatorio de la propaganda apostólica?"<sup>7</sup>. Esta idea de el arte como propaganda será un tema desarrollado por las manifestaciones más ilustres del Régimen. De estos manifiestos teóricos, difícil es sacar una conclusión clara debido a las contradicciones y la ambigüedad utilizada en la terminología, como cuando Giménez-Caballero critica todo lo que tenga que ver con Racionalismo y, sin embargo, ensalza el trabajo de Terragni y Pagano en Roma o cuando habla de la resistencia que "las constantes de la arquitectura tradicional españolas oponen a las ideas filo-comunistas de Le Corbusier"<sup>8</sup>.

En lo que corresponde al sector propio de la arquitectura, el falangismo tendrá su teorizador en Victor D'Ors, que buscará una manera incierta a sus ideas de Orden y Justicia. Lo hacia a través de la Revista Nacional de Arquitectura, definiendo unos abstractos invariantes de la arquitectura española. Su actuación comienza con el Plan de Salamanca, pero sin consideraciones estructurales sobre la ciudad, una reconstrucción monumentalista. Entre sus futuros proyectos encontramos:

- Monumento a los Caídos de Madrid.
- La Fuente de Villanueva.
- Monumento a la República Argentina.
- Monumento a Calvo Sotelo.

Todos ellos fueron proyectados entre el 1940 y el 1945, en los que encontramos citas historicistas, recursos tomados del fascismo alemán o italiano y estilizaciones formales que son transcripción del mensaje propagandístico. En este contexto el Régimen intenta encontrar sus referencias



Fig 2. Fuente de Juan de Villanueva, en el Parque del Oeste de Madrid . Obra de los arquitectos Víctor d'Ors, Manuel Ambrós y Joaquín Núñez Mera

<sup>\*4</sup> Estas ideas se ven reflejadas en textos como: 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)*. Valencia: Pentagraf. 2008 o Portela Sandoval, Francisco José. *El eco del Escorial en la arquitectura española de los siglos XIX y XX*. Universidad Complutense de Madrid.

<sup>\*5</sup> Ernesto Giménez-Caballero, *Arte y Estado*, Gráficos Universal, Madrid, 1935.

<sup>\*6</sup> Ernesto Giménez-Caballero: *Op. Cit.*

<sup>\*7</sup> Ernesto Giménez-Caballero: *Op. Cit.*

<sup>\*8</sup> Ernesto Giménez-Caballero: *Roma, madre*, Ediciones Jerarquía. Madrid, 1939.



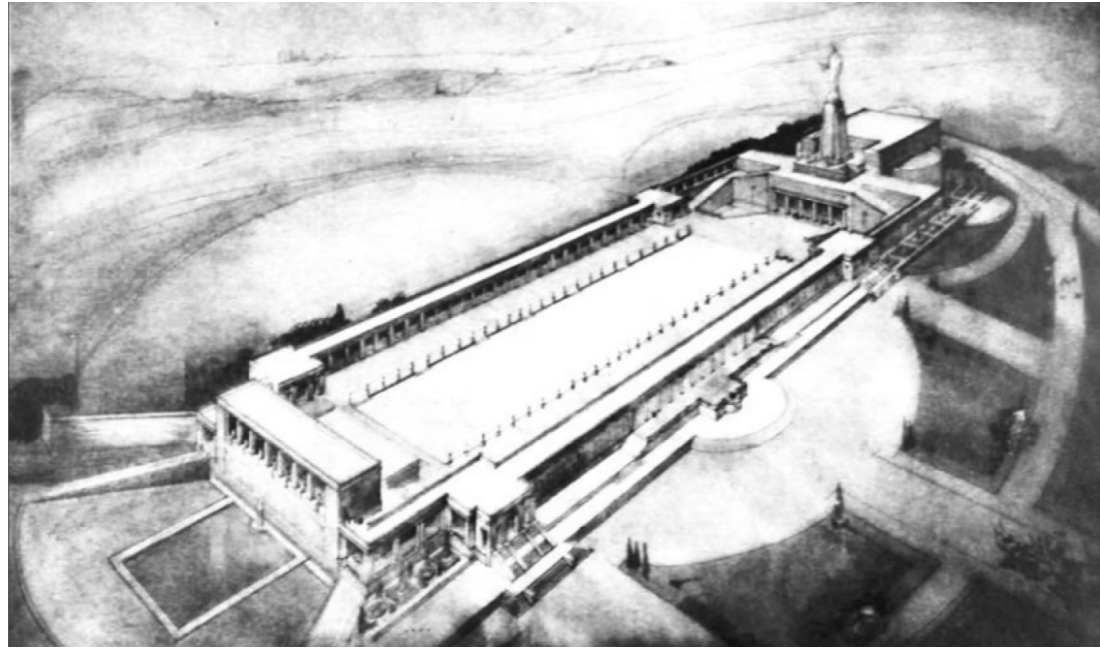


Fig 3. Pedro Muguruza, Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles, perspectiva del monumento. 1940. RABASF Archivo-Biblioteca

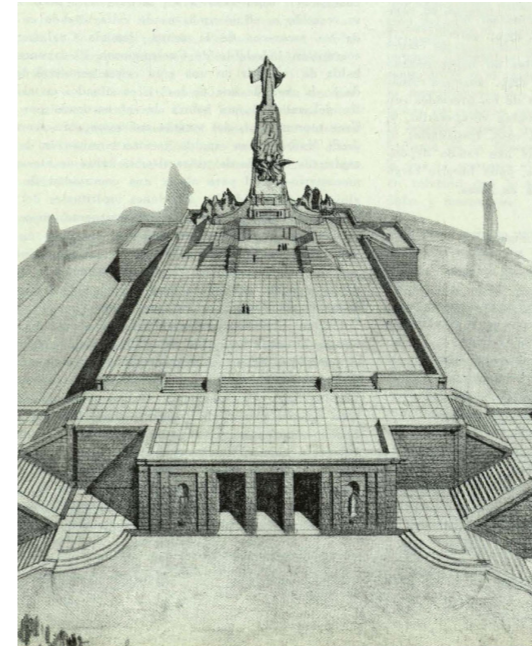


Fig 4. Pedro Muguruza, Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles, perspectiva del monumento. 1940

principales en Berlín y Roma, pero las experiencias fascistas no sólo quedan a un nivel superior en la calidad de sus obras, sino que, estructuralmente, no encajan en cómo se concibe el fascismo español en ese momento.

En 1941, Albert Speer presenta la exposición de la nueva arquitectura alemana en Madrid<sup>9</sup>. En ese momento, los arquitectos españoles se dan cuenta de que el nivel macro-estructural y la complejidad de las obras alemanas es inalcanzable para España. Además, se suma que el Régimen respondía más a una ideología ligada espiritualmente a la expresión del catolicismo romano, y no a las paganas intenciones germánicas. Pero, sin embargo, tampoco podía aferrarse al mundo cultural italiano porque se escapaba por su propia complejidad. Conforme la Posguerra avanza, se van notando las

complicaciones del Régimen en concretar y definir un estilo propio y un concepto totalizador de lo que debe ser la arquitectura española. Este debate continuará durante toda la década de los 40, desde los discursos de Muguruza, hasta las intervenciones de Fisac, entrando en los años 50. Mientras tanto, esta arquitectura se basará en simples aportaciones individuales, incorporadas en la formación académica, que proviene de tiempos ajenos al fascismo y que se basa en seguir unos patrones clásicos para dar solución a cualquier problema y, añadiendo interminables variables personales. Aparecerán también referencias a Villanueva, como prototipo de lo clásico, y a Herrera, personificador de la arquitectura imperial, o como representa la coherencia en escenificaciones, monumentos a los caídos y arcos del triunfo con su grafismo estilizador y fúnebre<sup>10</sup>.

En Junio de 1940, se realiza la Exposición de la Reconstrucción de España, donde se recogen paneles referentes a los temas de reconstrucción que ese están llevando en cada zona. Ésto nos puede ayudar a entender cuál era el pensamiento de los jóvenes arquitectos de la época y la futura arquitectura nacional<sup>11</sup>.

La Exposición de la Reconstrucción es el primer intento después de la guerra, de compilar en un lenguaje arquitectónico la idea de la Nueva España, y que ésta se convierta en un lenguaje didáctico y popular. Se insinúan dos cuestiones importantes como es, por un lado, el ahínco que supone para los profesionales el cambio de nivel técnico de conocimientos, de métodos o de herramientas de arraigo nacionalista. Este aspecto queda

<sup>9</sup>Vilanova, Francesc *Bajo el signo de la esvástica. La Exposición de Arquitectura Moderna alemana en España (1942). Información extraída de este artículo donde nos explican con detalle la Exposición de Arquitectura Moderna alemana.*

<sup>10</sup>Pérez Escolano, Victor. *Arquitectura y política en España a través del Boletín de la Dirección General de Arquitectura, 1946-1957. RA: revista de arquitectura, 15, pp. 35-46. 2013.*

<sup>11</sup>Domènech i Girbau, Lluís (1978). *Arquitectura de siempre: los años 40 en España. Barcelona: Tusquets, pp. 29-31*

<sup>12</sup>Domènech i Girbau, Lluís (1978): *Op. Cit.*

<sup>13</sup>García-G. Mosterio, Isabel. *El dibujar del arquitecto más allá del proyectar. A propósito de Luis Moya. Revista Arquitectura, 313, 1998, pp. 26-29.*



diferenciado en los trazados de los pueblos o en las tipologías de las viviendas, frente a las estampas ruralistas que deberán heredar posteriormente. En segundo lugar, el propio montaje de la exposición que bebe de fuentes alemanas o italianas para fomentar ese concepto político-económico del Régimen. En resumen, tenemos una repetitiva cuestión de que se quiere formar una superestructura arquitectónica, que parte del drama bélico conjunto, para dar salida a la sublimación de los ideales raciales de un pueblo. Pero a su vez, vemos como asoma el oficio normal de los arquitectos, con sus aciertos o sus pastiches, es decir, la rama cultural, que empezando años atrás, han ido uniendo contenidos disciplinarios contemporáneos con conceptos más conservadores rescatados de la memoria arqueológica.

En mayo de 1942 la Dirección General de Arquitectura realiza una nueva muestra en el Palacio de Cristal del Retiro, de los distintos niveles en los que se está trabajando. Encontramos aspectos destacables como la calidad esencial de algunos de los proyectos, bajo criterios de organización. Como por ejemplo, en los pueblos cercanos a Madrid, trabajo para el que Muguruza pidió la colaboración de una personalidad destacada, Luis Moya.

Otro segundo bloque de actuaciones importantes y más dedicadas a la arquitectura como tal, se trata de los programas de edificios administrativos, que permitían la aparición de arquitectos con personalidad propia como Acha.

En tercer lugar, el último y más

importante, el bloque de la exposición que lo constituyen las intervenciones en conjuntos monumentales de Madrid, como son el Museo del Prado, el Ministerio de Asuntos Exteriores o el Teatro Real, cuya realización se reserva para sí mismo Pedro Muguruza. En este mismo entorno, se da a conocer la que será la obra más directamente promovida por Franco: El Valle de los Caídos<sup>12</sup>.

Pedro Muguruza Otaño<sup>13</sup> (1899-1952), vasco de Elgoibar, se distinguió por sus múltiples servicios a Franco. Tuvo un gran poder durante los seis primeros años de la posguerra y fue el gran oráculo desde la Dirección General de Arquitectura. Su obra viene marcada por su virtud y debilidad: su dibujo. Sus proyectos más significativos, contenidos en el libro Cien dibujos de Pedro Muguruza (Madrid, 1943), son el “Proyecto para el Santuario del Cerro de los Angeles” (1940); las reconstrucciones ya citadas, que figuran en la exposición de 1942, varios proyectos de pueblos pesqueros e intervenciones que trataban de configurar una nueva imagen de Madrid en el sector de la Castellana, el antiguo Cuartel de la Montaña y en la Plaza de España.

Pero su obra más importante y su notoriedad se produjeron cuando el caudillo le encargó el proyecto del Valle de los Caídos, que sobrepasa la significación arquitectónica. Los criterios para desarrollar este proyecto coinciden con los citados anteriormente: en esta obra se mezclan las referencias a la arquitectura imperial de Felipe II, aportando esa visión colosal, pero a su vez, mezclada con esa visión de que la arquitectura de ser sencilla y sintética, idea de lo naturalista, de lo recio y lo austero. En

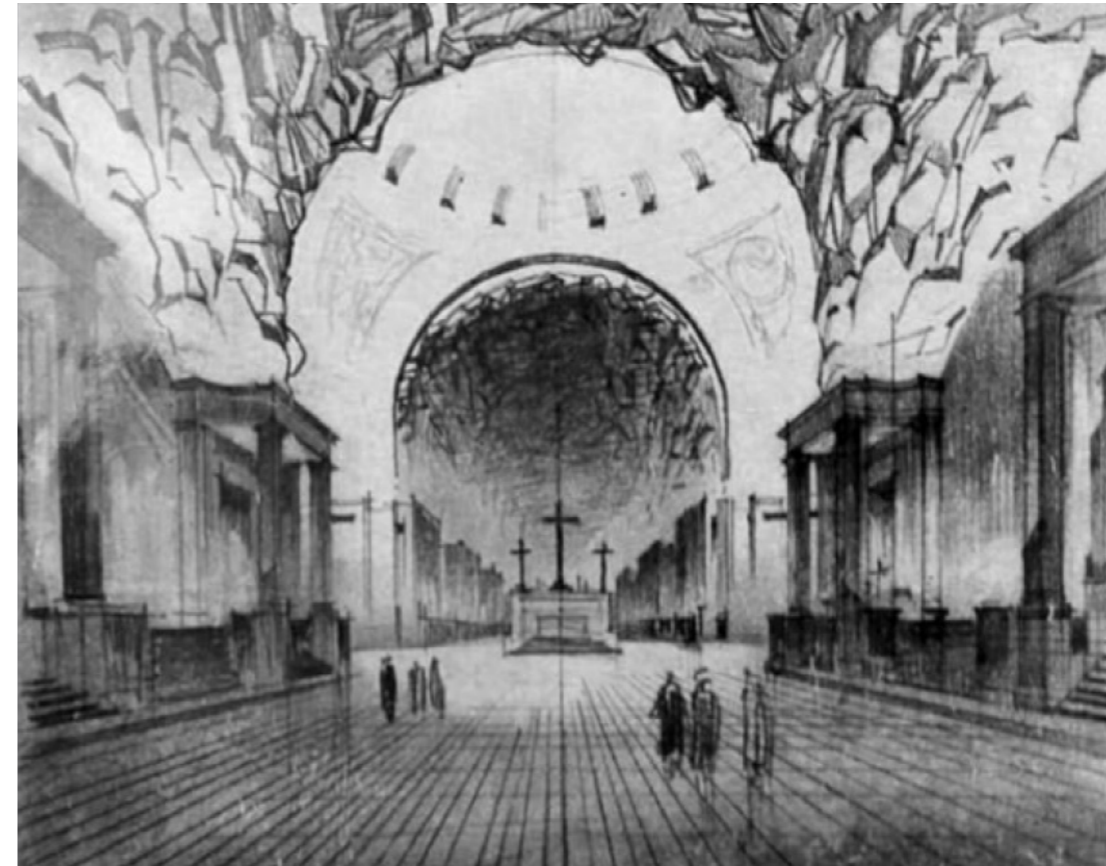


Fig 5. Pedro Muguruza, Valle de los Caídos, interior de la Basílica. 1940-1949.

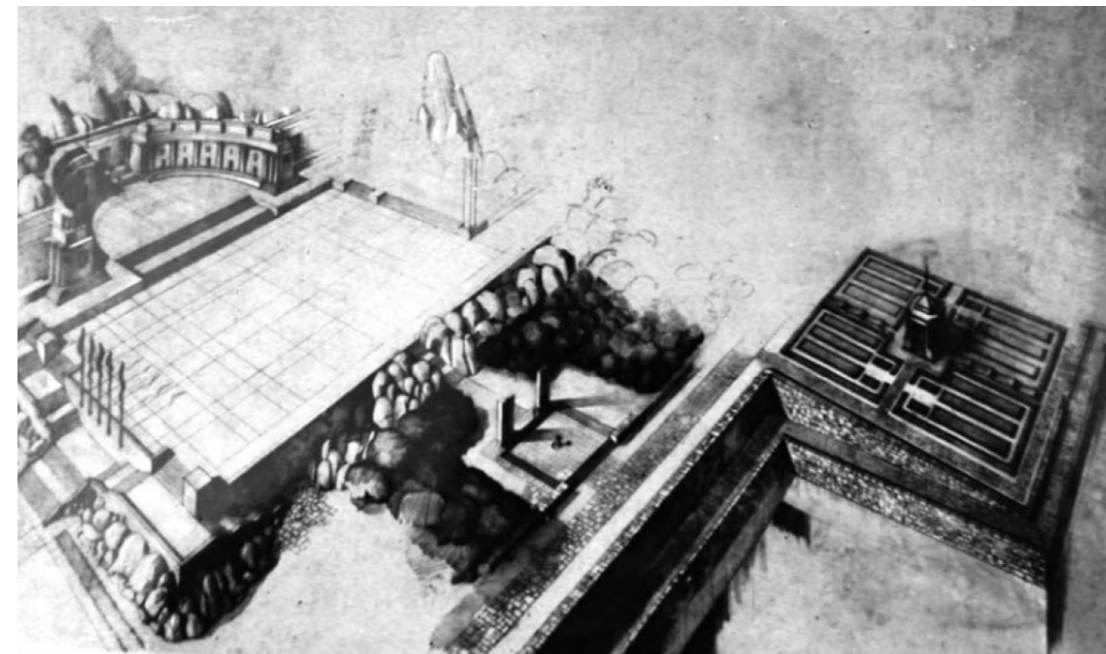


Fig 6. Pedro Muguruza, Valle de los Caídos, perspectiva general de la explanada y exedra. 1940-1949.



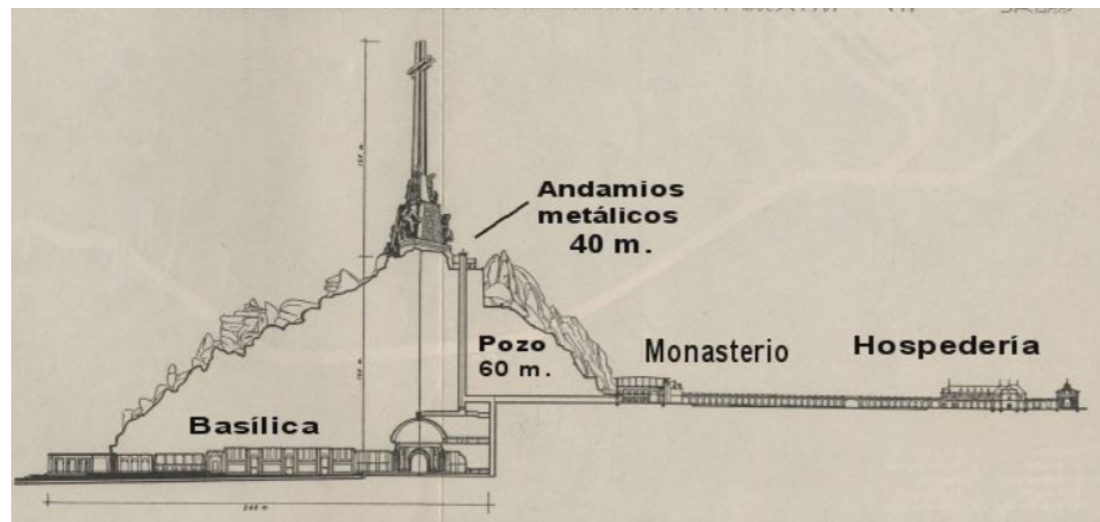


Fig 7. Proyectos para el concurso de la Cruz del Valle de los Caídos .sección del Monumento. Fuente. Informe de la construcción nº 116



Fig 8. Alasagasti y Ambros, Casa del partido. Alzado de la fachada oeste. 1945. Enciclopedia del Fascismo

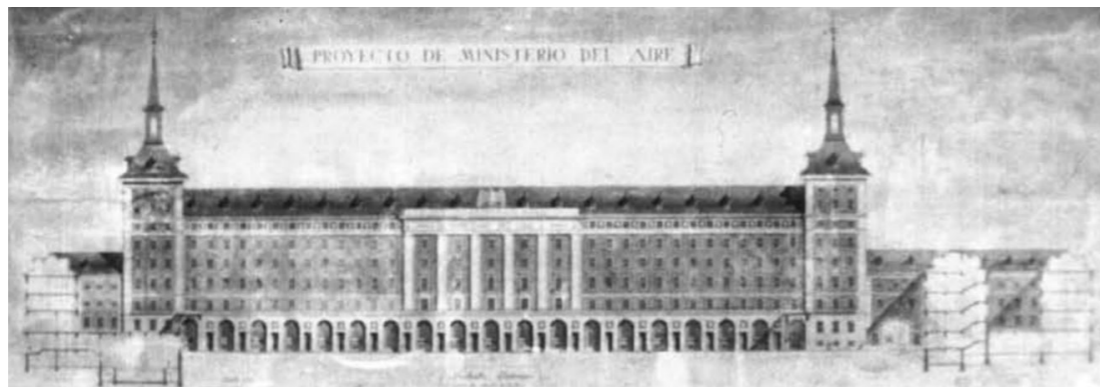


Fig 9. Luis Gutiérrez Soto, Ministerio del Aire. .Fachada oeste del antiguo proyecto (según la segunda modificación)

realidad Muguruza no llevo a cabo todo el proyecto, sino que se dedicó exclusivamente a la primitiva cripta, el Via Crucis, el gran acceso y la plaza de concentraciones. Para la Gran Cruz se organizó un concurso que se repitió, y que, finalmente se decantó por la propuesta de Diego Méndez.

Otro de los referentes de la arquitectura falangista es Alberto Acha Urioste, muerto a los 32 años en el 1945. Entre sus pocos proyectos destaca el Ayuntamiento de Zaragoza, ganado en Concurso junto con Magdalena y Nasarre en 1941. En este proyecto, podemos apreciar esa difícil congruencia entre el método compositivo académico, el respeto por la arquitectura tradicional de ladrillo y la escala urbana, la tecnología de construcción moderna y un pequeño toque de monumentalismo romano-fascista.

Son relativamente pocos los años que se mantiene, desde la Dirección General de Arquitectura, la idea de abarcar la realización de todos los grandes proyectos pensados como grandes monumentos, o maquinas de Estado, a la manera nazi. Uno de los ejemplos más claros de este tipo de proyectos no llevados a cabo, fue el de la Casa del Partido, realizado por Olasagasti y Ambrós en 1945. Se ubicaba en el solar del antiguo Cuartel de la Montaña y la gran estructura de patios iba precedida de una gran explanada cerrada para poder acoger a más de un millar personas militantes. Es destacable observar la similitud en apariencia de esta obra con la de Soto, el Ministerio del Aire.

Existe un caso importante, que ya hemos

nombrado, con características muy propias, que surge de esta primera generación de arquitectura ideológica del Nuevo Estado. Se trata de Luis Moya Blanco, que es cierto que, su estilo se enmarca muy bien en los significados de la arquitectura de la época, pero a su vez no se corresponde exactamente con lo que debería representar el Estado Totalitario, cogiendo un camino paralelo. De los arquitectos citados, es el único que aun siendo fidedigno a una representación de los ideales, propone un mundo propio del arquitecto como respuesta a las peticiones exteriores. Podemos observar un claro ejemplo de su arquitectura en el proyecto que el llamaría "Sueño arquitectónico para una exaltación nacional".

El "Sueño", es para Moya, es ese intento de establecer una consideración total del Orden de valores, entre los que la arquitectura aparece en el lugar, donde un humanismo cristiano y católico la ha adjudicado. Moya propone a través de esta arquitectura purista, la última ocasión de preservar los ideales que se han visto vulnerados. En general, el análisis de Moya se sintetiza en proyectar a partir de esquemas muy generales sobre la especificidad de su trabajo: la arquitectura.

Este proyecto, arquitectónicamente, se puede ver como un rechazo a la moda de lo moderno y el pastiche academicista, aludiendo a formalizar una idea pura y clásica como es la pirámide iluminista, la ruina clásica, o las columnatas del Foro romano, y someterlas a una síntesis y un puro proceso arquitectónico como pueden ser la funcionalidad, o los diferentes accesos para peatones y automóviles. También en la solución constructiva, donde la estructura

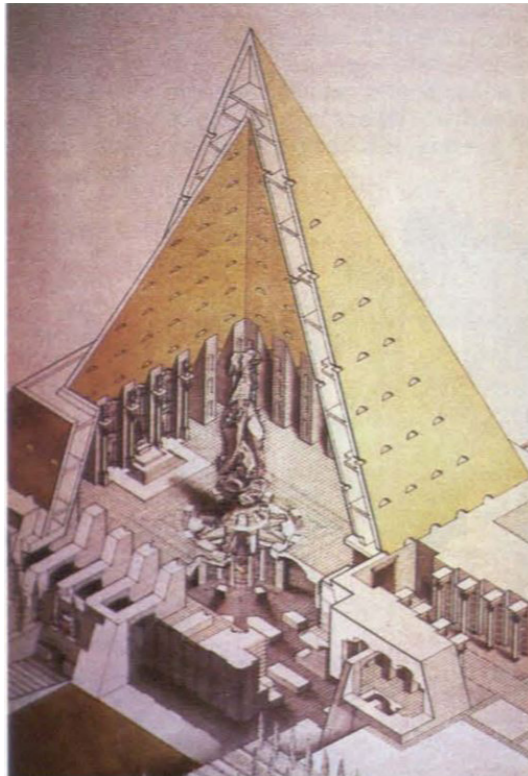


Fig 10. Sueño arquitectónico para una exaltación nacional, Luis Moya. Axonometría seccionada de la pirámide. 1938

interna de contrafuertes y dinteles mantiene el mismo orden que la envolvente exterior.

En 1942, Moya continúa con su intento de compaginar una arquitectura elevadamente simbólica, con la implacable versión constructiva, que dé una lógica al lenguaje en el proyecto del Escolasticado de Carabanchel. En la planta del edificio, podemos observar como las sencillas alas del edificio se cohesionan con volúmenes neoclásicos, por un lado, y por otro, con alusiones al barroco en el cuerpo de entrada y en la iglesia.

En la Iglesia de San Agustín, Moya sigue utilizando este lenguaje, pero aparece una novedad con respecto a su obra anterior,

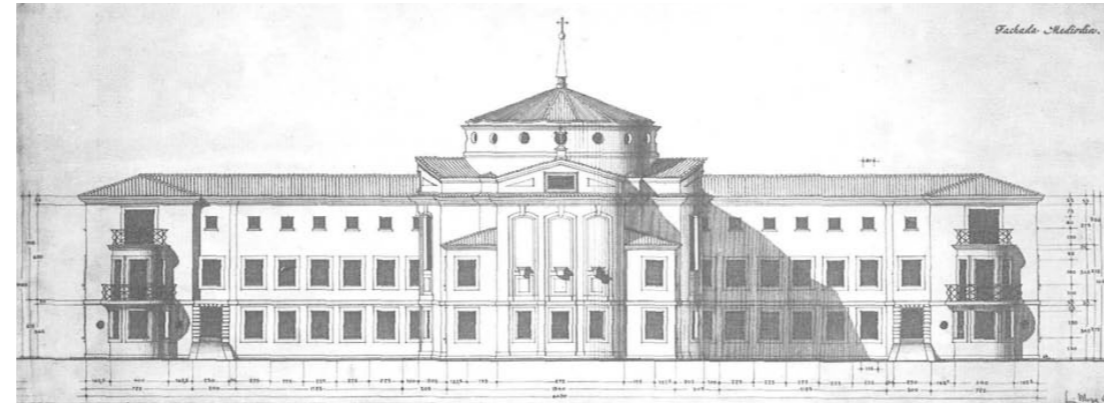


Fig 8.



Fig 11. Escolasticado de Carabanchel, Madrid, Luis Moya. Fachada principal. 1942

se trata de la fachada como elemento autónomo y frontal, como anuncio de un mensaje católico ante el resto del mundo, como ocurre en el Escorial, tal y como señala él mismo. Además, se perciben ciertas ideas que aparecerán más adelante el proyecto de la Universidad Laboral de Gijón.

En relación al proyecto de la Universidad Laboral de Gijón, debemos recalcar su anti-modernidad, tanto en lo que se refiere al significado de su arquitectura clásica, como a la idea de ciudad, también anti-moderna. Moya continúa abogando por unas convicciones que le otorgan el pseudónimo de loco, en el sentido más moderno y profundo de la palabra.

Por otro lado, Modesto López-Otero,

director de los años finales de la República, perteneciente al equipo que proyectó la Ciudad Universitaria, busca una vuelta a los ordenes clásicos simplificados en los orígenes schinkelianos. Tanto es así, que publica un curioso proyecto que consiste sorprendentemente en la reforma de la Acrópolis de Atenas y la construcción de un hipotético Palacio Real en su cumbre.

También en el mismo año, 1942, Casto Fernández-Shaw y Antonio Palacios acaban, en la Gran Vía de Madrid y en la calle Alcalá, dos edificios retardados en su lenguaje, que muestran la terrible batalla interna que se esta llevando a cabo. El orden gigante, la referencia al Arco de Triunfo romano, y a su vez, la simplificación de los huecos o el batiburrillo maquinista, muestran cómo

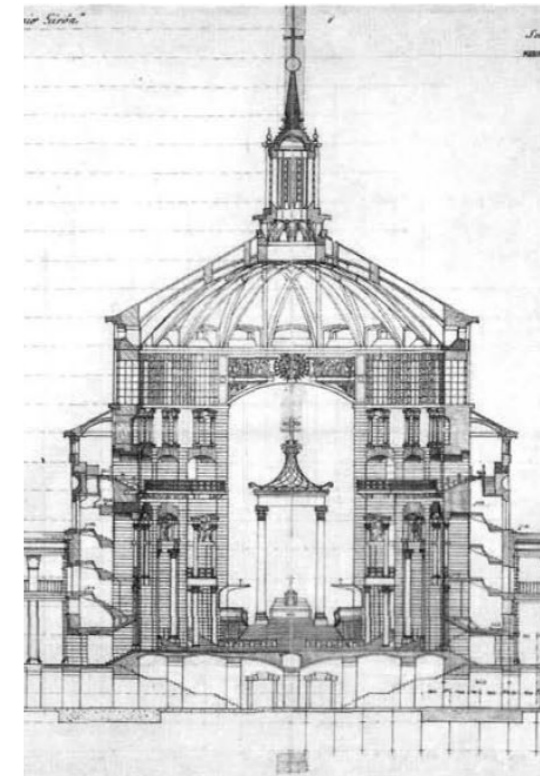


Fig 12. Capilla de la Universidad Laboral de Gijon, Luis Moya. Sección transversal. 1948

los mas célebres representantes de la vieja labor concurren en el complicado debate. Paulatinamente, siguiendo el imparable proceso que define el conflicto bélico mundial, las alusiones a Berlín y Roma menguan, y será en 1946, terminada la guerra, cuando un colectivo de arquitectos pertenecientes al 'Movimiento Internacional de Profesionales Católicos' visitará Roma y comprobará cómo una de las obras más importantes en Roma es la Sede del Partido Comunista. Las revistas italianas como "Domus" y "Architettura", llegan en ese momento a España, y muestran ese cambio de horizontes en la Europa demo-cristiana que resurge. Este cambio no tardará en tener repercusiones en España.





Fig 13. Portada de la revista Domus, 1940.



Fig 14. Proyecto para la Casa Sindical, Francisco Cabrero. Acuarela del proyecto para el concurso. 1949

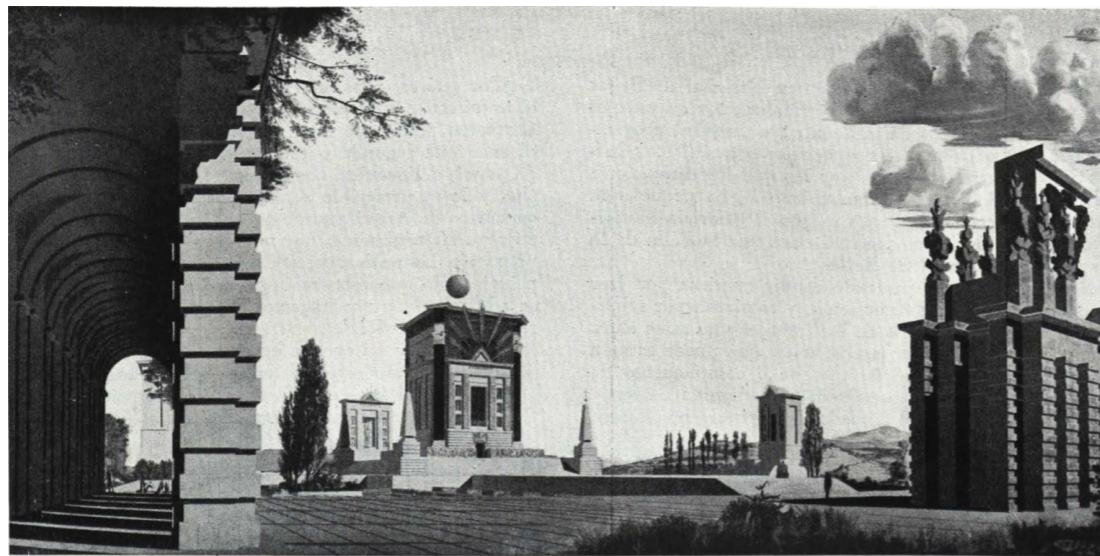


Fig 15. monumento a la Contrarreforma, Francisco Cabrero y Rafael de Aburto. Composición al óleo ganadora del Premio Nacional de Bellas Artes. 1948

El arquitecto del que se puede considerar una conexión más trascendente con los ideales estéticos y figurativos de la Italia "mussoliniana", es Francisco Cabrero (titulado en 1942). Su finalización de la carrera de arquitecto se terminó en un momento complejo, a caballo entre la Guerra Civil, como otros arquitectos conocidos como Coderch, esto hizo que experimentase en sus propias carnes de estudiante, la desorientación que existía y la confusión del propio profesorado. Ésto provoca un rechazo hacia un academicismo de ideología conservadora y le motiva para valorar una idea de nueva vanguardia artística como guía para el futuro. No supone así un cambio en la ideología como tal, sino en lo que la arquitectura moderna representa en esos tiempos. Del viaje a Italia de Cabrero en 1943, se pueden señalar varios aspectos interesantes, en primer lugar, la visión de un robustecimiento de una poética arquitectónica, junto con una predilección por imágenes abstractas. En segundo lugar, el concepto de que la nueva arquitectura "debe derivarse de una estrecha adhesión a la lógica, a la racionalidad"<sup>14</sup> y que llevará a Cabrero a darle importancia al método constructivo y tecnológico. En pocas palabras, las intuiciones de Cabrero como estudiante se traducen finalmente en que, ninguna tendencia arquitectónica es necesaria para garantizar una ideología, pero que, en última instancia, a la libertad y el progreso humano les corresponde una imagen innovadora, funcional y lógica de la arquitectura. Su primera obra a la vuelta de su viaje por Italia es el proyecto que presentó para la Cruz del Valle de los Caídos, donde podemos ver las preocupaciones por la poética y lo tecnológico. A continuación, en

el año 1943, Cabrero construye el grupo de viviendas de Béjar, esta edificación vuelve a recoger la idea de purismo y sencillez, pero matizada con un pequeño realismo, análogo a lo que, en Italia, comenzaban a realizar Gardella y Quaroni. Durante toda la década de los cuarenta, Francisco Cabrero seguirá con su misma posición ante los problemas arquitectónicos. Podemos observar este tipo de características en obras como: Residencia para productores en San Rafael (1946), Los Pabellones de la Feria del Campo (1948) y el Bloque del Conjunto Virgen del Pilar. Además, podemos añadir a su obra, una composición al óleo ganadora del Premio Nacional de Bellas Artes: "Monumento a la Contrarreforma" (1948), donde vuelve a pretenderse la creación de un lenguaje ideal, como referencia a una nueva España<sup>15</sup>. Por último, alcanza su punto culminante cuando, junto a Rafael de Aburto, gana el concurso para la Casa Sindical de Madrid en el año 1949, base para su seguida construcción. Plantea de nuevo la idea de una torre en retícula como volumen que emerge sobre otros subcuerpos, adaptados a las irregularidades de la parcela y que obligan a visualizarla en escorzo a lo largo del Paseo del Prado. Se trata de encontrar una solución a un problema en la vía más representativa de Madrid, la Castellana. En este caso, el intento de configurar una imagen coherente realizando esa pieza en altura, arropada en menor altura por el resto de cuerpos, supone el reconocimiento de un Régimen hacia una nueva arquitectura, que se amoldará mejor a unos nuevos sistemas que operar. A partir de este momento, llega a su fin la etapa romanizante y racionalista de este arquitecto, y con ello, se cerrará un



ciclo desde una de las instituciones más ideológicas del sistema, a una arquitectura imperial y académica.

Por otro lado, si la Casa Sindical era una señal de que algo estaba cambiando en la arquitectura española, otro signo que nos ayuda a entender esta situación, será la aparición de dos nuevas revistas que surgen a mediados de los años cuarenta. Estas revistas serán las encargadas de registrar el cambio de visión que está apareciendo en los arquitectos españoles en cuanto a su cese definitivo de la búsqueda de una arquitectura simbólica del nuevo Estado. Este cambio de rumbo provocará sucesivamente la crisis de la arquitectura académica e iniciará la recuperación del lenguaje moderno, cuya consolidación se producirá en los años 50. Estas dos revistas fueron: "El Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura", editada en Madrid desde el año 1946 y "Cuadernos de Arquitectura", órgano perteneciente al Colegio de Arquitectos de Cataluña (1944). La primera revista, representaba ese rasgo de la doctrina oficial con el fin de encontrar solución a la situación estancada, que no satisfacía a los propios arquitectos, ni a las estructuras que intentaban tomar caminos operativos para sacar adelante el país. La segunda, representaría la vuelta a escena de una clase profesional mucho menos ligada a la arquitectura oficial de Madrid, con conexiones e ideologías más próximas a la Europa después del armisticio de 1945. Para poder entender con más profundidad la cuestión del final de esta década, vamos a ver algunos ejemplos referentes a las publicaciones en estas revistas. Desde su creación, en el primer número del "Boletín

de la Dirección General de Arquitectura", al margen de las obligadas referencias a la situación política, podemos observar cómo sus publicaciones tienen un carácter más realista, planteando problemas como la escasez de hierro y cemento en España, o exponiendo los objetivos de un "Centro Experimental de Arquitectura". En la publicación número cinco, se expone un artículo con el tema: "Arquitectura española", en esta publicación se analiza la situación frente al carácter unitario que se ha querido otorgar a la arquitectura española, e interrogándose en primera instancia el porqué de esta unidad: "El Movimiento Nacional, como provocador de una posición unitaria y española, el cerco internacional, fomento de la unidad interior, la escasez de hierro y cemento como origen de una arquitectura enraizada en la tradición española popular"<sup>16</sup>. Como podemos observar, este tipo de argumentos superan en autenticidad el nivel ideológico de años anteriores. A su vez, el artículo reflexiona sobre las bases culturales utilizadas para la ideación de esta nueva arquitectura y hace la siguiente distinción: "la arquitectura popular en las zonas no metropolitanas, la arquitectura monumental, de raíz herreriana, en el norte y centro, y la influencia italiana en Levante"<sup>17</sup>. Además, acaba pidiendo la búsqueda de una "verdad arquitectónica, ya que es evidente que las obras de nuestro tiempo deben reflejar de alguna manera la profunda revolución técnica o social que se ha operado en el mundo moderno, y no es posible conformarse con una restauración de modos y lenguajes históricos, por profunda que sea"<sup>18</sup>, estas palabras se producen el mismo año que Pedro

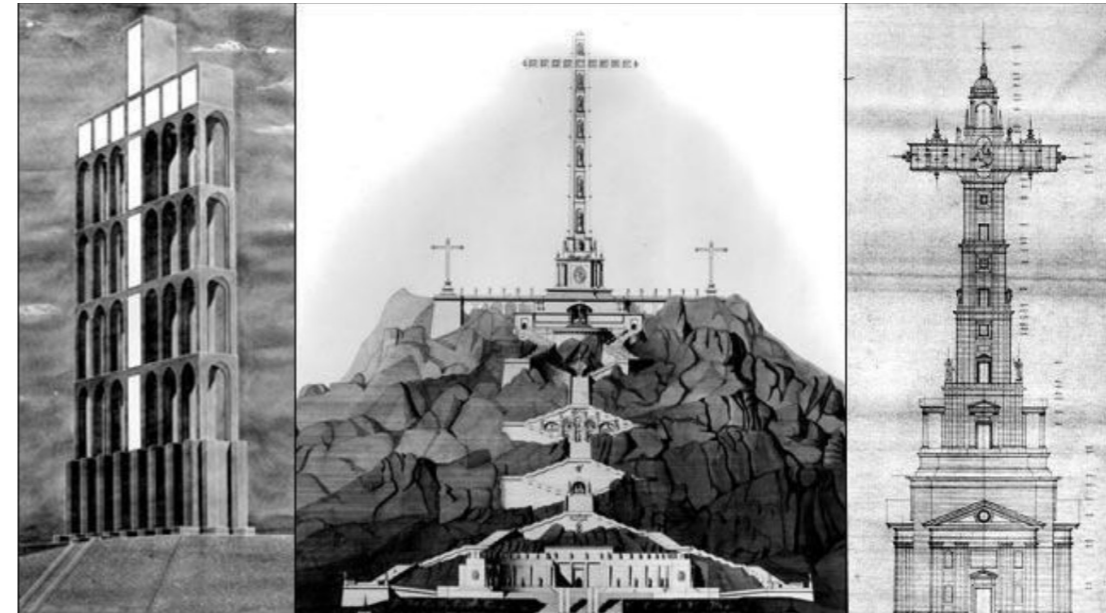


Fig 16. Proyectos para el concurso de la Cruz del Valle de los Caídos

<sup>\*14</sup> Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia. Pamplona, marzo 2000. Escuela Técnica Superior De Arquitectura Universidad De Navarra.

<sup>\*15</sup> García Cuetos, María Pilar et al. (coords.), Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española. Madrid: Abada. 2012.

<sup>\*16</sup> Boletín de la Dirección General de Arquitectura, N°5, Madrid, 1947, p.23.

<sup>\*17</sup> Boletín de la Dirección General de Arquitectura, N°5, Madrid, 1947, p.52.

<sup>\*18</sup> Boletín de la Dirección General de Arquitectura, N°5, Madrid, 1947, p.62.



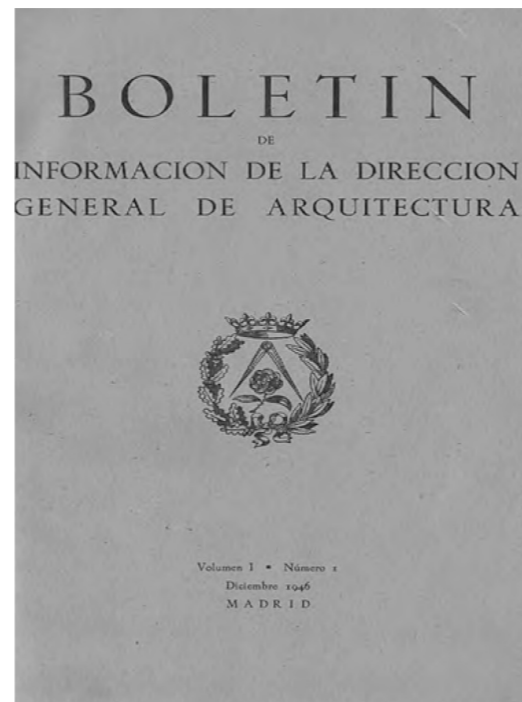


Fig 17. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, Volumen I. Portada. 1946

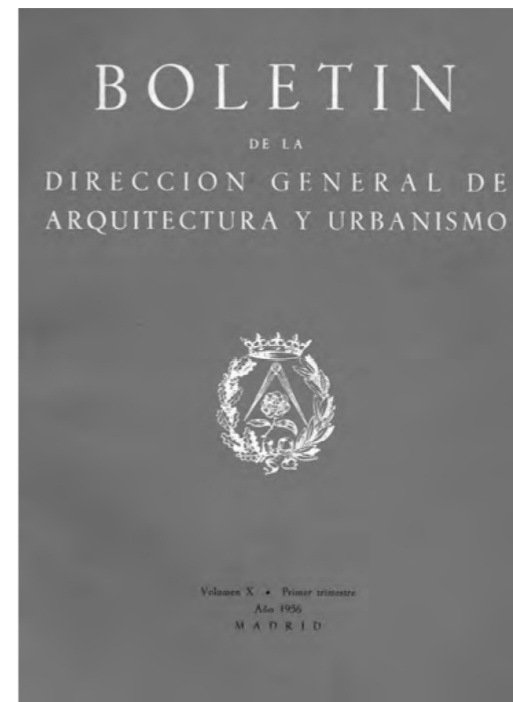


Fig 18. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, Volumen I. Portada. 1946

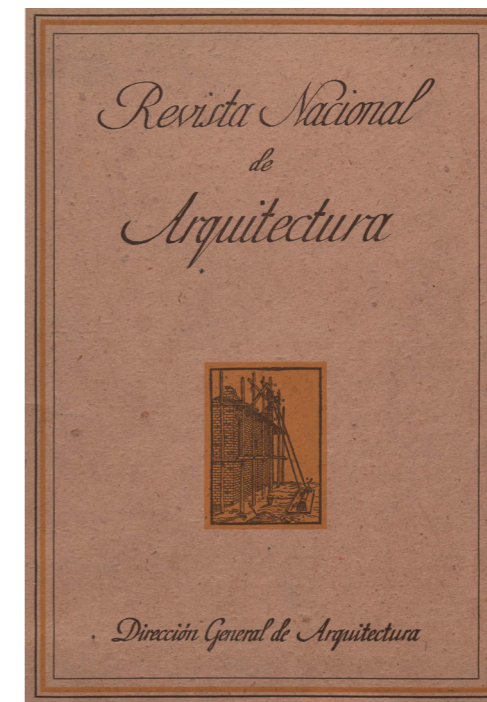


Fig 19. Revista Nacional de Arquitectura, Volumen I. Portada. 1941

Muguruza sale de la Dirección General de Arquitectura. En los números posteriores del Boletín de la Dirección General de Arquitectura, los encargados de disponer y organizar la revista serán profesionales como: Fisac, Cabrero, Gabriel Alomar, Mitjans y Sostres, entre otros.

Miguel Fisac utiliza el “Boletín” y la “Revista Nacional de Arquitectura” para plantear una alternativa a lo clásico y lo español. Como podemos apreciar en sus publicaciones, para Fisac la alternativa a estas carencias tampoco es el funcionalismo: “todos pudimos ver en la realidad aquel edificio extranjero que tanto nos había gustado a través de las fotografías de una revista”<sup>18</sup>. Por tanto, la opción de Fisac, se encuentra en la acomodación de las formas a los problemas actuales sin perder

el carácter ancestral, que subyace en la arquitectura popular.

Seguidamente, en el año 1948, Gabriel Alomar, también desarrolla una crítica sobre la represión que, para la arquitectura, ocasiona la aparición del nacional-socialismo alemán. En sus publicaciones podemos leer: “no creemos que existan razones de orden patriótico que nos impidan desviarnos prudentemente de las tendencias actuales de nuestra arquitectura; pero, aun en el caso de que estas existieran, por lo menos a juicio de algunos, y se decidiera una protección oficial a favor de la orientación estrechamente tradicional de nuestra arquitectura, nada podrá esta actitud ante la llama de la ambición del universalismo y de progreso técnico-estético que, fatalmente, no tardara en producirse

en las generaciones más jóvenes de arquitectos”<sup>19</sup>. Por último, Gabriel Alomar, propone el urbanismo como actividad que representará el futuro: “La creación de inmobiliaria en un futuro próximo será la obra de grupos de arquitectos sólidamente preparados (...), porque un plan de ordenación ha dejado de ser mero trazado de alineaciones y rasantes para convertirse en algo así como el desarrollo de una larga operación de negocios que comprende por lo menos una idea, un plan previo”<sup>20</sup>.

A continuación, es necesario hablar de un breve parón de intervenciones de jóvenes arquitectos, para comentar las aportaciones en el año 1949 de José Fonseca y Juan Zavala, con motivo de la “V Asamblea Nacional de Arquitectos”, en Barcelona. Sus publicaciones se caracterizan por la

\*18. Miguel Fisac: *Lo clásico y lo español*, *Revista Nacional de Arquitectura*, junio de 1948.

\*19. Gabriel Alomar: *Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual*, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, junio 1948. p.14

\*20. Gabriel Alomar: *Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual*, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, junio 1948. p.25

insistencia del deseo de buscar la tercera vía entre el academicismo y el funcionalismo, aunque se denota en estas intervenciones cómo abogan más hacia unas ideas afines a este último concepto. Finalizando esta década, en el año 1950, será cuando intervenga, por primera vez, en el "Boletín de la Dirección General de Arquitectura" el arquitecto catalán Francisco Mitjans (1909). Establece de una manera original que el problema no está a nivel de estilo, ni por la condena para lo clásico, ni la indiscriminada adscripción a lo moderno, sino en el valor que se originan en el propio oficio interno de la disciplina. Otra de las aportaciones destacables es cuando habla de un tema que será obviado en los años 50: las limitaciones del proyecto ante el cliente, tomadas como dato real. En resumen, un pensamiento lúcido, anti-triunfalista y que, al margen del juicio moral que se le pueda hacer, representa una de las acciones globales arquitectónicas con más contenido que se han desarrollado en Cataluña durante la finalización de la década de los cuarenta y comienzo de los cincuenta.<sup>21</sup>

Con una misma filosofía de pensamiento, pero incluso profundizando más en cuestiones arquitectónicas, aparece al poco tiempo la aportación de José María Sostres llamada: "El funcionalismo y la nueva Práctica". Sostres conoce el Movimiento Moderno y no sólo se limita a concebirlo como hecho unitario frente al academicismo, sino que es capaz de formarse y contrastar los diferentes fenómenos variados de la época. Intenta plantear en España la opción "moderna" descomponiéndola al máximo, describiendo detalladamente el

gran cambio que, finalizada la Segunda Guerra Mundial, provocará la arquitectura orgánica. Los conceptos de Sostres suponen una anticipación a los problemas de la arquitectura de los quince años siguientes a su artículo, se desprende de las ataduras propias de la arquitectura, para iniciar así, una exagerada carrera vanguardista, usando el cambio como algo continuo. No es de extrañar que estos dos últimos arquitectos, Sostres y Mitjans, que asumen con sus consecuencias la difícil tarea del arquitecto, perdieran poco a poco la consideración de la crítica. La simplicidad de ésta, sólo vio en el primero de los arquitectos sus evidentes confesiones a la burguesía, mientras que el segundo fue obligado a guardar silencio ante el cúmulo de despropósitos, de incultura, que cubrió la ciudad. El Boletín de la Dirección General de Arquitectura, cubrirá así, en un corto periodo (1946-1950), la labor ilustrada de transferir el poder cultural de un grupo a otro, de acabar con algo que nunca existió, para dar inicio a un episodio nuevo.

Por último y de manera análoga, la revista "Cuadernos de Arquitectura", realizará una tarea similar desde su primer número en el año 1944 a través del profesor de Historia del Arte y la Arquitectura Josep Francesc Ràfols. En esta publicación, Ràfols, realiza una revisión de las tres primeras décadas del Siglo XX, una revisión cuyo objetivo es la continuada necesidad de sustentar el rigor y la racionalidad a través de los lenguajes arquitectónicos. A partir de este artículo de Ràfols, la revista "Cuadernos de Arquitectura" seguirá publicando proyectos clásicos, así como modernos, generando de esta forma un discurso más ambiguo y

abierto, con menos retórica que las revistas madrileñas, pero igualmente eficaz para proporcionar una evolución hacia un objetivo común: la institucionalización de la arquitectura moderna. Este objetivo conjunto, se producirá mediante dos circunstancias señaladas en el organismo del Colegio Catalán de Arquitectos: "El concurso de proyectos para la solución de la vivienda mínima en Barcelona" (Noviembre de 1949) y la fundación del "Grupo R" (1950). El primero cierra una década y el segundo abre la siguiente.<sup>22</sup>

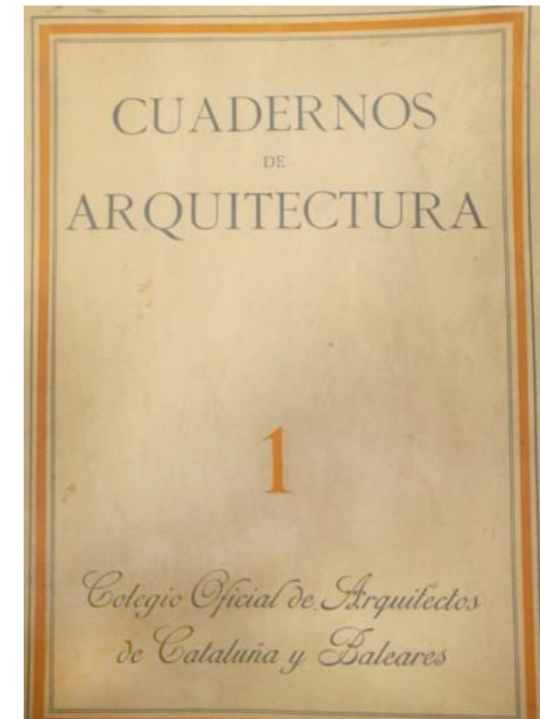


Fig 20. Cuadernos de Arquitectura, Volumen I. Portada. 1944

<sup>\*21</sup> Pérez Escolano, Víctor (2013). «Arquitectura y política en España a través del Boletín de la Dirección General de Arquitectura, 1946-1957». RA: Revista de Arquitectura, 15, pp. 35-46.

<sup>\*22</sup> Alomar, Gabriel. Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual, Boletín de la Dirección General de Arquitectura. p.25. Junio 1948.



# 2

PAMPLONA Y EL MONUMENTO A LOS CAÍDOS





Fig 21. Fotografía de la cripta del Monumento a los Caídos de Pamplona. Tumba de Emilio Mola. Fotografía por Iban Aguinaga. Fuente: Diariodenavarra.com

## Navarra a sus Muertos en la Cruzada

El Monumento a los Caídos, cuyo nombre oficial es “Navarra a sus Muertos en la Cruzada”, es un edificio en memoria de los 4.500 navarros del bando sublevado, fallecidos en la Guerra Civil Española. Aparece con su nombre inscrito en su fachada principal, aunque en la actualidad, se halla oculta por la nueva designación y uso del Monumento: “Sala de Exposiciones”. Se localiza en el Segundo Ensanche de la ciudad de Pamplona, capital de la Comunidad Foral de Navarra en España. Una vez expuestos y conocidos los antecedentes a nivel nacional que conciernen a este monumento, pasaremos a presentar cómo repercutió esta etapa de la década de los años cuarenta en Navarra, y así profundizar más en el edificio que estamos estudiando.

Como precedente, debemos saber, que Navarra en los años treinta era un territorio agrícola, conservador y católico. Estas ideas conservadoras, sobre todo el tradicionalismo carlista, establecieron su acción política con los valores religiosos y la propiedad de la tierra, llevando a rechazar el Estatuto Vasco-Navarro, por no estar conforme con el laicismo de la constitución republicana de 1931, y a concretar que la idea de la República era antirreligiosa. Esta situación, junto a la Reforma Agraria, provocó la radicalización de terratenientes y tradicionalistas, y la creación de organizaciones de grupos paramilitares, los requetés, que se encargaban de hacer maniobras de instrucción militar, tras el Monte Ezcaba y en las Sierras de Andía

y de Urbasa, así como en la Italia de Benito Mussolini, quien contribuyó en la financiación y el abastecimiento de armas de los golpistas. El empleo de los ideales religiosos en la causa política logró aumentar la fuerza electoral del voto de derechas que ascendió del 64,3 al 69% entre 1931 y 1936. En las elecciones de febrero de 1936, cuando salió victorioso en el conjunto de España el Frente Popular, en Navarra todos los escaños fueron para la coalición derechista<sup>23</sup>.

El General Emilio Mola se presentó en Pamplona el 14 de marzo de 1936, destinado como gobernador militar, aunque ya había sido designado de forma clandestina en Madrid como líder de la sublevación. Con la ayuda de Raimundo García García, “Garcilaso”, director del Diario de Navarra, en mayo se coordinaron el sector militar de Mola, con los paramilitares carlistas, para concentrar fuerzas en el mismo rumbo. Las conversaciones llegaron a un punto muerto en junio, por lo que el Conde de Rodezno, Tomás Domínguez Arévalo, aconsejó a Mola contactar directamente con la Junta Regional, que estaba presidida por Joaquín Baleztena. Este disminuyó las condiciones de la cúpula carlista, comprometiéndose a participar a cambio del uso de la bandera monárquica (rojigualda) y el control de los ayuntamientos de Navarra. El acuerdo no se llevó a cabo debido a que Mola necesitaba la aprobación de la Junta Suprema y del regente Javier de Borbón-Parma. Fue en los sanfermines de ese año, cuando se puso totalmente a punto la conspiración, ya que bajo la excusa de acudir a las fiestas, llegaron militares de distintos puntos de España. Seis días antes del asesinato de José

<sup>\*23</sup> Luis Landa El Busto. *Historia de Navarra. Una identidad forjada a través de los siglos.. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura. V. El Siglo XX. 24. La Guerra Civil Y Navarra (1936-1939), pp 309-318. En este capítulo podemos encontrar información detallada de los acontecimientos sucedidos en la Guerra Civil en Navarra*

Calvo Sotelo (13 de julio de 1936), existían dos cartas del general José Sanjurjo a Mola y a Fal Conde, con la propuesta de presidir él mismo un gabinete rigurosamente militar, con el objetivo acabar con el sistema liberal y parlamentario, afanado por la constitución republicana de 1931. El 14 de julio, la Comunción Tradicionalista, así como la Falange, dieron su apoyo a la sublevación.

Mola contaba bajo su mando con el Regimiento de Infantería América nº 14, mandado por el coronel José Solchaga Zala, el Batallón de Montaña Sicilia nº 8, el Grupo mixto de Zapadores y Minadores y, en Estella, con el Batallón de Montaña Arapiles nº 7. El General tenía ideado unir la tropa con los requetés, para neutralizar a los que no estuvieran de acuerdo con el golpe de Estado. Tenía el apoyo de los oficiales, así como de las fuerzas de Orden Público de la provincia, con los jefes de los Carabineros y Guardias de Asalto, policía gubernativa y policía municipal. Sólo el comandante de la Guardia Civil, José Rodríguez-Medel Briones, permaneció leal al gobierno republicano, a pesar de que sus alertas al mismo, comunicando personalmente al presidente del Consejo de Ministros Santiago Casares Quiroga la conspiración en ciernes, no tuvieron éxito, ya que se confiaba en la lealtad de Mola. Cuando Diego Martínez Barrio decidió negociar un acuerdo, el golpe de Estado era un hecho.

Navarra fue desde el inicio de la guerra un asombroso centro de reclutamiento de voluntarios. Sin embargo, en total, el número de hombres fue semejante a la de otras provincias españolas. Ni las condiciones físicas, ni la edad fue condicionante para el reclutamiento, con constancia de combatientes de quince años y de personas con discapacidad.

Durante los tres años de guerra, empuñaron las armas por el bando "nacional" más de 16.000 requetés y unos 6.500 falangistas. A ellos hay que sumar los 18.000 navarros que fueron llamados a filas. En total, se formaron 31 batallones de "voluntarios", integrados por 24.000 hombres. El regimiento América dio lugar a unos diez batallones, el Arapiles formó ocho, y el Sicilia seis. Según cifras oficiales, murieron en combate unos 4.545 navarros, que figuran nominalmente en el libro "1936-1939. Caídos por Dios y por España. Navarra", publicado por la jefatura Provincial del Movimiento de Navarra en marzo de 1951, por el gobernador civil de Navarra, Luis Valero Bermejo. De ellos, aproximadamente 1.766 eran soldados, 1.700 requetés y 1.074 falangistas. Sin embargo, muchos de ellos, considerados "voluntarios", fueron alistados de forma obligatoria, como ocurrió con los destinados a la Bandera General Sanjurjo de la Legión Española. A falta de estudios, es imposible saber cuántos de los supuestos voluntarios lo fueron realmente.<sup>24</sup>

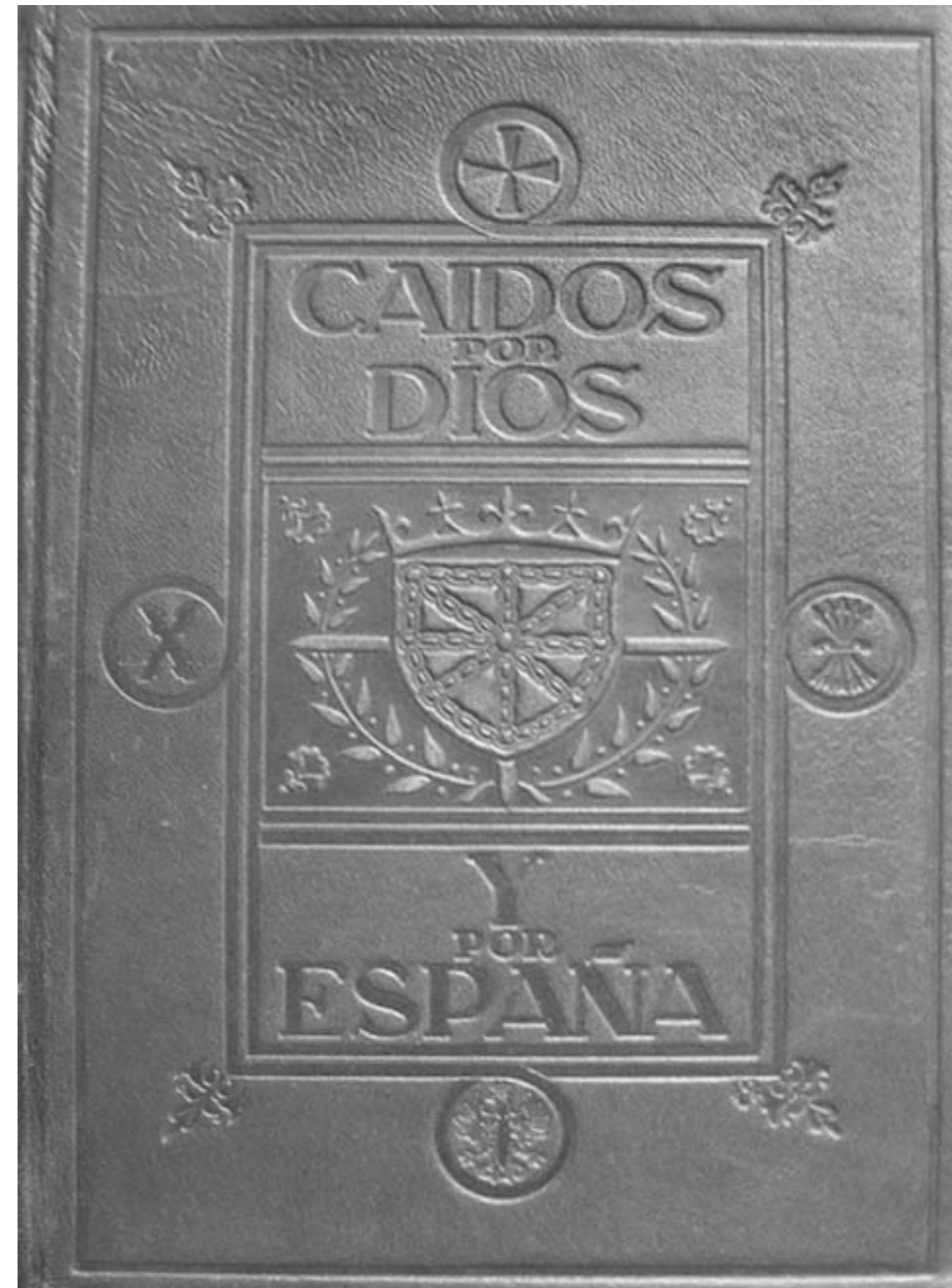


Fig 22. 1936-1939. Caídos por Dios y por España. Navarra, publicado por la jefatura Provincial del Movimiento de Navarra en marzo de 1951, por el gobernador civil de Navarra Luis Valero Bermejo. Fotografía de [Visualiza.info/Parquedelamemoria.org](http://Visualiza.info/Parquedelamemoria.org)

\*24. Jimeno Jurío, José María (2007). *Navarra en la época moderna y contemporánea*. Pamplona: Pamiela.



## El edificio

Ciñéndonos al edificio como tal, se encuentra en el Segundo Ensanche de Pamplona, y fue edificado en 1942, tras la Guerra Civil Española. El Monumento a los Caídos fue diseñado por Víctor Eusa y José Yárnoz Larrosa, arquitecto del Banco de España y de la Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral, que, tras el exilio de su hermano menor Javier, casado con la hija de un notorio republicano, trabajaba ahora en solitario en su estudio de Madrid. Yárnoz y Eusa habían medido sus fuerzas, frente a frente, junto a la Plaza del Castillo, en sus respectivas reformas del Palacio Provincial y del Crédito Navarro, necesarias para la apertura de la nueva avenida Carlos III, eje central del II Ensanche. La apuesta clásica de Yárnoz se había impuesto a las iniciales tentativas expresionistas de Eusa. Esta vez juntos, les tocará rematar el extremo opuesto de esta avenida, en lo que será el colofón del ensanche. De nuevo, será el lenguaje clásico el elegido<sup>25</sup>.

La idea inicial, comprendida como empresa colectiva, había partido del Colegio de Arquitectos, quien se prestó a acometer y sufragar, con el esfuerzo de sus colegiados, el proyecto y la dirección facultativa de las obras de un “monumento conmemorativo del glorioso Alzamiento Nacional”, donde habrían de reposar los restos del “insigne Caudillo General Mola”, director del levantamiento, desde su puesto de gobernador militar de Navarra, y fallecido en accidente de aviación durante la guerra. La Diputación Foral de Navarra ya había contribuido a los gastos de un futuro monumento en Alcocero (Burgos), lugar



Fig 23. Fotografía de la cripta del Monumento a los Caídos de Pamplona. Tumba de Emilio Mola. Fotografía por Iban Aguinaga. Fuente: Diariodenavarra.com

del accidente, pero se agregó a la iniciativa y se mostró dispuesta a subvencionar la construcción, en terrenos del nuevo Ensanche, cedidos por el Ayuntamiento de Pamplona.

El proyecto pronto pasó a convertirse en un homenaje a todos los caídos del bando nacional, bajo el nombre de “Monumento a los Muertos de Navarra en la Cruzada Nacional”.

En primer lugar, se presentó un proyecto en agosto de 1941, que define ya la estructura general de lo que, con escasas modificaciones, será después el proyecto definitivo. Buena parte importante del proyecto es la reordenación urbanística que se propone para el final del II Ensanche, en

el eje de la avenida Carlos III. En el plan de Esparza, este eje desembocaba en el parque perimetral del cinturón definido por los militares, una línea sinuosa adaptada a la topografía. Una avenida diagonal, casi paralela a la avenida de Francia (actual Baja Navarra) establecía un inesperado final a la retícula del ensanche. La propuesta del Monumento a los Caídos busca formalizar la finalización de tan importante eje, al rematar la avenida en una plaza cuadrangular, la actual Plaza Conde de Rodezno, cuyas fachadas serían diseñadas en correspondencia con la arquitectura del monumento, y en la que la iglesia ocupa la posición central, al fondo del eje visual de la avenida. Se crea así una perspectiva de

<sup>25</sup> Fernando Tabuenca González, *La arquitectura de Víctor Eusa. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Tomo 4, pp171-174. 2016. Información obtenida del Capítulo 6. La Posguerra y las obras para la Diputación (1941)*



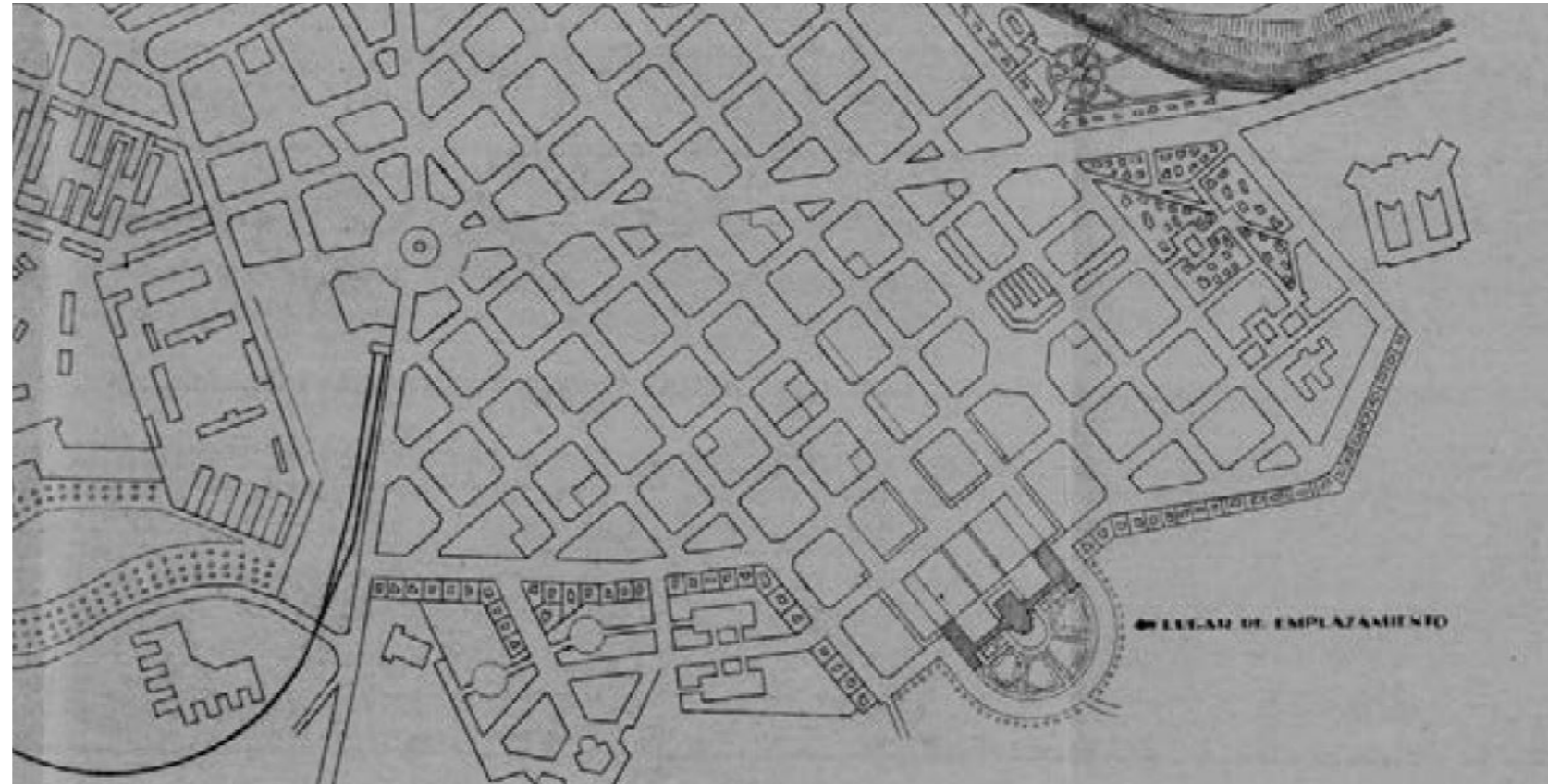


Fig 24. Modificación del plan y emplazamiento propuesto. Víctor Eusa y José Yáñez. 1941

carácter barroco que subraya el simbolismo del monumento, artificialmente realizado en su posición topográfica, al objeto de destacar sobre la trama residencial del ensanche y asegurar la escala adecuada a la perspectiva visual<sup>26</sup>.

La parte central de la plaza es ocupada por un estanque en el que se refleja el Monumento. Se busca con ello, minimizar el uso de la plaza como lugar de reunión y resaltar el carácter funerario y conmemorativo del conjunto, como emplazamiento de paz y serenidad. Presidiendo la nueva plaza, la "Iglesia Votiva" o "Iglesia Panteón", como de ambas maneras se denomina en la memoria<sup>27</sup>, está rematada por una enorme

cúpula y se ve cercada por dos galerías laterales que la unen con dos cuerpos más bajos de edificación en los extremos, inicialmente proyectados como museos de guerra. Posteriormente, estos cuerpos acabarán siendo destinados a la nueva iglesia de Cristo Rey y sus dependencias parroquiales.

En el primer proyecto de 1941, la plaza ocupaba la superficie de dos manzanas completas del Ensanche, de modo que las actuales calles Amaya y Paulino Caballero, desembocaban en ella. Quizá la preocupación manifestada por el Ayuntamiento, respecto al coste económico de renunciar a la edificación de una tan amplia superficie, llevó a incluir finalmente

en el proyecto dos manzanas más, que prolongan la alineación de los cuerpos de edificación laterales en ambos flancos del Monumento. La parte trasera de la iglesia, de acuerdo con el carácter sereno que se pretendía, es propuesto como parque, juntando las calles citadas, en forma de media luna. Este complejo monumental dotará al II Ensanche de una de sus perspectivas más características, aunque también dificultará después la ampliación de la ciudad hacia el sur. Esto era una cuestión que se alejaba de plantearse en ese momento, al encontrarse con el inconveniente del desnivel topográfico del final de la meseta. El urbanismo que precedió a este momento, tampoco supo

<sup>26</sup> Fernando Tabuenca González, *La arquitectura de Víctor Eusa*. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Tomo 4, pp175-179. 2016. Información obtenida del Capítulo 6. *La Posguerra y las obras para la Diputación (1941)*

<sup>27</sup> Memoria descriptiva del proyecto Monumento a los Caídos de Pamplona, agosto 1941. Fuente: AGN, Fondo DFN, Caja 40.259. En estos documentos podemos observar con detalle las descripciones de cada uno de los cambios que sufrió el proyecto en su fase de proyecto.

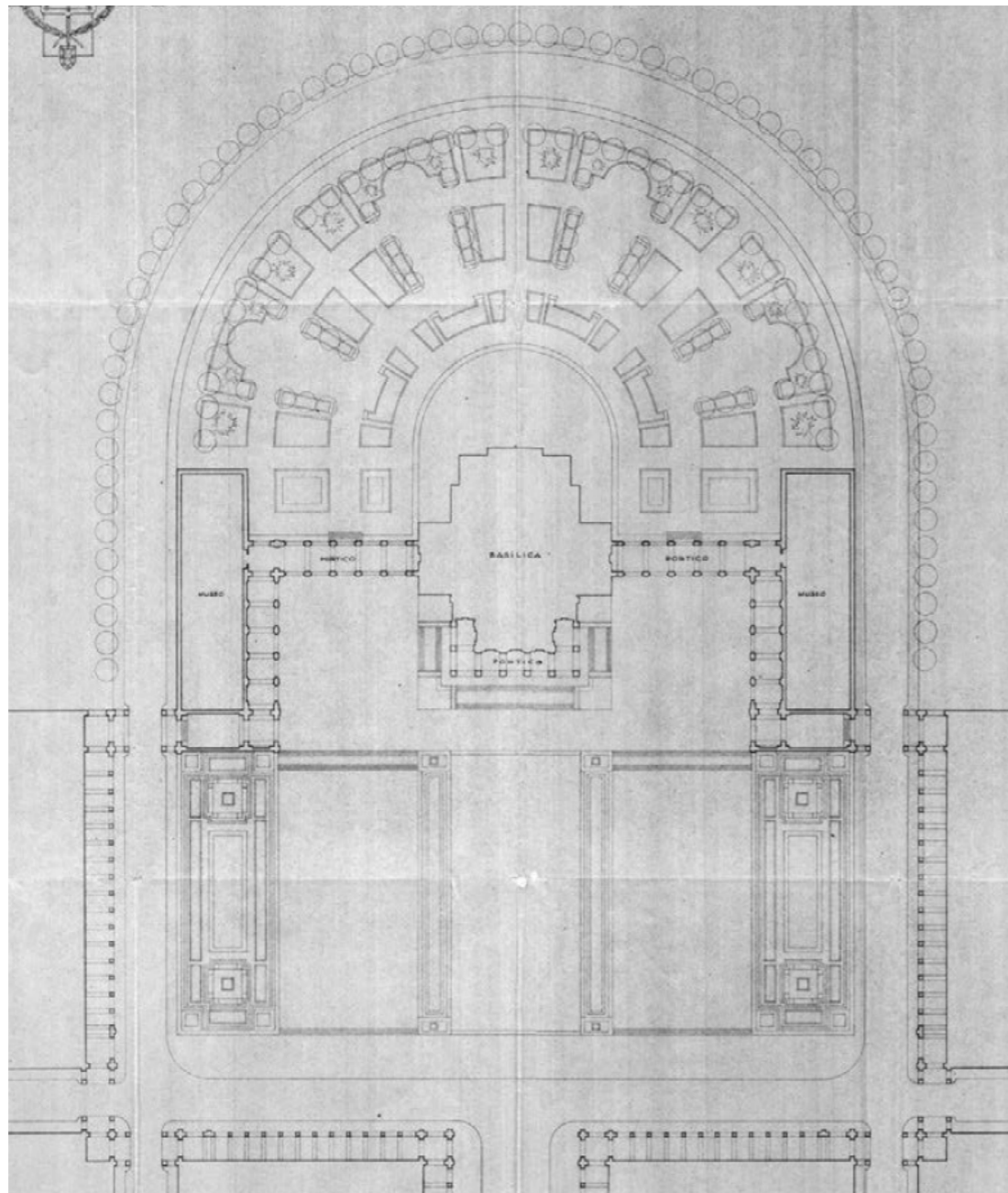


Fig 25. Evolución de la propuesta para el proyecto del Monumento a los Caídos de Pamplona. Víctor Eusa y José Yáñez. 1941

\*28 Memoria descriptiva del proyecto, agosto 1941. Fuente: AGN, Fondo DFN, Caja 40.259

\*29 Ibidem

solventarlo con acierto. Desaparecido ya el orden impuesto por la retícula, empezaron a aparecer edificaciones individuales de carácter periférico, sin un criterio claro de implantación, que han supuesto después un turbio tapón entre el II Ensanche y los nuevos desarrollos residenciales de Lezkairu y Arrosadía.

Pero volviendo a nuestro proyecto, pasaremos ahora a analizar la arquitectura del monumento en sí. La iglesia adopta una forma circular, justificada en la memoria “por ser la más apropiada a nuestro juicio a su destino, que es servir de Panteón”<sup>28</sup>.

A la planta circular de la iglesia se le yuxtaponen dos naves laterales abovedadas que comunican con las galerías de arcos que enlazan con los proyectados museos; al fondo, un ábside cuadrangular destinado al altar se ve flanqueado simétricamente por la sacristía y otra dependencia auxiliar. En la fachada principal, el atrio de acceso está precedido por un pórtico de pilares cuadrados de orden monumental. Los elementos adosados interiores, acaban configurando una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado. En las naves laterales, se disponen cuatro amplias escaleras de bajada a la cripta, donde reposarían los restos de Mola, Sanjurjo y varios voluntarios caídos en combate. En el centro de la nave de la iglesia, se dejó un gran hueco circular, de forma que pudiera verse el mausoleo sin descender a la cripta.

La memoria del proyecto defiende que “el monumento en su aspecto externo es de gran sencillez; y hemos adoptado el estilo neoclásico simplificado y estilizado, porque lo consideramos el más apropiado en este caso, pues resulta sobrio y severo, al par que monumental, y muy nuestro

dentro de la Arquitectura patria en una de las épocas de esplendor en el arte de la construcción”<sup>29</sup>. Esta frase parece un tributo al nacionalismo imperante en esta época de posguerra, aunque sus referencias, que no se citan, van más allá de la arquitectura neoclásica de Juan de Villanueva o Ventura Rodríguez. El monumento parece aludir directamente al modelo renacentista del proyecto de Miguel Ángel para la basílica de San Pedro, tumba del primer apóstol, como lo fue Mola de la llamada “Cruzada Nacional”. La composición y proporciones geométricas de cúpula, tambor y linterna en el primer proyecto de 1941, son muy similares a las de la cúpula vaticana, a diferencia de la escala, por la que se minimizan de dieciséis a ocho las nervaduras de la cúpula. En el proyecto final, quizá por motivos económicos, tanto el tambor como la cúpula, van considerablemente disminuyendo su altura, lo que le otorga un aspecto achatado de cierta pesadez, frente a la mayor ligereza y esbeltez de las proporciones del modelo original de Miguel Ángel.

Quizá en contrapartida, se agregan por el frente dos elementos verticales, dos torres, en ambos extremos de la fachada principal. Estas torres se apoyan sobre una base compacta como continuación de la crujía del atrio, que sustituye en estas zonas al pórtico, que en el primer proyecto rodeaba el atrio también por los costados, donde se abrían dos puertas laterales. Se incorporan también en este segundo proyecto otras pequeñas alteraciones en el contorno exterior de la edificación. Finalmente, en la obra construida se produjeron otras variantes respecto al proyecto constructivo, que en este caso afectaron a los alzados y



cubiertas. La más característica consistió en emparejar la altura del volumen de la sacristía y su simétrico, que en el proyecto son más bajos, con la del resto de la obra que sirve de base a la cúpula. Esta simplificación en su volumetría otorgó de mayor contundencia a esta parte trasera. Las previsiones de la construcción del monumento comenzaron a mediados de 1942, no sin cierta polémica al respecto sobre quién debía hacerse cargo de la dirección de los trabajos. Aquí es necesario esclarecer la cuestión relativa a la autoría del proyecto y el papel jugado por cada arquitecto. Como ya apuntamos, la iniciativa surgió de la Delegación en Navarra del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro. Su entonces presidente, Marcelo Guibert, declaró más tarde: “Al ofrecimiento generoso de esta Delegación de realizar gratuitamente el proyecto y aun de asumir la dirección de las obras de un magno Monumento a nuestros Muertos [...], siguió la ardua labor de estudiarlo concienzudamente, trabajo en el que colaboraron en mayor o menor escala, todos los Arquitectos Colegiados en Pamplona. Pero ya en el caso actual tenemos el deber de señalar que desde un principio destacó extraordinariamente la labor del señor Yárnoz, sin cuya actividad, tesón y constancia hubiera sido muy difícil que ese trabajo se llevara a cabo. [...] Para el desarrollo del proyecto se nombró una ponencia formada por los Señores Yárnoz, Eusa y Alzugaray, quienes realizaron más tarde ese trabajo, habiéndose limitado la labor de los demás compañeros a la exposición de ideas y modificaciones de orientación en los primeros croquis y estudios del anteproyecto”<sup>30</sup>. Dada su mayor implicación política, Eusa tuvo sin lugar a

duda un papel predominante en la decisión del Colegio de Arquitectos y en el fomento dado al proyecto, de cuya evolución consta, que informó directa y personalmente a Tomás Domínguez Arévalo, Conde de Rodezno y Vicepresidente de la Diputación Foral. Sin embargo, la autoría primordial del proyecto arquitectónico del edificio en sí, en su formalización última y sus detalles, podemos atribuirle claramente a Yárnoz, no sólo por las declaraciones citadas, sino por el identificable estilo del arquitecto del Banco de España, un lenguaje clásico ortodoxo y sobrio. El propio grafismo y rotulación de los planos desvelan su elaboración en el estudio de Yárnoz en Madrid.<sup>31</sup> En cambio, la esencia más romántica y expresionista de Eusa halló una materia más propicia en la ordenación urbanística de la plaza y su entorno como conjunto, con sus estanques y jardines. De hecho, había estudiado anteriormente como arquitecto municipal, la respuesta que debía darse a esta culminación de la avenida Carlos III. Primeramente, había concebido situar al fondo una iglesia dedicada a San Francisco Javier, patrón de Navarra. Tras el fin de la guerra, gana importancia la nueva adjudicación como homenaje a los caídos. Se conservan dibujos y reflexiones de la ordenación urbana del entorno del monumento, no firmados, en los que es reconocible sin duda la mano de Eusa. En ellos, realizó un exhaustivo estudio de la topografía apropiado, del volumen, la altura y la cota de asiento del monumento en relación a los edificios colindantes y a la visión de la avenida Carlos III, así como de las principales características de las fachadas de la plaza, que se idea como una Plaza Mayor porticada y cerrada, sólo abierta a

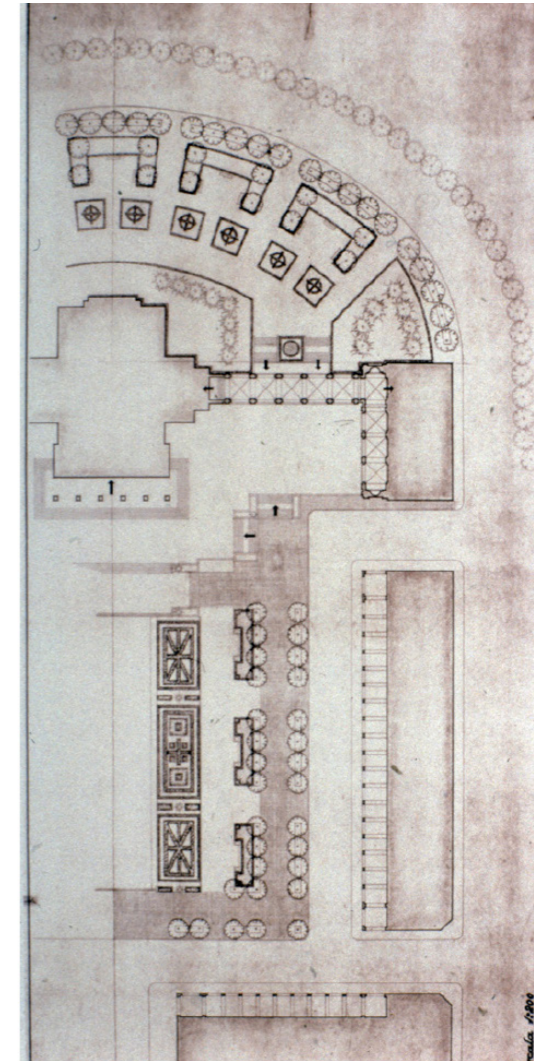


Fig 26. Parterres finales para el proyecto del Monumento a los Caídos de Pamplona. Víctor Eusa y José Yárnoz. 1941

<sup>30</sup> Carta del Presidente de la Delegación en Navarra del Colegio de Arquitectos al Vicepresidente de la Diputación Foral, 1 de mayo de 1942. AGN, Fondo DFN, Caja 40.259.

<sup>31</sup> Fernando Tabuenca González, *La arquitectura de Víctor Eusa. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Tomo 4, pp175-179. 2016. Información obtenida del Capítulo 6. La Posguerra y las obras para la Diputación (1941)*

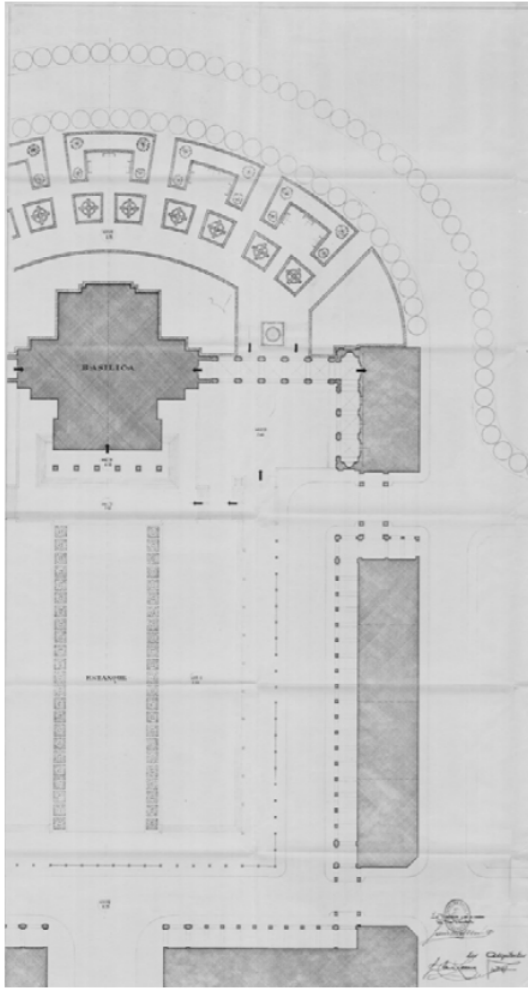


Fig 27. Evolución de la propuesta para del Monumento a los Caídos de Pamplona. Víctor Eusa y José Yárnoz. 1942.

la avenida. Las calles Aoiz e Iturralde y Suit convergen en ella a través de grandes arcos de medio punto. En estos croquis iniciales, no fechados, los pórticos de doble altura de los edificios, en cambio, son adintelados. Sobre ellos se alzan cuatro plantas, cuyos huecos verticales quedan enmarcados por un orden monumental de pilastras. La composición se concluye con un ático horizontal en la quinta planta. Finalmente, los pórticos de la plaza adoptaron arcos de medio punto como los de las galerías laterales del Monumento, las manzanas quedaron abiertas y el Ayuntamiento aceptó unas alturas mayores a las previstas para estos edificios de viviendas. Esta elevación de alturas no pudo ser de agrado para Eusa, pues modificaba claramente las proporciones de la plaza y su relación con la Iglesia Votiva, cuya monumentalidad se veía reducida. Esta imposición especulativa sobre superficies de indiscutible valor en el excelente espacio urbano de la nueva plaza ha originado también su efecto secundario en las calles traseras (Amaya y Paulino Caballero), que resultan demasiado sombrías en este tramo. Los edificios de la plaza no tuvieron una autoría única. Como resultado de la venta de los terrenos, fueron obra de varios constructores, que contaron con diferentes arquitectos: Eugenio Arraiza, Luis Felipe Gaztelu, Francisco Garraus, Serapio y Javier Esparza y el propio Eusa. Siendo obligada la composición de las fachadas a la plaza por el plan urbanístico trazado, la personalidad de cada arquitecto se manifestó en las fachadas traseras a las citadas calles, de libre composición<sup>32</sup>. Al residir Yárnoz en Madrid, Eusa tuvo también un papel predominante en la dirección de la obra del Monumento. A

pesar del ofrecimiento inicial del Colegio de Arquitectos de adjudicarse dicha dirección, la Diputación Foral estableció que debía ser “encomendada con plena responsabilidad a un Sr. Arquitecto remunerado designado por esta Diputación y dependiente de la misma, que será auxiliado por el personal de la Dirección de Obras

Provinciales para todo cuanto afecte a la organización, administración, vigilancia y ejecución de los trabajos”<sup>33</sup>. De esta forma, se aceptó el convenio, en marzo de 1942, de destinar a Víctor Eusa como Director de las obras.

Esto causó la protesta del Colegio, que optó por “la continuación de la referida ponencia nombrando director de la misma al Señor Yárnoz y colaborando con él los dos restantes miembros”<sup>34</sup>, en referencia a Eusa y Alzugaray, exponiendo las razones citadas anteriormente. Finalmente, Yárnoz, Eusa y Alzugaray siguieron figurando durante un tiempo como arquitectos co-directores. El papel de Alzugaray, autor de la estación de autobuses y otros muchos edificios de viviendas en Pamplona, debió de tener mucha menos importancia. Además, fallecería poco después de comenzar las obras. Si el primer proyecto de 1941 estaba firmado por la Delegación en Navarra del Colegio de Arquitectos, dejando a sus autores en el anonimato, el proyecto definitivo de construcción, no fechado pero seguramente elaborado en 1942 o comienzos de 1943, incluye ya la firma conjunta de Yárnoz y Eusa, que colaboraron también durante toda la dirección de obra con un recíproco respeto, reconocible en la extraordinaria correspondencia entre estos dos arquitectos.

Fue una obra de larga duración, pues

a su monumentalidad se sumaron las dificultades económicas de la posguerra, lo que motivó críticas, y no pudo considerarse acabada hasta 1954. No fue la única obra que firmaron juntos, pues proyectaron en esos años la Parroquia de San Miguel (1950), que también lleva el reconocible sello clasicista de Yárnoz. La Parroquia de Cristo Rey y su Centro Parroquial, edificios que rodean el Monumento, fueron proyectados años después, en 1957. También fueron firmados por ambos arquitectos, pero en este caso, se deduce una mayor participación de Eusa, aunque se trata ya de obras de menor ambición. Se ha querido ver en el Monumento a los Caídos el símbolo palpable del giro de Víctor Eusa hacia un estilo clásico nacional, supuestamente impuesto después de la guerra por el nuevo régimen político.

<sup>32</sup>Fernando Tabuena González, *La arquitectura de Víctor Eusa. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Tomo 4, pp179-1782. 2016. Información obtenida del Capítulo 6. La Posguerra y las obras para la Diputación (1941)*

<sup>33</sup>Acuerdo de la Diputación Foral de Navarra de 27 de marzo de 1942. AGN, Fondo DFN, Caja 40.259.

<sup>34</sup>Carta del Presidente del Colegio de Arquitectos a la Diputación Foral, 1 de mayo de 1942. AGN, Fondo DFN, Caja 40.259.



## Polémica

La presencia de monumentos y arquitectura en diferentes ciudades y pueblos españoles que, de una manera u otra, ensalzan la Guerra Civil y al bando vencedor, implican un gran reto para las administraciones locales que se proponen aplicar la Ley de Memoria Histórica<sup>35</sup>. Hay que responsabilizarse desde un comienzo, que abordar la presencia de un monumento de estas características y decidir qué hacer con él, ya sea reutilizarlo para una actividad alternativa, dejarlo a la merced del tiempo, convertirlo en museo o demolerlo, es un proceso polémico. La controversia, sin embargo, debe adoptarse en el sentido positivo: obliga a la ciudadanía, las instituciones y los medios a debatir el pasado, a conocerlo y entenderlo mejor. El debate es si, al final de todo este proceso, la decisión a la que se llegue debe generar el mayor consenso posible, esto es, superar la controversia; o si por el contrario, puede ser una solución controvertida que continúe suscitando las dudas de la ciudadanía sobre su pasado más complicado. Son dos estrategias diferentes y las dos pueden razonarse teóricamente.

La decisión del Ayuntamiento de Pamplona de hacer frente a la presencia del Monumento a los Caídos de Pamplona, se realiza en unas circunstancias delicadas para el panorama socio-político del Estado español. Parte de la explicación a esta crisis residiría, precisamente, en la carencia de un acuerdo social y político amplio sobre el significado de la Guerra Civil y el régimen franquista. Cuarenta años después de la transición a la democracia coexisten dos grandes relatos, dos

memorias, aparentemente irreconciliables, que chocan, no siempre abiertamente, en el plano institucional y civil. La transición pactada a finales de los años setenta, optó por la amnistía política y la amnesia histórica para poder avanzar pacíficamente hacia un régimen democrático. Si bien resulta comprensible que se optara por esa vía en aquel momento, es más difícil de entender que, desde entonces, no haya sido posible abordar el pasado de la guerra y la dictadura conjuntamente, por parte de todos los partidos políticos con representación parlamentaria. Esto es lo que se ha hecho en otros países que han sufrido guerras civiles o dictaduras como, por ejemplo, Chile, Argentina o Sudáfrica en donde, lejos de idealizarlos, se han creado diferentes mecanismos destinados a investigar el pasado y trabajar por la reconciliación nacional. La llamada Ley de Memoria Histórica en nuestro país, como es sabido, no cuenta con el apoyo del Partido Popular y otras fuerzas conservadoras.

Por ello, parece que el objetivo debe ser consensuar el pasado, el presente y el futuro. Ello supone, en primera instancia, aceptar que puede haber vivencias e interpretaciones diferentes sobre los mismos hechos históricos; segundo, reconocer y visibilizar la memoria de los vencidos y, tercero, asegurar a las generaciones futuras el conocimiento de su pasado, ofreciéndoles la oportunidad de tomar conciencia real de las implicaciones del enfrentamiento civil y la imposición de un régimen represor. Se trata de encontrar soluciones a la presencia de estos monumentos que sean sostenibles en el tiempo y, aunque siempre revisables (como cualquier decisión tomada en democracia), no es deseable que éstas se

vean modificadas o restablecidas con cada cambio de gobierno. Deben barajarse soluciones que, además de beneficiar al conjunto de los ciudadanos residentes, y ser económicamente viable para las arcas municipales, cuenten con un apoyo ciudadano notable. Con ello se daría además ejemplo de la actitud necesaria para ese pacto de Estado que debería producirse sobre cómo tratar los diversos legados de la Guerra Civil y el franquismo, y acordar las medidas jurídicas, políticas y simbólicas pertinentes; en esencia, lo que se buscó con la aprobación de la Ley de Memoria Histórica, pero contando ahora con el apoyo de todas las fuerzas políticas. ¿Cómo se puede llegar a ese consenso? ¿Cuáles son los diferentes puntos de partida? ¿A qué soluciones de compromiso se puede llegar en la práctica? Estas son las preguntas que convendría hacerse a la hora de abordar el pesado legado simbólico de la Guerra Civil y la dictadura<sup>36</sup>.

Hay que tener en cuenta que, desde el momento en que hubo dos bandos, y víctimas en ambos, se formaron experiencias y memorias encontradas de la Guerra Civil que sobreviven hasta nuestros días. Entendemos que, dentro de un régimen democrático, es necesario respetarlas todas. En el ámbito que nos ocupa, se insinúa a veces a la posibilidad que tuvo el bando vencedor de honrar a sus muertos a lo largo de toda la dictadura, para justificar la eliminación en la actualidad de los memoriales franquistas, pero resulta cuestionable la lógica de este argumento. Sustituyendo una memoria por otra se corre el riesgo de prolongar el rencor y la incomprensión mutuos entre los supervivientes de los grupos



Fig 28. Fotografía interior de la cúpula. Fotografía por Ramón de Argonz (cedida por el Ayuntamiento de Pamplona para la realización del concurso)



Fig 29. Fotografía interior de la cripta. Fotografía cedida por el Ayuntamiento de Pamplona para la realización del concurso.



Fig 30. Fotografía de la tumba de Sanjurjo. Fotografía por José Fermín Garralda (cedida por el Ayuntamiento de Pamplona para la realización del concurso)

<sup>35</sup> Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

<sup>36</sup> Dra. Olivia Muñoz-Rojas Oscarsson: Textos referidos al Documento de reflexión sobre el futuro del Monumento a los Caídos de Navarra.



contendientes, así como entre aquellos que se siguen identificando, por razones familiares o ideológicas, con uno u otro bando. Se trataría, por el contrario, de sumar la memoria de los vencidos a la de los vencedores, de visibilizarla y otorgarle la presencia y el reconocimiento que le corresponden, buscando siempre el mayor rigor histórico posible. En este sentido, convendría colocarnos en una perspectiva ajena al caso español o una perspectiva de futuro, para observar nuestra historia con mayor objetividad, sin prejuicios ideológicos y al margen de experiencias familiares y trayectorias personales. Ello debería permitir aceptar, por ejemplo, que la estricta equidistancia entre la violencia cometida por uno y otro bando no es posible. Es indiscutible que el resultado de la represión franquista durante la guerra y después de ella, fue exponencialmente mayor en número de víctimas, siendo además el sometimiento y la aniquilación del adversario ideológico, un rasgo consustancial del bando nacional y de la dictadura franquista a lo largo de sus cuatro décadas. Aceptar, asimismo, por ejemplo, que la intolerancia religiosa expresada en acciones de violencia y vandalismo anticlerical fue responsabilidad prácticamente exclusiva del bando republicano. Y asumir, finalmente, que la violencia, sea del signo que sea, como instrumento político para imponer unas convicciones y una determinada organización del Estado, es injustificable en democracia.

Pensando en el futuro, conviene también preguntarse qué queremos que transmitan los monumentos franquistas a las generaciones venideras. Precisamente, tenemos la oportunidad de aprovechar estas

construcciones para actuar de dos maneras que no se excluyen mutuamente: una histórico-descriptiva y la otra simbólica. Explicar y exponer lo sucedido entre 1936 y 1975 con la mayor neutralidad posible, por un lado, y resignificar simbólicamente estos monumentos con el fin de recuperar la memoria de los vencidos y transmitir simultáneamente un mensaje democrático. La tarea de la resignificación implica, muy probablemente, contar con la creación numerosos especialistas, es el mejor medio para interpelar y concienciar a la ciudadanía sobre las cuestiones más incómodas que afectan a su convivencia.

Teniendo en cuenta que España no es un caso aislado, ni de guerra civil, ni de dictadura en la época contemporánea, es deseable nutrirse de las numerosas experiencias y ejemplos de sociedades con pasados similares. Por esta razón resulta de interés tratar algunos casos de monumentos fuera de España, relevantes para el caso del Monumento a los Caídos de Pamplona, así como las soluciones que se ha encontrado a su presencia, desde los diferentes puntos de vista que hay, a la hora de afrontar una cuestión de este tipo.



Fig 31. Vista frontal del Monumento a los Caídos con la antigua denominación. Fotografía por Jorab ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org))



Fig 32. Vista frontal del Monumento a los Caídos con la nueva denominación. Fotografía <https://www.itzalos.org>



## Estado de la cuestión y contexto internacional

Cuando el concepto de memoria comenzaba a mostrar signos de agotamiento en los círculos académicos a principios de la década del 2000, gobiernos e instituciones en una serie de países con pasados recientes de guerra y dictadura, se habían apropiado del término. Entre los efectos más visibles de esta institucionalización de la memoria, estuvo la fundación de un gran número de monumentos y museos de la memoria en diferentes partes del mundo, desde el Museo del Genocidio Armenio en Ereván hasta el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile, pasando por el Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana en Washington D.C., inaugurado en 2016. El caso de España y la Ley de Memoria Histórica, aprobada en diciembre de 2007, a pesar de sus particularidades, lejos de ser una excepción, es, por tanto, un ejemplo característico de un proceso universal relativamente reciente de institucionalización de la memoria.

La incomodidad que ciertas construcciones suscitan tiene, en principio, fecha de caducidad. Después de décadas, siglos, no digamos milenios, el legado material de una época no tiene la misma significación social y política. Sin embargo, basta pensar en la destrucción de los Budas gigantes en Bāmiyān, Afganistán, por los talibanes en 2001, para entender que una sociedad puede revisar su patrimonio en cualquier momento, decidiendo, por ejemplo, erradicar aquellos elementos que considera incómodos (inaceptables) porque pertenecen a un pasado que desea borrar de su memoria. ¿Hasta qué punto

tienen las generaciones futuras derecho a conocer su pasado, incluso el más oscuro, y no meramente a través de libros, películas u otros medios de ficción? ¿Hasta qué punto tienen las generaciones actuales derecho a ver satisfechas sus necesidades de justicia y reparación simbólica? El caso de la Alemania contemporánea ilustra bien la complejidad de estas cuestiones. Más de 70 años después de la caída del Tercer Reich, la evidencia demuestra que, pese a lo que suele pensarse, ni hay, ni ha habido, una repuesta cultural y política uniforme a la presencia del legado nazi en las ciudades alemanas. Tampoco a la presencia del legado comunista tras la caída del Muro de Berlín. Nos hallamos en aquel país ante todo el abanico de posibles respuestas a la presencia incómoda de construcciones levantadas por un régimen autoritario o, en este caso, totalitario: desde demolerlas hasta convertirlas en museos, pasando por reutilizarlas con un fin distinto al original o dejarlas a merced del tiempo y el deterioro natural.<sup>37</sup>

## El caso de Alemania y su legado nazi y comunista

### • Demoler

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, las fuerzas de ocupación aliadas destruyeron numerosas edificaciones nazis, incluyendo aquellas en ruinas a resultas de los bombardeos aliados. Se demolieron, entre otras, la cancillería del Reich en Berlín y la llamada Casa Marrón, sede del Partido Nazi, en Múnich. Apenas medio siglo después, tras la caída del Muro de Berlín, las nuevas autoridades hicieron lo propio con algunas construcciones comunistas, como es el caso



Fig 33. El Palacio de la República en proceso de desmantelamiento en 2005. Autor: Denis Apel (Wikimedia Commons)

del Palacio de la República, construido en Berlín oriental, por el gobierno de la República Democrática de Alemania en los años 70, sobre lo que había sido el Palacio Real de Berlín. El Palacio Real se encontraba en ruinas desde el final de la guerra, albergó un enorme centro cultural, además de ser la sede de la Cámara del Pueblo (el parlamento comunista). El edificio también fue testigo de la firma de la Reunificación Alemana en 1989. Poco después de la reunificación, alegando que estaba contaminado de amianto, las nuevas autoridades berlinesas decidieron desmantelarlo. A la par que surgía una campaña en defensa del Palacio de la República, por su valor histórico y representativo de la historia de la RDA, comenzó a circular la idea de reconstruir el antiguo Palacio Real de los Hohenzollern. El Palacio de la República terminó de derribarse en 2008. Durante el proceso, sirvió de espacio de creación y experimentación artística (entre otros, se colocó durante un tiempo un rótulo gigante sobre el edificio con la palabra Zweifel, 'duda')<sup>38</sup>. La nueva réplica del Palacio Real, ahora con el nombre de



Fig 34. El Palacio de la República, Berlín Oriental, años 80. Autor: Lutz Schramm (Wikimedia Commons)



Fig 35. Fachada del Humboldt Forum en construcción, julio de 2017. Autor: Professor Ludwig (Wikimedia Commons)

<sup>37</sup>. Horst Hobeisel. *Ideas sobre cómo abordar el Monumento de Navarra a sus muertos en la Cruzada/Monumento a los Caídos y su entorno urbano. En este informe podemos profundizar en las diferentes ideas que se plantean para abordar su posible intervención.*

<sup>38</sup>. Jordi Guixé. *Informe preliminar y valorativo del Monumento a los Caídos de Pamplona. Febrero de 2018.*





Fig 36. El Ministerio del Aire nazi en Berlín, 1938. Bundesarchiv Bild 183-H27413 (Wikimedia Commons)



Fig 37. El Ministerio de Finanzas alemán, antiguo Ministerio del Aire, 2008. Autor: Jensens (Wikimedia Commons)



Fig 38. Topografía del Terror, Berlín, 2010. Museo sito sobre los restos de lo que fuera la sede de seguridad del Tercer Reich (SS, Gestapo). Autor: Manfred Brückels (Wikimedia Commons)

Humboldt Forum. Estamos ante un caso de demolición de un legado histórico para recuperar otro, supuestamente, menos incómodo: concretamente, el de la Alemania anterior, tanto al nazismo, como al comunismo.

#### • Reutilizar

Los ejemplos de reutilización o rehabilitación de construcciones nazis también son notables. Entre ellos está el Estadio Olímpico de Berlín erigido por Hitler en 1936 que ha sobrevivido hasta nuestros días, renovado y ampliado hace una década. También el Ministerio del Aire en Berlín, construido por los nazis entre 1935 y 1936, y desde donde Hermann Göring coordinó las letales operaciones de la Luftwaffe. Tras la partición de Alemania, el edificio quedó en Berlín Oriental y el gobierno de la RDA lo rehabilitó como sede para su Consejo de Ministros. Tras la reunificación del país en 1990, el antiguo Ministerio nazi se convirtió en sede del actual Ministerio de Finanzas.

En general, los ministerios y los grandes complejos urbanísticos, suelen ser más susceptibles de reapropiación y reutilización. Véanse las ciudades universitarias de Madrid y Roma, o, también en Roma, la "Esposizione Universale Roma" (EUR), el complejo urbanístico iniciado por Mussolini en 1935, para celebrar el vigésimo aniversario del nacimiento del fascismo, en 1942, y que a día de hoy se conserva en perfecto estado.<sup>39</sup>

#### • Convertir en museo o centro de documentación

En 2010 se inauguró el centro de

documentación conocido como "Topografía del Terror" en Berlín, un ejemplo representativo de cómo convertir construcciones o ruinas incómodas en museos o centros de documentación. El centro abarca la calle Prinz-Albrecht, en el centro de la capital, donde se hallaban las oficinas de seguridad del Tercer Reich, entre otras, las sedes de la Gestapo y las SS (Schutzstaffel). Esta última era la dirección más temida durante el Reich, tal y como escribía la corresponsal de The Guardian en Berlín, con motivo de la inauguración: un lugar al que era fácil llegar, pero del que era difícil salir vivo.<sup>40</sup> Desde aquí se gestionaban, asimismo, los campos de concentración. Después de la guerra, las fuerzas aliadas demolieron los edificios, dejando un enorme descampado, pronto atravesado por el muro de Berlín.

El objetivo del actual museo es mostrar al público cómo se ejercía el terror nazi, explicando el proceso de toma de decisiones y su ejecución administrativa. Se trata, en suma, de ilustrar al visitante sobre los intrínsecos de aquella colosal burocracia del terror. A diferencia de los museos dedicados a las víctimas del nazismo, este museo se ocupa de los perpetradores.

<sup>39</sup> Dra. Olivia Muñoz-Rojas Oscarsson. Textos referidos al Documento de reflexión sobre el futuro del Monumento a los Caídos de Navarra. Información obtenida de estos textos a través de las diferentes investigaciones que se proponen.

<sup>40</sup> Kate Connolly, 'Nazi control room reopens as Topography of Terror museum in Berlin', *The Guardian*, 6 mayo 2010.



#### • Dejar en ruinas

Abandonar los edificios a la merced del tiempo y las fuerzas de la naturaleza, es una opción menos frecuente en este contexto. En general, es una situación que suele darse ante la falta de acuerdo, pues es evidente que, el coste de oportunidad para una ciudad de preservar construcciones abandonadas y progresivamente ruinosas en sus calles y plazas es alto, especialmente, si se encuentran en zonas céntricas. Sin embargo, existen casos como el de los restos del Templo de Honor (Ehrentempel) que Hitler mandó construir en Múnich (ciudad-sede del Partido), en honor a los caídos en el fallido golpe de estado de Hitler en 1923<sup>41</sup>. Situado sobre la inmensa Königsplatz (la Plaza Real), el Templo de Honor se hallaba rodeado de un conjunto de edificios monumentales pre-existentes que configuraban un marco arquitectónico idóneo para los masivos mítines que organizaba el Partido Nazi. Después de la guerra, se debatió largamente sobre qué hacer con la plaza y, en particular, el templo. La primera decisión fue destruirlo. Se logró demoler la estructura de capiteles, pero la base y los cimientos (incluido un búnker subterráneo) ofrecieron una enorme resistencia y se prefirió no continuar. Se volvieron a barajar varias opciones, entre ellas, construir un museo de arte sobre la base, aprovechando los cimientos. Al no llegarse a un acuerdo, las autoridades municipales decidieron rodear el lugar con una valla protectora de madera. Con el tiempo, la valla protectora se fue deteriorando y los restos del templo se fueron cubriendo de hierba y maleza. Así estuvieron por décadas, hasta que en los años 80, se retomó el debate sobre qué

hacer con ellos, pero sin llegar a un acuerdo nuevamente. En los años 90, cuando se impuso la idea de recuperar el aspecto de la Königsplatz anterior al nazismo, parecía que, ahora sí, los restos del templo iban a desaparecer. No fue así y se decidió, finalmente, que era más representativo de la relación de la ciudad con su pasado nazi, no preservar las ruinas cubiertas, sino invadidas, por la naturaleza.

Los vaivenes del debate sobre los restos del Templo de Honor en Múnich, ilustran las diferentes fases por las que ésta, al igual que otras ciudades alemanas, han pasado en su tratamiento del legado nazi. En Núremberg, por ejemplo, explica la antropóloga cultural Sharon Macdonald, los antiguos terrenos del Campo Zepelín, diseñados por Albert Speer para los desfiles del Partido Nazi, "se han utilizado de múltiples maneras", han sido "objeto de debate", pero también de "abandono". Fueron parcialmente volados, cubiertos de césped posteriormente y, finalmente, "restaurados y exhibidos"<sup>42</sup>. Hoy, el área no sólo está protegida, sino que es una de los espacios verdes más grandes de Núremberg y una importante zona de ocio. A partir de la experiencia de Múnich, el historiador Gavriel Rosenfeld concluye que la memoria se preserva mejor a través de la contestación que del consenso. De acuerdo con este autor, la polémica continuada en torno al legado del Tercer Reich, constituye la mejor esperanza de que continúe viva su memoria.<sup>43</sup> Un argumento similar lo hallamos en el trabajo de la historiadora alemana Gabi Dolff-Bonekämper quien, hace unos años, acuñaba el concepto de Streitwert, o valor de discordia, añadiendo con ello un tercer valor a los dos fundamentales, el histórico



Fig 39. Fotografía del Templo de Honor. Fotografía por Paul Ludwig Troost que aparece en *Das Bauen im Neuen Reich*, Band 1, Gerdy Troost, 1942

<sup>41</sup> Jay W. Baird, *To Die for Germany: Heroes in the Nazi Pantheon* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992) pp. 58-59.

<sup>42</sup> Sharon Macdonald, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond* (Oxford & New York: Routledge, 2009), 7.

<sup>43</sup> Gavriel D. Rosenfeld es profesor de historia y director del programa de pregrado en estudios judaicos de la Universidad de Fairfield. Nacido en Bloomington, Indiana, se graduó de Bloomington High School South en 1985. Recibió su B.A. en Historia y Estudios Judaicos de la Universidad de Brown en 1989





Fig 40. El Centro de Documentación del Nacional-Socialismo de Múnich (a la derecha) y la que fuera la Casa del Führer (a la izquierda), hoy Escuela Superior de Música y Teatro de Múnich. Autor: Guido Radig (Wikimedia Commons)

y de antigüedad, que el historiador del arte Aloïs Riegel atribuía a los monumentos en su clásico estudio *El culto moderno a los monumentos* (1903)<sup>44</sup>. El valor de discordia entiende el conflicto en torno a la preservación o no de determinadas estructuras como un valor en sí, partiendo de que, en democracia, la deliberación, el desacuerdo e incluso la postergación de la toma de decisión, son parte del proceso político. Este proceso permite a la opinión pública posicionarse una y otra vez y, con ello, no olvidar el pasado, pese a la incomodidad que pueda generar.

### Ejemplos de casos similares y soluciones dadas

Múnich, ciudad con carácter conservador

y de tradición católica, y sus numerosas edificaciones nazis, sería un caso al cual mirar más de cerca a la hora de abordar el Monumento a los Caídos de Navarra en Pamplona. Sobre el lado este de la Königsplatz, en la que sobreviven los restos del Templo de Honor a los que se ha hecho referencia anteriormente, se erige lo que fuera el Edificio del Führer (Führerbau), donde se firmaron los Acuerdos de Múnich en 1938. Hoy es la sede de la Escuela Superior de Música y Teatro de la ciudad. A su lado, hallamos un edificio de nueva construcción que alberga el "NS-Dokumentationszentrum" (Centro de Documentación sobre el Nacional-Socialismo de Múnich), ubicado en el mismo lugar en donde estuvo la Casa Marrón. A menos de dos kilómetros al este de la Königsplatz, encontramos la

"Haus der Kunst", o Casa del Arte, que los nazis erigieron entre 1933 y 1937. Diseñada por Paul Ludwig Troost, se trata del primer edificio monumental de arquitectura nacional-socialista. Albergó la Gran Exposición de Arte Alemán en la que se mostraba lo que el nacional-socialismo entendía por arte de verdad, en contraste con la llamada Exposición de Arte Degenerado, organizada en paralelo, y en la que se exponían obras de artistas modernistas confiscadas a diferentes museos alemanes y consideradas degeneradas y perversas. El objetivo de las dos exposiciones simultáneas no era otro sino instruir al público sobre lo que debía ser el genuino gusto artístico alemán. Inmediatamente después de la guerra, la "Haus der Kunst" fue utilizada como cantina y lugar de recreo para las tropas de ocupación estadounidenses

<sup>44</sup> Gabi Dolff-Bonekämper, "Le Forum de la Culture à Berlin, Monument d'histoire contemporaine," en Maria Gravari-Barbas y Sylvie Guichard-Anguis (eds.), *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle* (Paris: Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2003).



hasta mediados de los años 50, tras lo cual recuperó su actividad museística que continúa hasta la actualidad. Primero, como centro de exposiciones de diferentes géneros y formatos y, a partir de los años 90, en tanto museo con un programa estructurado, dedicado inicialmente al modernismo clásico y seguidamente al arte contemporáneo. En los años 90 se planteó, asimismo, la necesidad de renovar la estructura del edificio y hubo quienes, como el reputado arquitecto Stephan Braunfels, propusieron aprovechar la ocasión para demolerlo y levantar unas instalaciones museísticas nuevas de dos plantas. Otros, como el artista y coleccionista de arte Günther Buchheim, se oponían a esta idea, argumentando que la "Haus der Kunst" es "sin duda, un monumento en sentido negativo, un documento del Tercer Reich"<sup>45</sup>. En 2014, se iniciaron las obras de remodelación para poner al día la estructura del edificio nazi. El Monumento a los Caídos de Navarra reúne elementos que permiten establecer algunos paralelismos con el pasado y la intención original de, por un lado, el Templo de Honor y, por otro, la Haus der Kunst. Comparte con ambas construcciones su ubicación céntrica y prominente en el entramado histórico moderno de la ciudad. Con el Templo de Honor comparte su carácter de memorial a los caídos, en un golpe dado por un sector del ejército contra la legalidad democrática vigente. Al igual que el régimen nazi, el régimen franquista buscaba adoctrinar al pueblo en unos valores nacionales, que sólo representaban a una parte de la población y su historia. De una manera similar, a la "Haus der Kunst" que pretendía ser el hogar del único y verdadero arte alemán,

dejando fuera todo aquello que el nacional-socialismo no consideraba perteneciente a esta categoría; la cúpula del Monumento a los Caídos, con su fresco pintado por Ramón Stolz Viciano es, de acuerdo a la "Nota explicativa" del propio artista, un homenaje "al espíritu siempre religioso y batallador de los navarros por Dios y por la Patria"<sup>46</sup>. El relato que reproducen las diferentes composiciones del fresco ignora, en gran medida, la historia de aquellos navarros que no siempre compartieron estos valores católicos y patrios, e incluso se resistieron a su imposición y lucharon en defensa de otros valores. La "Haus der Kunst" y el Monumento a los Caídos de Navarra comparten, asimismo, el hecho de ser obra de arquitectos de renombre que contribuyeron a crear y consolidar los respectivos estilos arquitectónicos nazi y franquista. Del mismo modo en que Paul Troost, autor de la Haus der Kunst, contribuyó con su estilo clasicista a la arquitectura oficial del Tercer Reich; José Yárnoz y Víctor Eusa hicieron lo propio para con la arquitectura oficial del régimen franquista. Al mismo tiempo, a diferencia del Templo de Honor que se construyó ad hoc para honrar a los fallecidos en el putsch de 1923, el Monumento a los Caídos fue una adaptación de los planes previamente concebidos para construir la Iglesia de San Francisco Javier y cerrar así la avenida central que atravesaba el nuevo ensanche de Pamplona.<sup>47</sup> Es muy posible que, aún en el caso de no haber triunfado el golpe de 1936, el edificio, en calidad de basílica, se hubiera construido. Del Templo de Honor, como ya he explicado, quedan hoy únicamente las bases. El edificio de la Haus der Kunst, en contraste, fue preservado íntegramente



Fig 41. Fotografía de la Haus der deutschen Kunst, Múnich, años 30. Primera construcción de arquitectura nazi. Bundesarchiv, Bild 146-1990-073-26 (Wikimedia Commons)



Fig 42. Fotografía de La Haus der Kunst en 2009. Autor: Andreas Praefcke (Wikimedia Commons)

<sup>45</sup> Citado en Javier Zubiaur Carreño, 'La obra de Stolz en Pamplona. Una reflexión desde el plano artístico', octubre 2016.

<sup>46</sup> Ver la página web del Haus der Kunst, concretamente: <http://www.hausderkunst.de/en/research/history/faqs/>

<sup>47</sup> Javier Zubiaur Carreño: Op. cit.

desde un principio. La versatilidad de una y otra estructura explica, probablemente, y, al menos, en parte, las diferentes decisiones que se tomaron respecto de su presencia en los años posteriores a la segunda guerra mundial. La fuerte carga simbólica del Templo de Honor, el hecho de que no tuviera otra función que la de memorial y que su estructura original hiciera difícil adaptarlo a otra función justificaba más fácilmente su voladura. La "Haus der Kunst", por el contrario, y al igual que el Ministerio del Aire en Berlín que he comentado más arriba, era un espacio fácilmente reutilizable. Tras servir de hogar colectivo a las tropas de ocupación estadounidenses, la "Haus der Kunst" volvió a ser museo y, especialmente a partir de la década de los 90, se convirtió en un centro de arte de referencia internacional, con exposiciones temporales de gran calidad. Un centro que, al mismo tiempo, asume y expone su turbulenta historia en la llamada, Galería de Archivos, en donde se puede consultar la documentación asociada al edificio y su actividad de 1933 hasta los años 70 y asistir a exposiciones temporales que resaltan diferentes aspectos de esta historia. El Monumento a los Caídos, a pesar de su carácter de memorial, tiene, después de todo, más en común con la "Haus der Kunst": se trata de un edificio reutilizable, aunque de menores dimensiones, y que constituye un documento del franquismo e, indudablemente, representativo de su estética. Es posible reconocer su calidad arquitectónica y artística más allá del juicio ideológico y las preferencias estéticas actuales. Por ello, tiene sentido plantear su conservación, a la par que dotarlo de un significado nuevo. El edificio de estética

contemporánea, que alberga el Centro de Documentación sobre el Nacional-Socialismo, y que se sitúa en el mismo lugar en donde estuvo la Casa Marrón, ofrece una pista sobre el tipo de intervención que podría hacerse en las inmediaciones del Monumento a los Caídos para compensar por su presencia continuada, reequilibrar simbólicamente la historia y abrir una nueva etapa en la ciudad.<sup>48</sup>

<sup>\*48.</sup> Horst Hobeisel. Ideas sobre cómo abordar el Monumento de Navarra a sus muertos en la Cruzada/Monumento a los Caídos y su entorno urbano. En este informe podemos profundizar en las diferentes ideas que se plantean para abordar su posible intervención.



Fig 43. Reichstag (Parlamento alemán) de Norman Foster. Fotografía de Dagmar Schwelle (<https://www.visitberlin.de/es/parlamento-reichstag>)









# 3

PROCESO DE MODELIZACIÓN DIGITAL

## Documentación previa y planimetría original

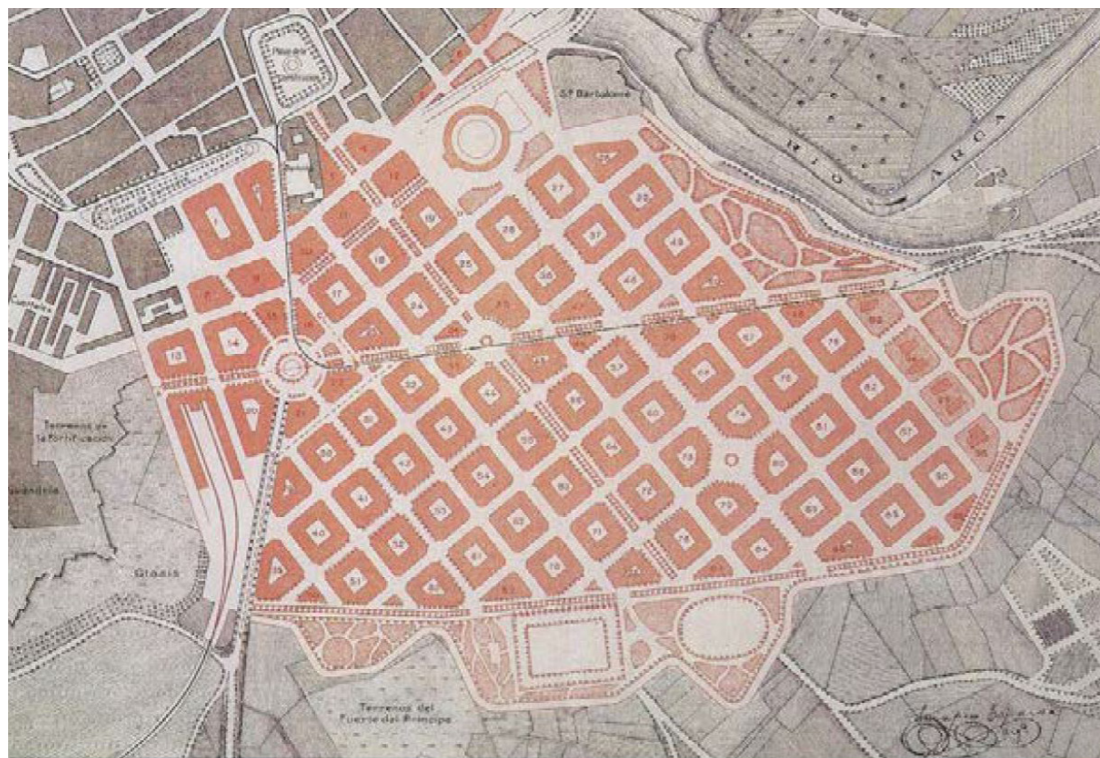


Fig 44. Plan de segundo ensanche para la ciudad de Pamplona. Serapio Esparza. 1916

Para la elaboración de la nueva planimetría partimos de los diferentes planos y documentación gráfica que se han ido obteniendo y recopilando para contrastar posteriormente su correspondencia con la realidad. En este caso no se ha tenido oportunidad de utilizar otro tipo de métodos como la medición in situ, el levantamiento mediante fotogrametría o un escaneado láser, por ello la metodología escogida parte de los diferentes documentos del Monumento a los Caídos de Pamplona aportados por la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona para la realización del concurso de ideas que fue convocado en septiembre de 2018. En primer lugar tenemos la primera planimetría original que data de agosto de 1941 realizada por Víctor Eusa y José Yárnoz y sus posteriores cambios que se realizaron hasta la finalización del proyecto en el año 1942. En este primer bloque de documentación

podemos encontrar la planta noble, por donde se produce la entrada principal; la planta del arranque de la cúpula, torres y cubierta; el alzado de la fachada delantera con la galería incorporada, así como su posterior modificación; el alzado de la fachada trasera y lateral; y las secciones transversal y longitudinal del monumento en su estado final. Además, a esta primera toma de contacto con la planimetría del proyecto se añade la encontrada en la tesis doctoral "La Arquitectura de Víctor Eusa" del Arquitecto Fernando Tabuenca Gonzalez de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. En esta tesis obtenemos diferentes imágenes del proceso creativo del monumento. Desde los primeros planes urbanísticos de la ciudad de Pamplona así como el de su entorno y sus diferentes cambios en el entorno del monumento a nivel de conjunto en la ciudad.

En segundo lugar, nos centramos en la información y documentación actual de la que disponemos. Para ello se han consultado por un lado, el vigente Plan Municipal de Pamplona que fue aprobado definitivamente el 18 de diciembre de 2002 por acuerdo de la Comisión de Ordenación de Territorio, y por otro lado, los documentos de la planimetría en formato CAD aportados por la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona que constan de la planta semi-sótano del Monumento a los Caídos de Pamplona y de un plano del ámbito donde se ubica el edificio. Esta documentación ha sido de vital importancia para el desarrollo del presente trabajo, puesto que ha hecho posible obtener medidas exactas de la ubicación del monumento en su escala original y así como de sus dimensiones reales en su contexto. Además permite identificar las diferentes cotas que configuran su entorno con la Plaza de la Libertad.

Por último, no debemos olvidar la utilización de los documentos de protección y catalogación del edificio y sus agregados. En este apartado, los documentos utilizados han sido la catalogación del Centro Parroquial de Cristo Rey y la Iglesia Cristo Rey; la ficha de protección y catalogación del Monumento a los Caídos de Pamplona; y en último lugar, la ficha de catalogación de la propia Plaza de la Libertad. Con ello se ha podido definir con mayor exactitud la composición de todo el conjunto monumental para la posterior realización de la nueva planimetría.



Fig 45. Plano del alzado propuesto para la fachada principal del Monumento a los Caídos de Pamplona (provisional). Víctor Eusa y José Yárnoz. 1941.

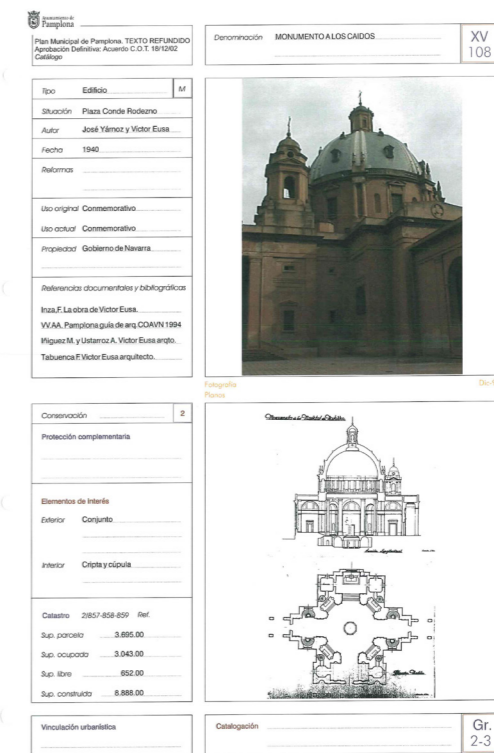


Fig 46. Ficha de catalogación del Monumento a los Caídos de Pamplona perteneciente al Plan Municipal de Pamplona





Fig 47. Plano de ubicación cedido por el Ayuntamiento de Pamplona





Fig 48. Fotografía exterior del Monumento a los Caídos de Pamplona. Fotografía: Jesús Diges.

Para continuar con esta investigación del estado real del edificio, otro factor a tener en cuenta, es la compilación de fotografías existentes del Monumento a los Caídos de Pamplona. Para entender la naturaleza de esta obra se han consultado diferentes fotografías pertenecientes a diferentes épocas, entre ellas, tenemos fotografías que abarcan desde el propio proceso constructivo del edificio, hasta imágenes del estado actual donde se aprecia parte de la simbología del monumento oculta. Dentro de esta serie de fotografías que relatan la evolución del edificio encontramos imágenes tanto del exterior y su entorno, como del espacio interior, la cúpula y la cripta. En cuanto a estas últimas, cabe destacar las fotografías de detalle de los diferentes frescos ubicados en la cúpula y las inscripciones y grabados que se localizan en puntos singulares y

simbólicos del monumento. Paralelamente a la documentación fotográfica consultada, también nos hemos apoyado en fuentes audiovisuales que aportan una visión dinámica y detallada de ciertas partes del monumento en distintas épocas de su historia. Cabe destacar entre las fuentes audiovisuales consultadas, el documental "A SVS MUERTOS", donde podemos visualizar el monumento a vista de pájaro o conocer la opinión de la ciudadanía al respecto de la polémica que suscita este complejo monumental. Además, este documental incorpora filmaciones de como el monumento ha sido testigo de diversos momentos históricos de la ciudad de Pamplona, desde grandes ceremonias como la de inauguración, hasta fragmentos de las practicas que se realizan actualmente en su interior.



Fig 49. Fotografía de obras en la Plaza de la Libertad. Imagen cedida por el Ayuntamiento de Pamplona para la realización del concurso.



Fig 50. Fotografía de la construcción del Monumento a los Caídos de Pamplona. Imagen extraída de la Tesis Doctoral de Fernando Tabuenca "La Arquitectura de Víctor Eusa".



Fig 51. Detalle de la cúpula del Monumento a los Caídos de Pamplona en la actualidad. Fotografía de Zarateman.





Fig 52. Fotografía de la finalización del Monumento a los Caídos de Pamplona. Imagen extraída de la Tesis Doctoral de Fernando Tabuena "La Arquitectura de Víctor Eusa".





Fig 53. Fotograma del documental 'A sus muertos', donde aparece el Monumento a los Caídos de Pamplona.





Fig 54. Monumento a los Caídos de Pamplona en la actualidad. Fotografía de Jesús Diges.





Fig 55. Fotografía interior del Monumento a los Caídos de Pamplona. Fotografía realizada por Jone Arzoz.



# Elaboración de una nueva planimetría

## Escalado

Una vez recopilada toda la información gráfica y audiovisual del Monumento a los Caídos de Pamplona pasamos a contrastar y comparar las diferentes fuentes de información y planimetrías para poder comenzar a redibujarlas. En primer lugar nos apoyamos en los planos en formato digital aportados por la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona. Utilizamos la planta semi-sótano que se encuentra en formato CAD, de esta forma podremos poder conocer las primeras referencias de medidas que nos servirán para el posterior escalado del resto de documentación gráfica. Una vez conocidos estos datos podremos establecer la primera relación de la dimensión de esta planta con respecto al plano original del Monumento. Esta acción la realizaremos mediante el software AutoCAD, que nos permite introducir tanto la planimetría aportada como las imágenes de referencia con los planos

originales. De esta forma obtendremos la planimetría original en tamaño real para su posterior utilización. Paralelamente, para poder extrapolar estas medidas al resto de planos se realiza otra comprobación con el plano en formato CAD del vigente Plan Municipal de Pamplona. A través de este archivo, que contiene el ámbito completo del monumento, podemos ubicar y dimensionar con exactitud tanto La plaza de la libertad, así como el propio monumento en su contexto. Con este nuevo aporte de datos realizamos la misma operación de escalado mediante el software AutoCad y su herramienta "Alinear", la cual nos permite en este caso igualar la dimensión de la imagen de la planta noble original con la referencia del monumento que aparece en los planos urbanísticos. Una vez realizadas estas operaciones podemos ir referenciando el resto de planos originales a los ya escalados, obteniendo así, los planos originales al completo con sus medidas reales.

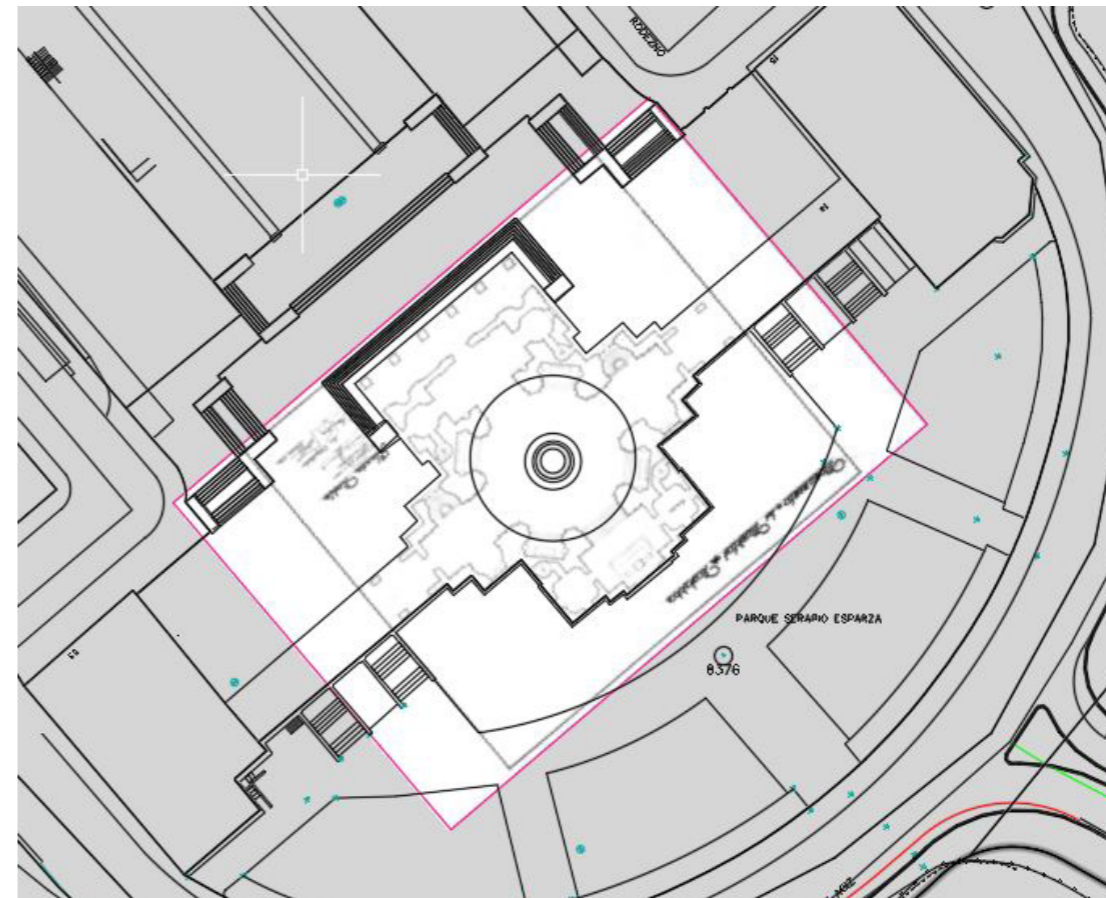


Fig 56. Captura del proceso de escalado de planos. Elaboración propia.

## Proceso de elaboración

Una vez conocidas las dimensiones reales del edificio nos disponemos a redibujar toda la planimetría necesaria para el posterior levantamiento volumétrico del edificio. Para ello se vuelve a utilizar el software AutoCad que nos permite dibujar encima de los planos originales aportando una mayor exactitud y detalle a los nuevos planos. En esta parte del trabajo se han rehecho los planos existentes pertenecientes al estado final del proyecto que datan de 1942. Estos documentos incorporan: la planta de acceso o planta noble; la planta de arranque de la cúpula y las torres; el alzado principal definitivo sin galerías; el alzado trasero; una sección transversal sin detalles constructivos; y por último una sección transversal que incorpora con más detalle los elementos constructivos desde el arranque de la cúpula hasta su coronación. Además de rehacer esta planimetría, se han aportado nuevos dibujos de elaboración propia para incrementar la información dada y poder obtener un mayor conocimiento del monumento. Entre estos nuevas representaciones tenemos: una planta del conjunto monumental con la Plaza de la libertad y sus alrededores; la planta de cubierta; la incorporación de detalles en la sección longitudinal y transversal; y la adición de las galerías en los alzados. A continuación mostraremos imágenes pertenecientes al proceso de realización y el resultado final de esta nueva documentación gráfica del Monumento a los Caídos de Pamplona que será el punto de partida para la creación de un modelo digital del edificio lo más semejante a la realidad.

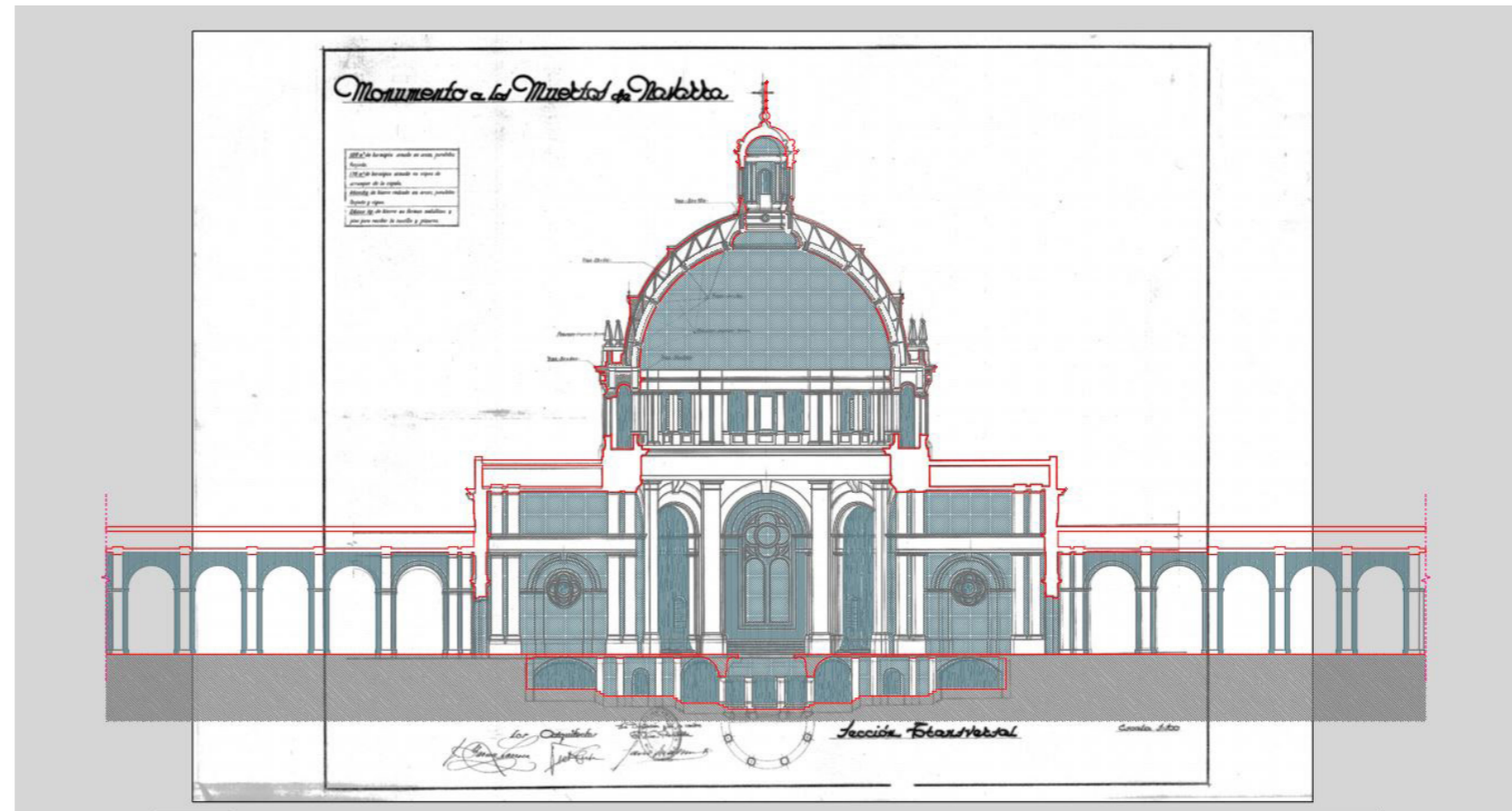


Fig 57. Captura del proceso de elaboración de sección transversal. Elaboración propia.

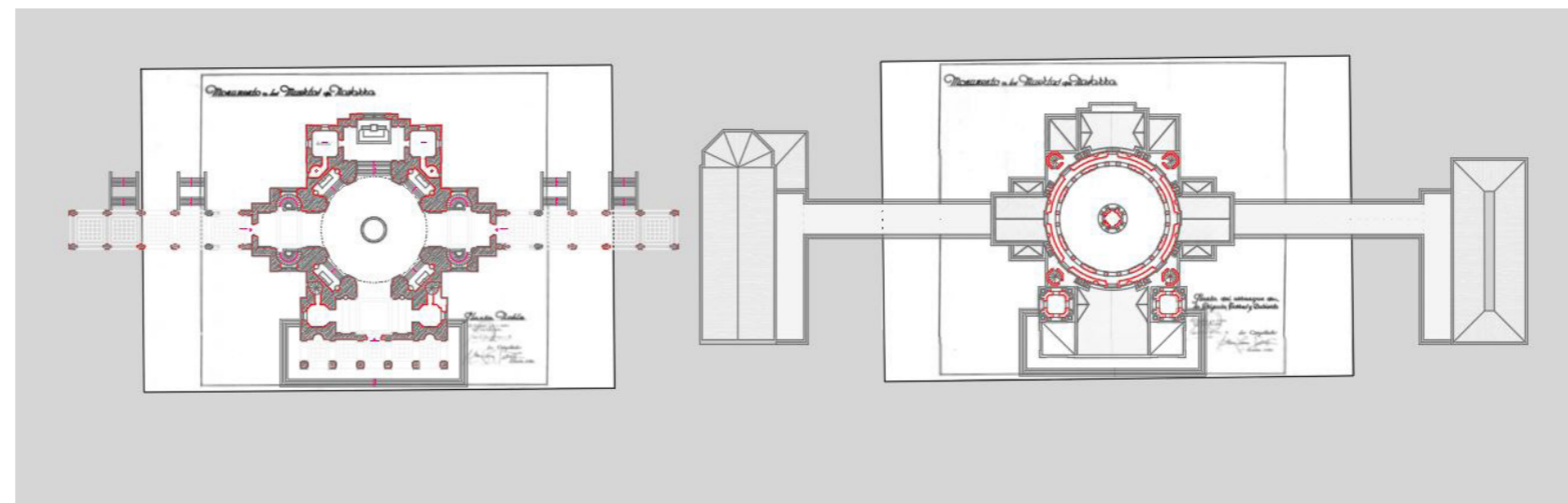


Fig 58. Captura del proceso de elaboración de una nueva planimetría. Elaboración propia.



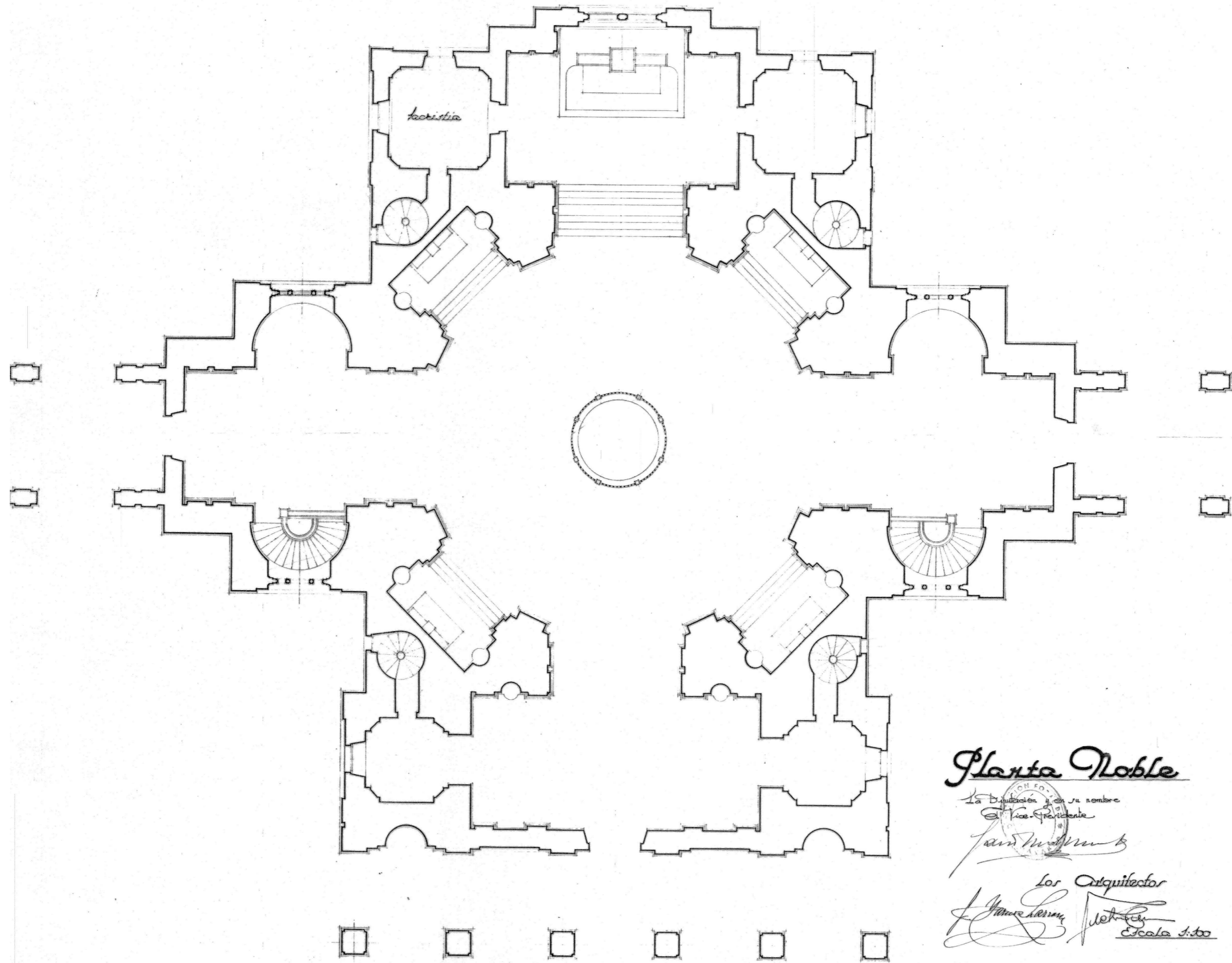


Fig 59. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona, Víctor Eusa y José Yárnoz, 1942. Planta Noble Original.

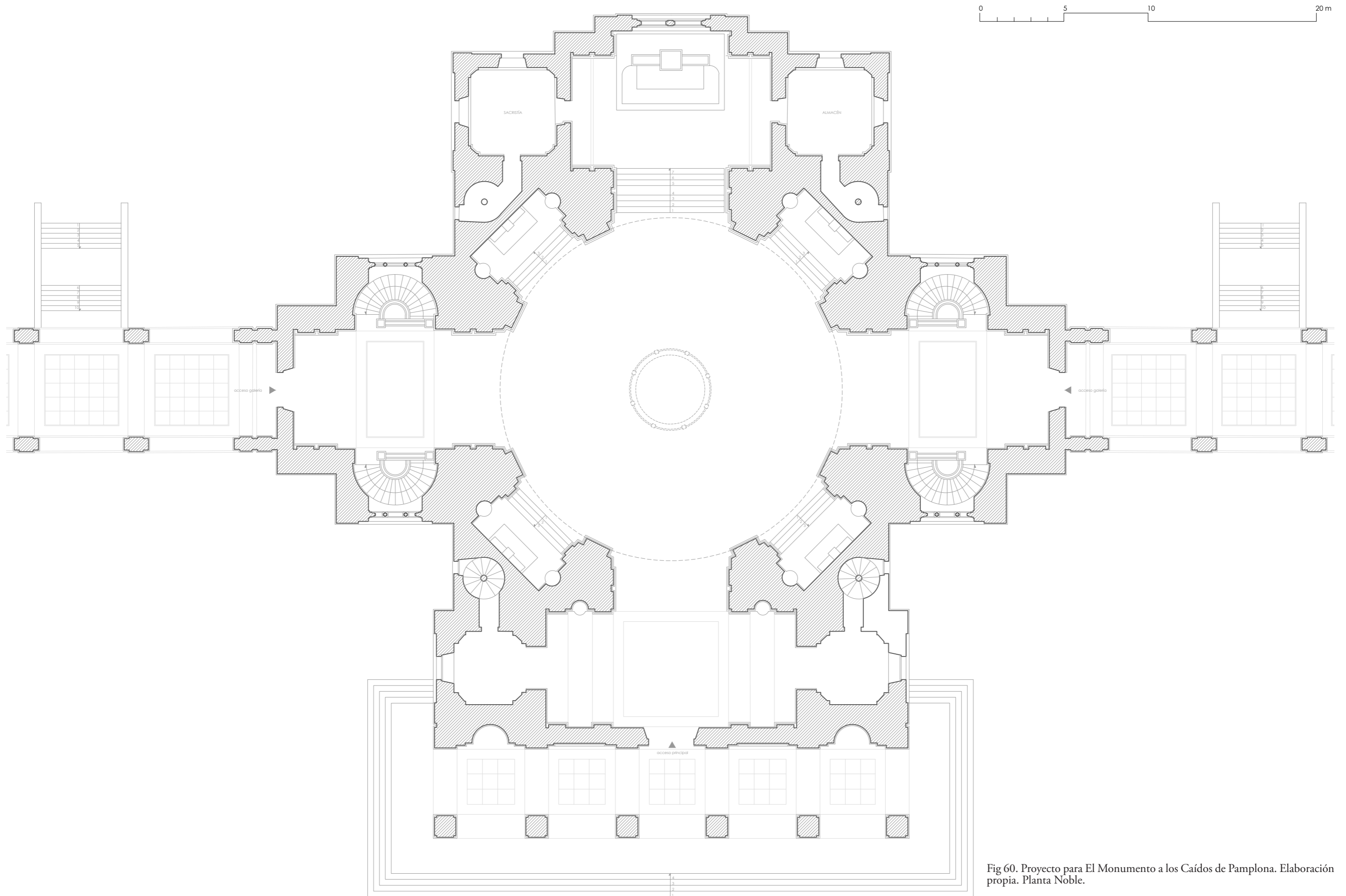


Fig 60. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona. Elaboración propia. Planta Noble.



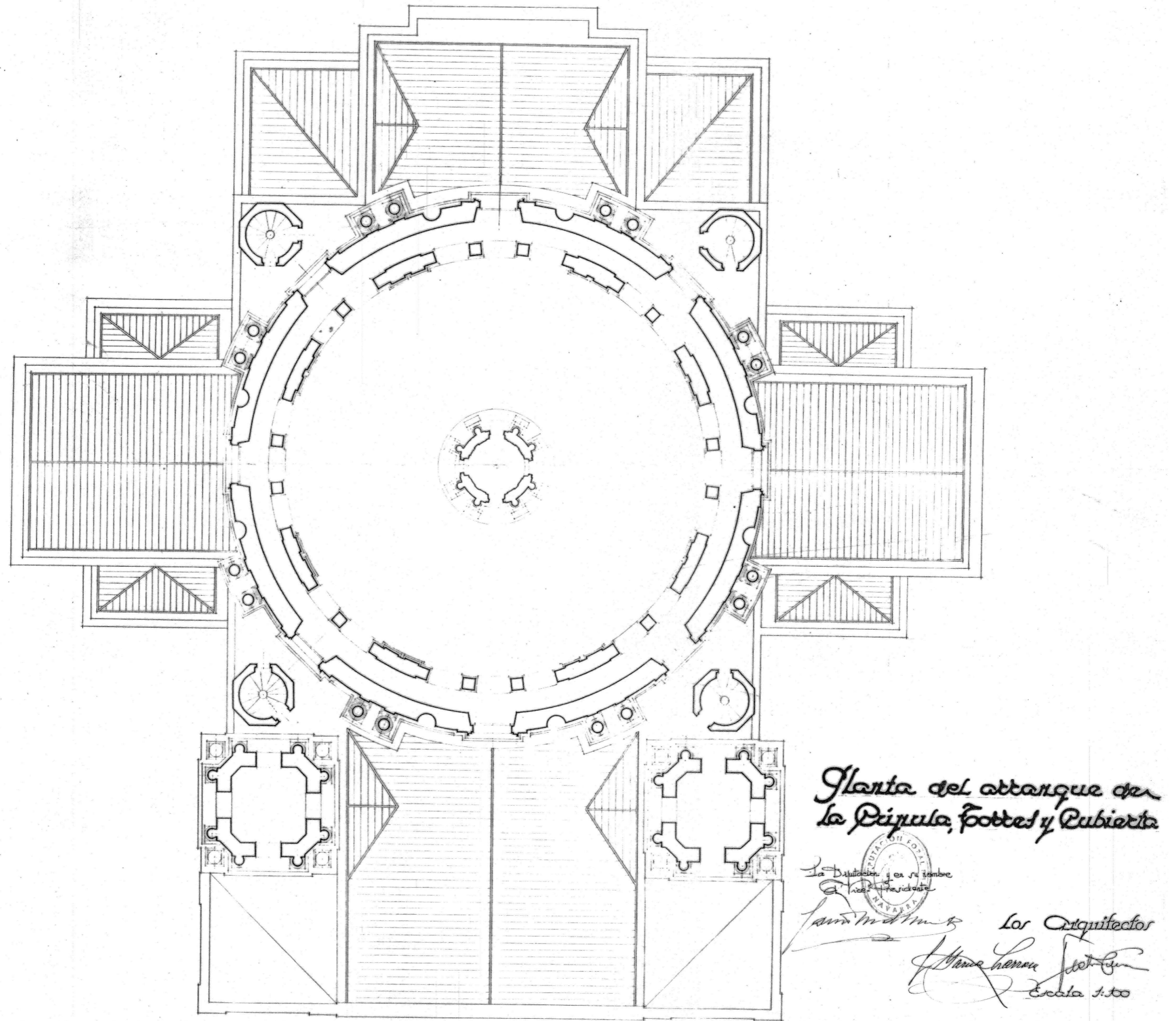


Fig 61. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona, Victor Eusa y José Yárnoz, 1942. Planta de arranque de cúpula.

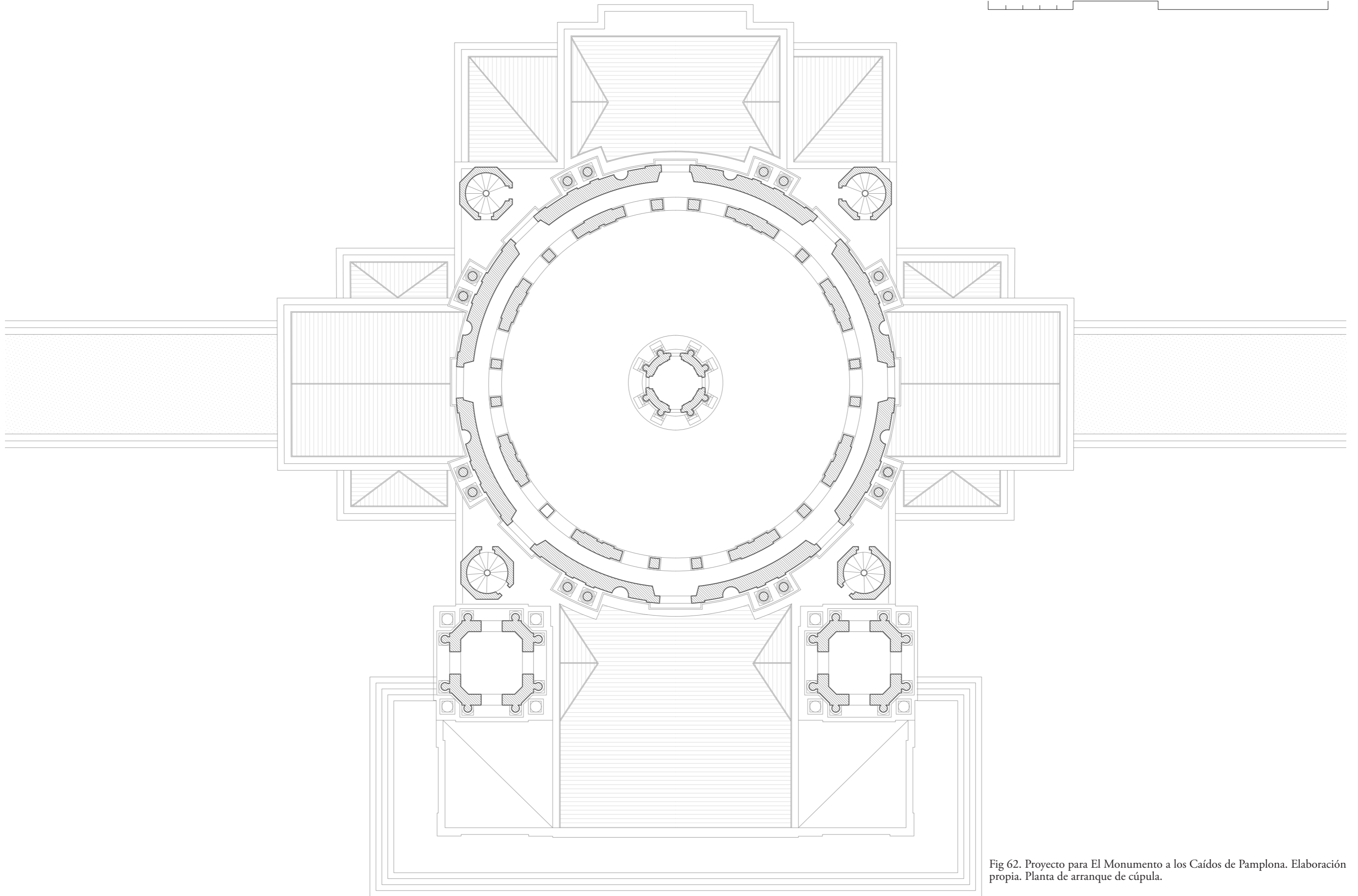


Fig 62. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona. Elaboración propia. Planta de arranque de cúpula.



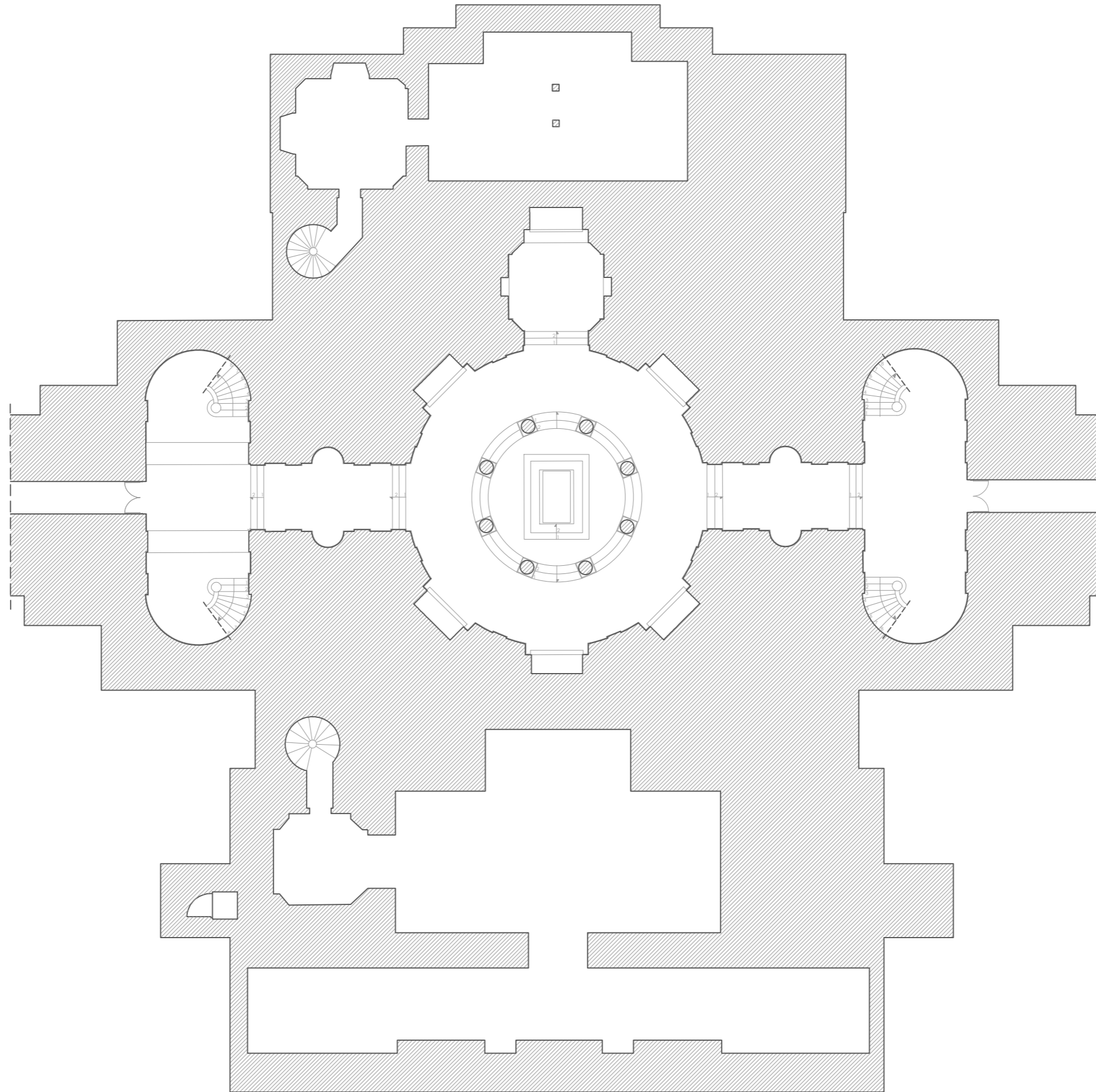


Fig 63. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona,Elaboración propia. Planta Semi-sótano.

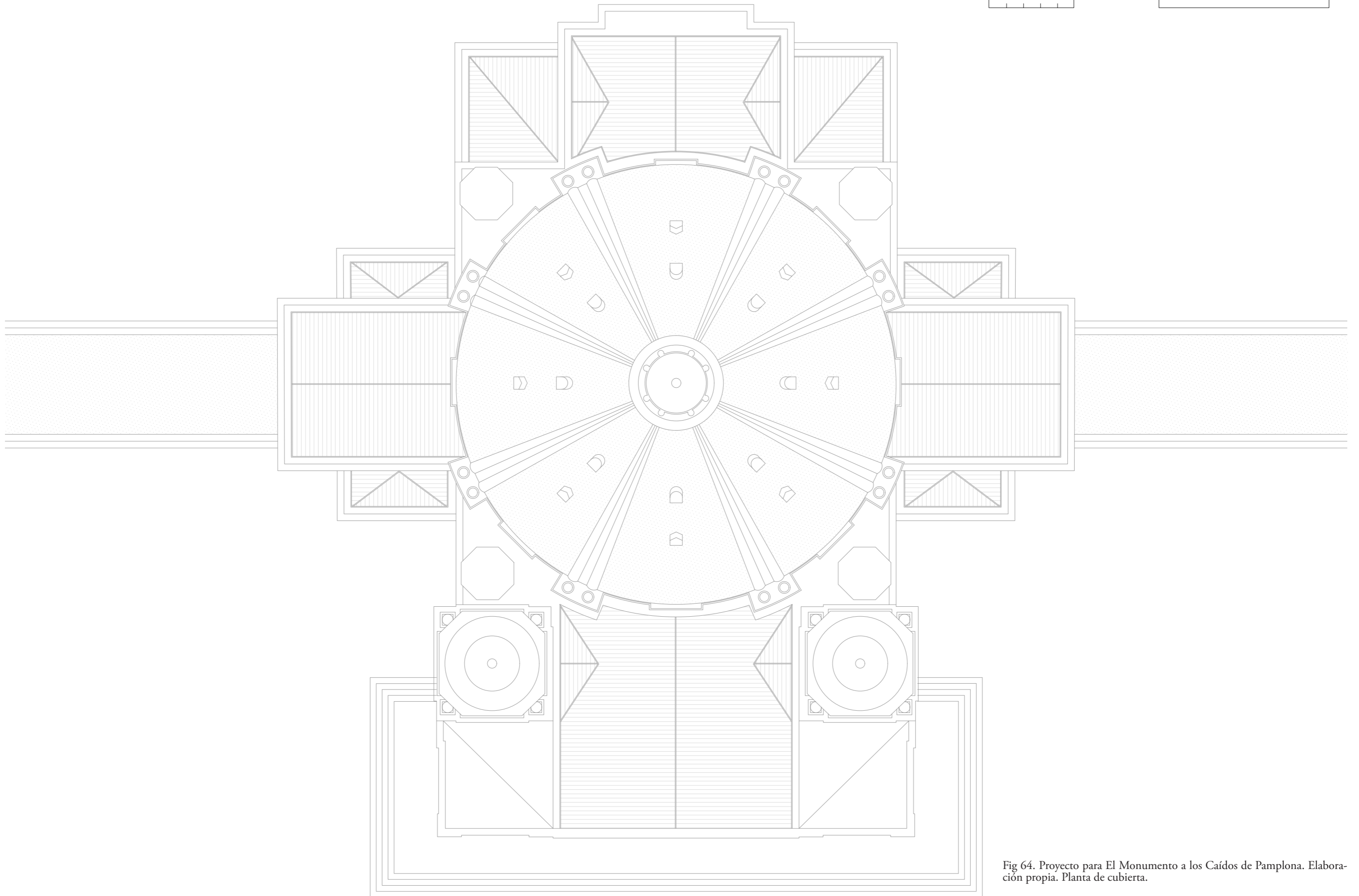


Fig 64. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona. Elaboración propia. Planta de cubierta.



# Monumento a los Muertos de Navarra



Fig 65. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona, Víctor Eusa y José Yáñez, 1942. Alzado de fachada trasera.

La Diputación y en su nombre  
a los Periclitos  
FACHADA POSTERIOR  
Escala 1:100  
Arquitectos  
Victor Eusa  
Jose Yanez



Fig 66. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona. Elaboración propia. Alzado de fachada trasera.



# Monumento a los Muertos de Navarra

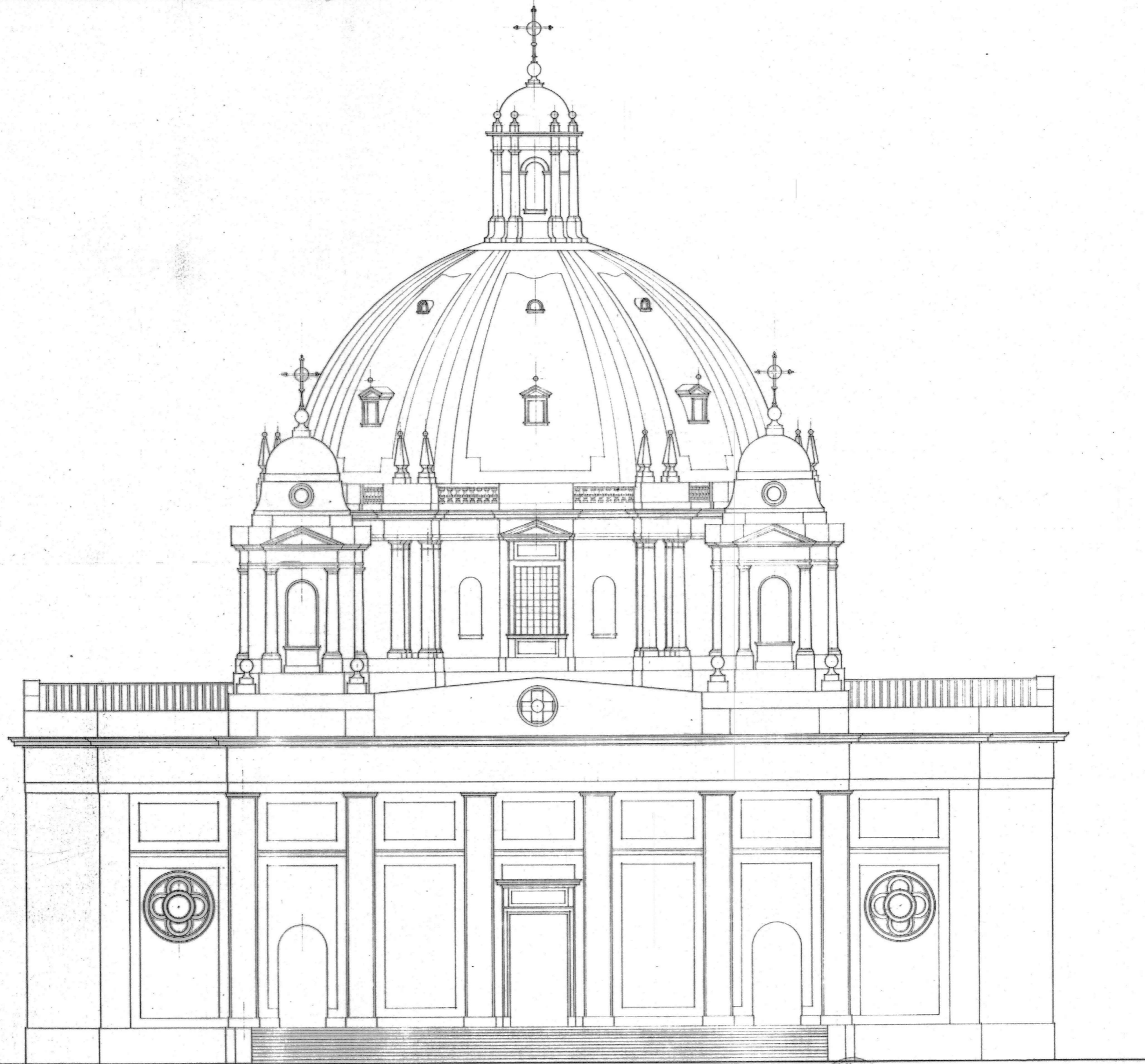


Fig 67. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona, Víctor Eusa y José Yáñez, 1942. Alzado de fachada principal.

*Fachada Principal*

La Diputación y en su nombre  
El Vicepresidente  
*José Yáñez*

Escala 1:100  
por Arquitecto  
*V. Eusa*

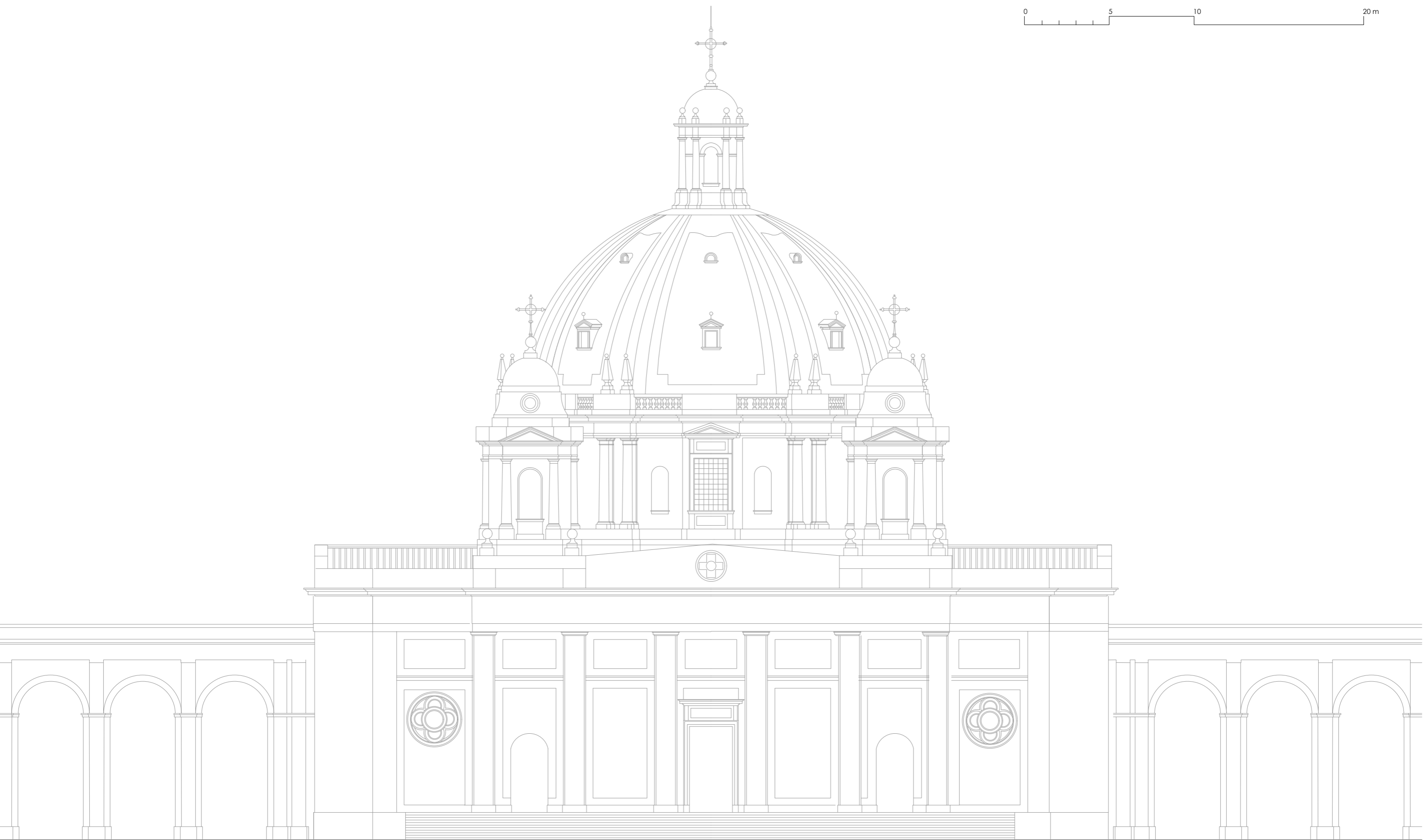
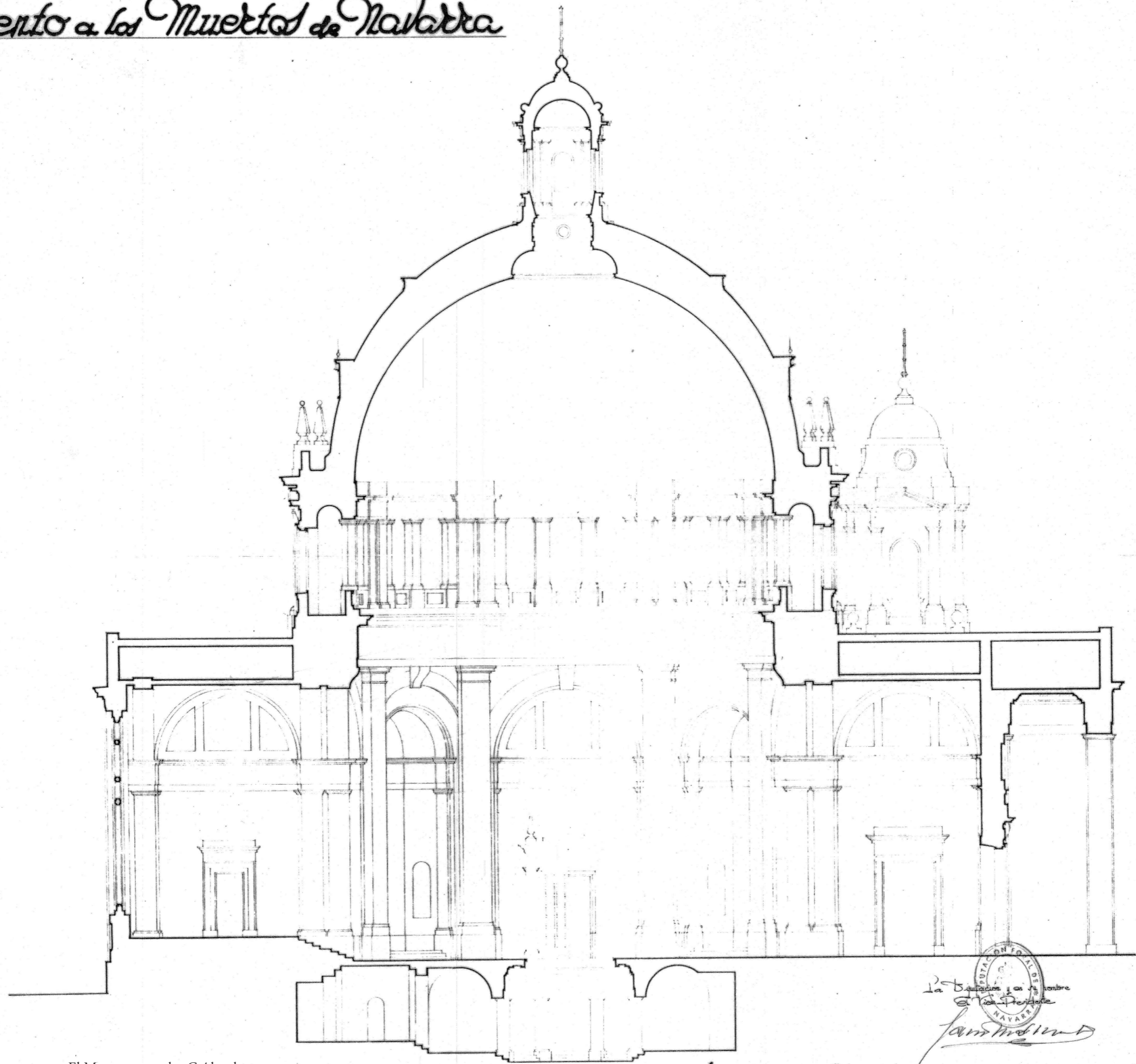


Fig 68. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona. Elaboración propia. Alzado de fachada principal.



Monumento a los Muertos de Navarra



La Diputación y en su nombre  
El Vicepresidente  
NAVARRA  
J. Yárnoz

Sección Longitudinal

Escala 1:100

Los Arquitectos

V. Eusa  
J. Yárnoz

Fig 69. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona, Víctor Eusa y José Yárnoz, 1942. Sección longitudinal.



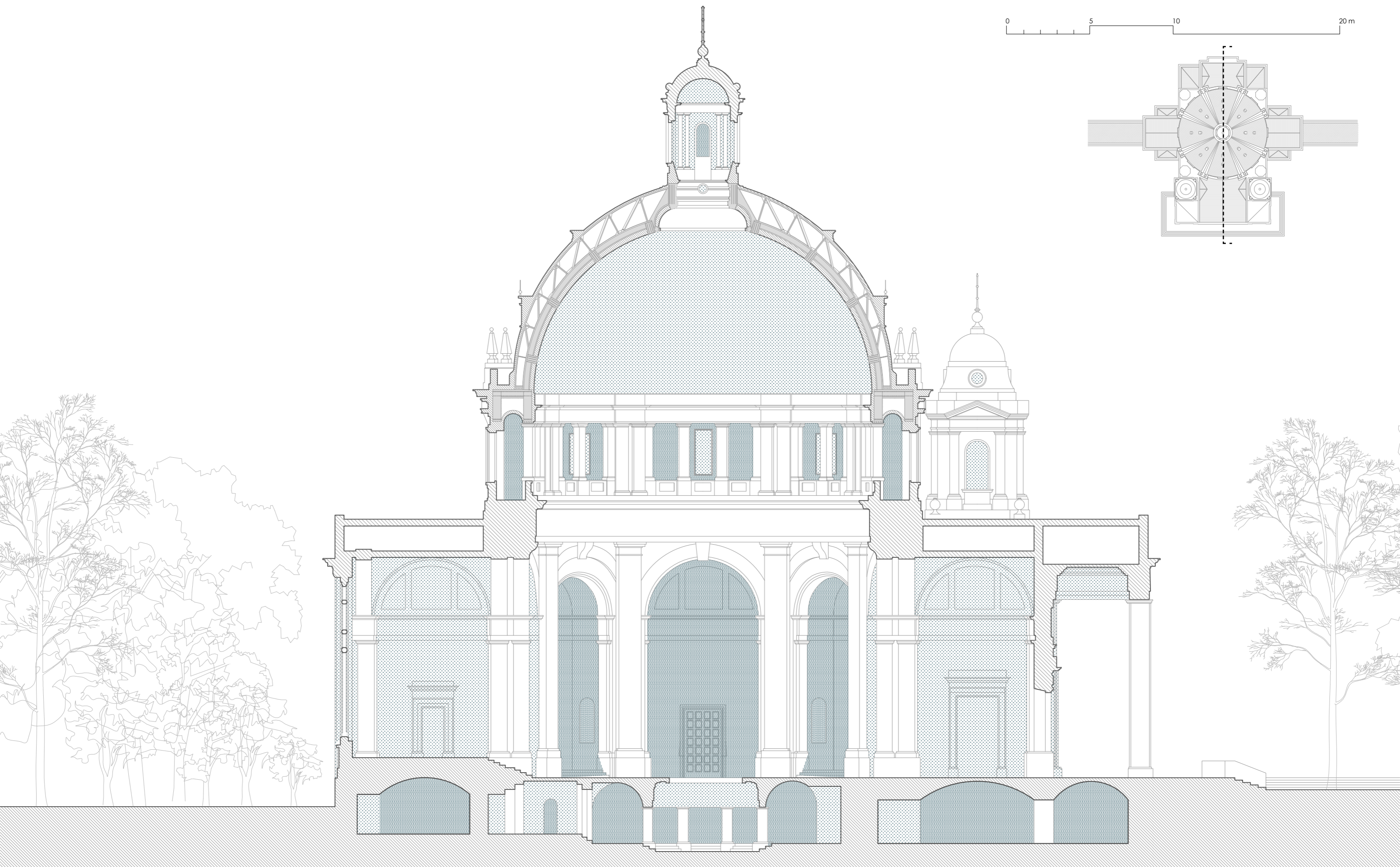


Fig 70. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona. Elaboración propia. Sección longitudinal.



# Monumento a los Muertos de Navarra

189 m<sup>3</sup> de hormigón armado en arcos, paralelos forjado.  
 176 m<sup>3</sup> de hormigón armado en vigas de arranque de la cúpula.  
 46000 kg. de hierro redondo en arcos, paralelos forjado y vigas.  
 24000 kg. de hierro en formas metálicas y piso para recibir la resilla y pizarra.

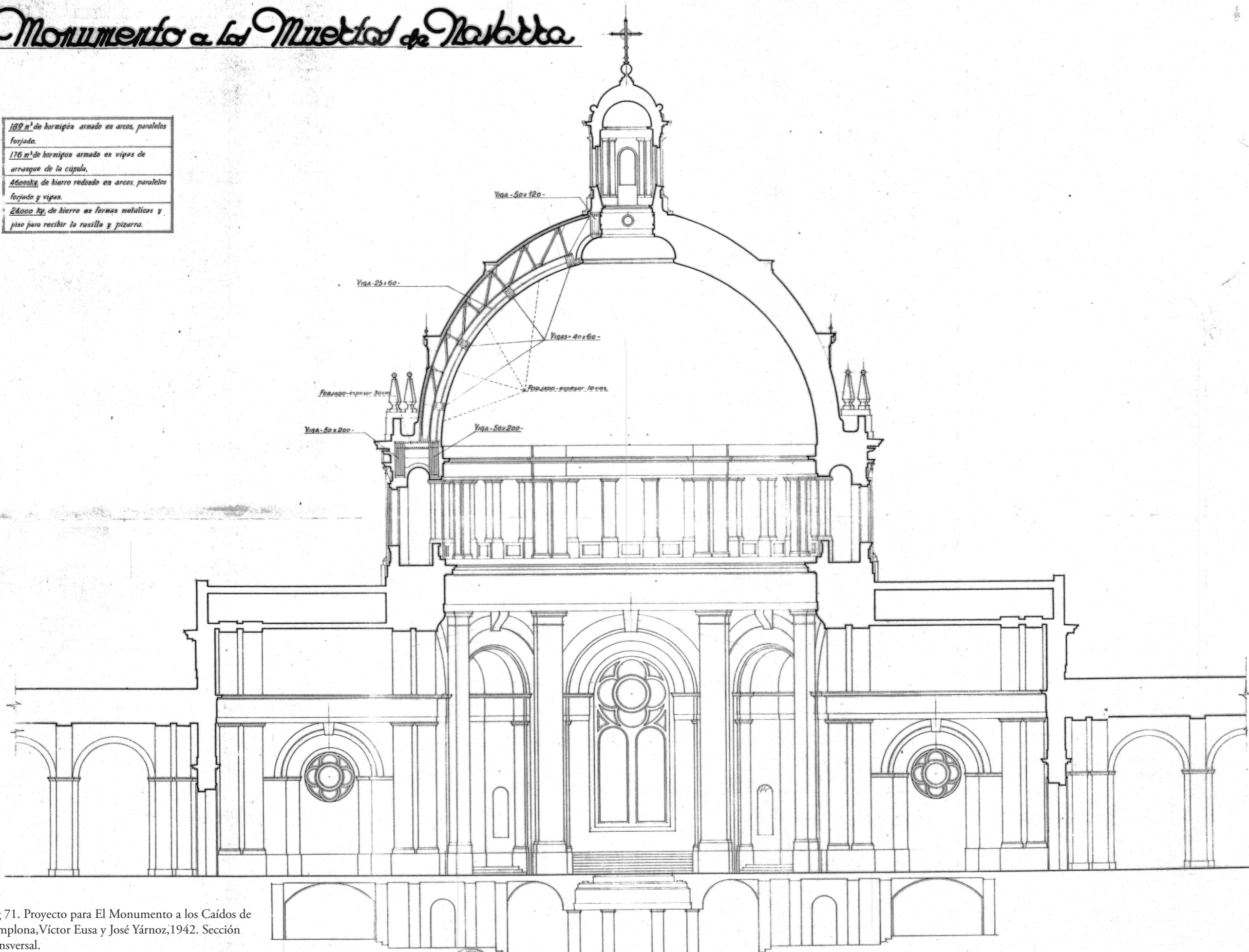


Fig 71. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona, Víctor Eusa y José Yáñez, 1942. Sección transversal.

Los Arquitectos  
 Víctor Eusa  
 José Yáñez

La Dirección y el nombre  
 El Vice-Prezidente  
 Juan de la Cruz

Sección Transversal

Escala 1:100



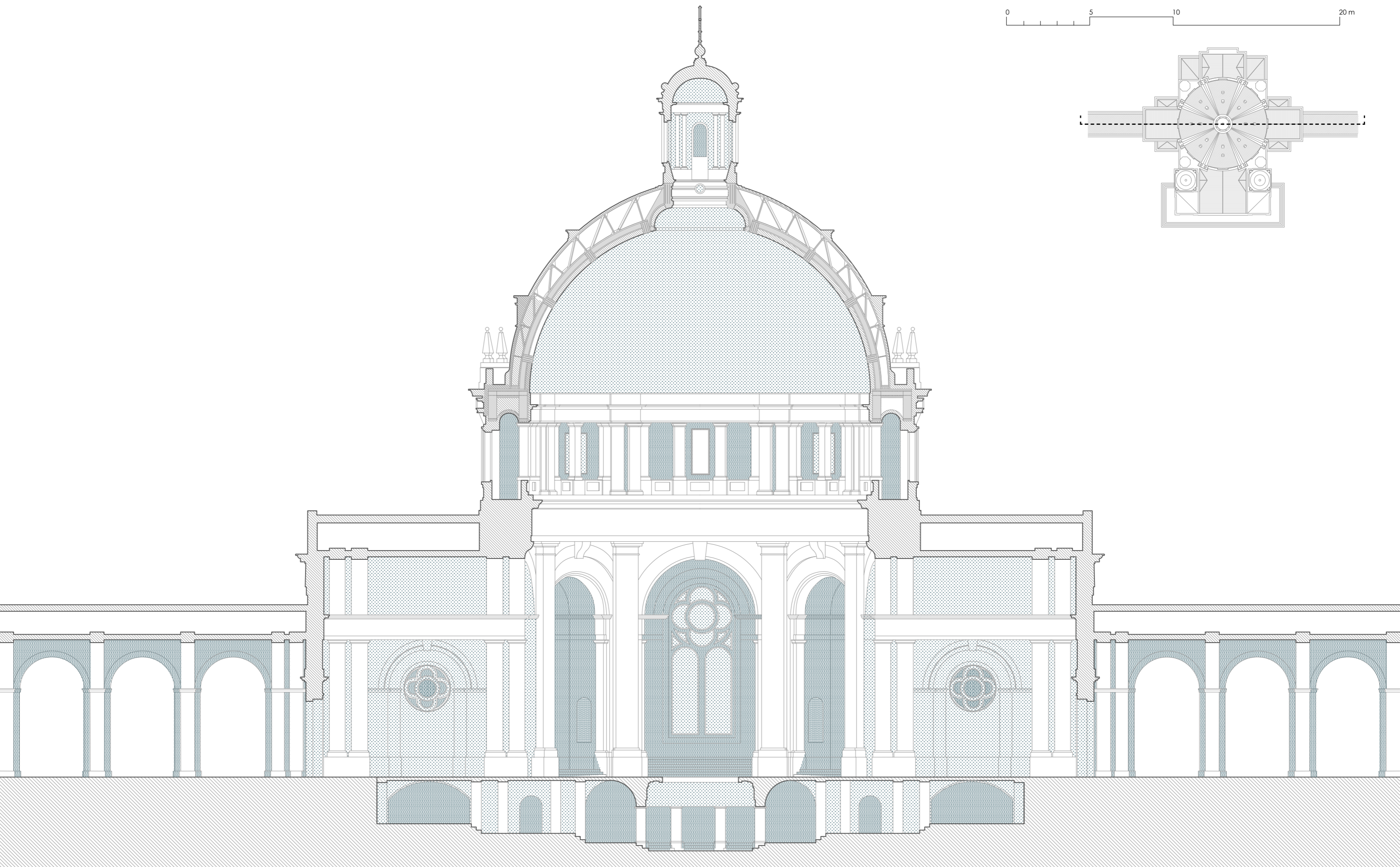


Fig 72. Proyecto para El Monumento a los Caídos de Pamplona. Elaboración propia. Sección transversal.



## Elaboración del modelo digital del monumento

### Creación del archivo de trabajo e importación de planimetría elaborada

Para comenzar el modelado del edificio debemos decidir que programa y que método vamos a emplear, en esta ocasión el grueso del modelado del edificio se ha creado con el software AutoCad utilizando un espacio de trabajo de modelado en 3D. En primer lugar debemos crear un nuevo archivo vacío donde incorporaremos la planimetría que hemos realizado y que nos va a servir de referencia para empezar a levantar el monumento. Para importar la planimetría basta con copiar de nuestro archivo donde se ubican las plantas en su magnitud y añadirlas a este nuevo espacio de trabajo. A la hora situar esta planimetría es imprescindible colocar cada

uno de los planos en el espacio de manera que coincidan en proyección alzados (dispuestos verticalmente) y plantas (sobre el plano horizontal) a la correspondiente cota para poder referenciar cada altura necesitada. Una vez dispuestos de este modo tendremos el archivo de trabajo preparado para comenzar a levantar volumetricamente el monumento. Debemos tener en cuenta que no todos los planos nos sirven simultáneamente para trabajar en el modelo, por ello se recomienda utilizar capas para ordenar nuestro archivo de trabajo y poder apagarlas cuando sea necesario. Aun así la complejidad y el gran tamaño del monumento hace que la tarea de su modelización sea difícil y el archivo se ralentice, por esta razón, nos servirá de gran ayuda aislar elementos concretos del monumento para su mejor levantamiento.

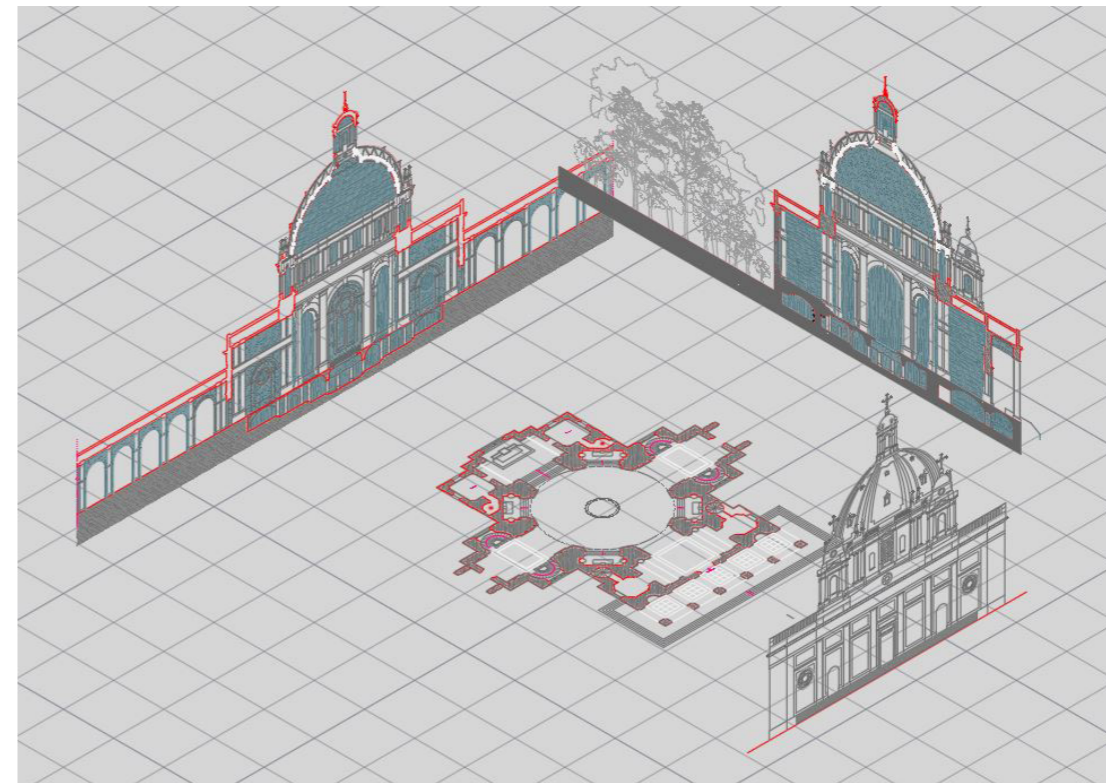


Fig 73. Captura del proceso de disposición de planimetría para su levantamiento. Elaboración propia.

### Proceso de modelado de geometrías básicas

La iglesia adopta una forma circular, justificada en la memoria “por ser la más apropiada a nuestro juicio a su destino, que es servir de Panteón”. A la planta circular de la iglesia se le adosan dos naves laterales abovedadas que comunican con las galerías de arcos que enlazan con los proyectados museos; al fondo, un ábside cuadrangular destinado al altar se ve flanqueado simétricamente por la sacristía y otra dependencia auxiliar. En la fachada principal, el atrio de acceso está precedido por un pórtico de pilares cuadrados de orden monumental. Los elementos adosados interiores acaban configurando una planta de cruz griega, inscrita en un cuadrado. En las naves laterales se disponen cuatro amplias escaleras de bajada a la cripta, donde reposarían los restos de Mola, Sanjurjo y varios voluntarios caídos en combate. En el centro de la nave de la iglesia se dejó un gran hueco circular, de forma que pudiera verse el mausoleo sin descender a la cripta.

El funcionamiento estructural del edificio se solventa gracias a los 8 grandes pilares centrales que reciben la carga del tambor donde descansa la cúpula. Para este modelado se han aplicado estos principios básicos y se ha comenzado modelando toda la zona que describe la forma principal del mausoleo, así como los diferentes pilares del interior y del gran atrio de entrada. De esta forma tendremos una gran base que nos servirá de apoyo para ir recibiendo el resto de piezas que componen el monumento.

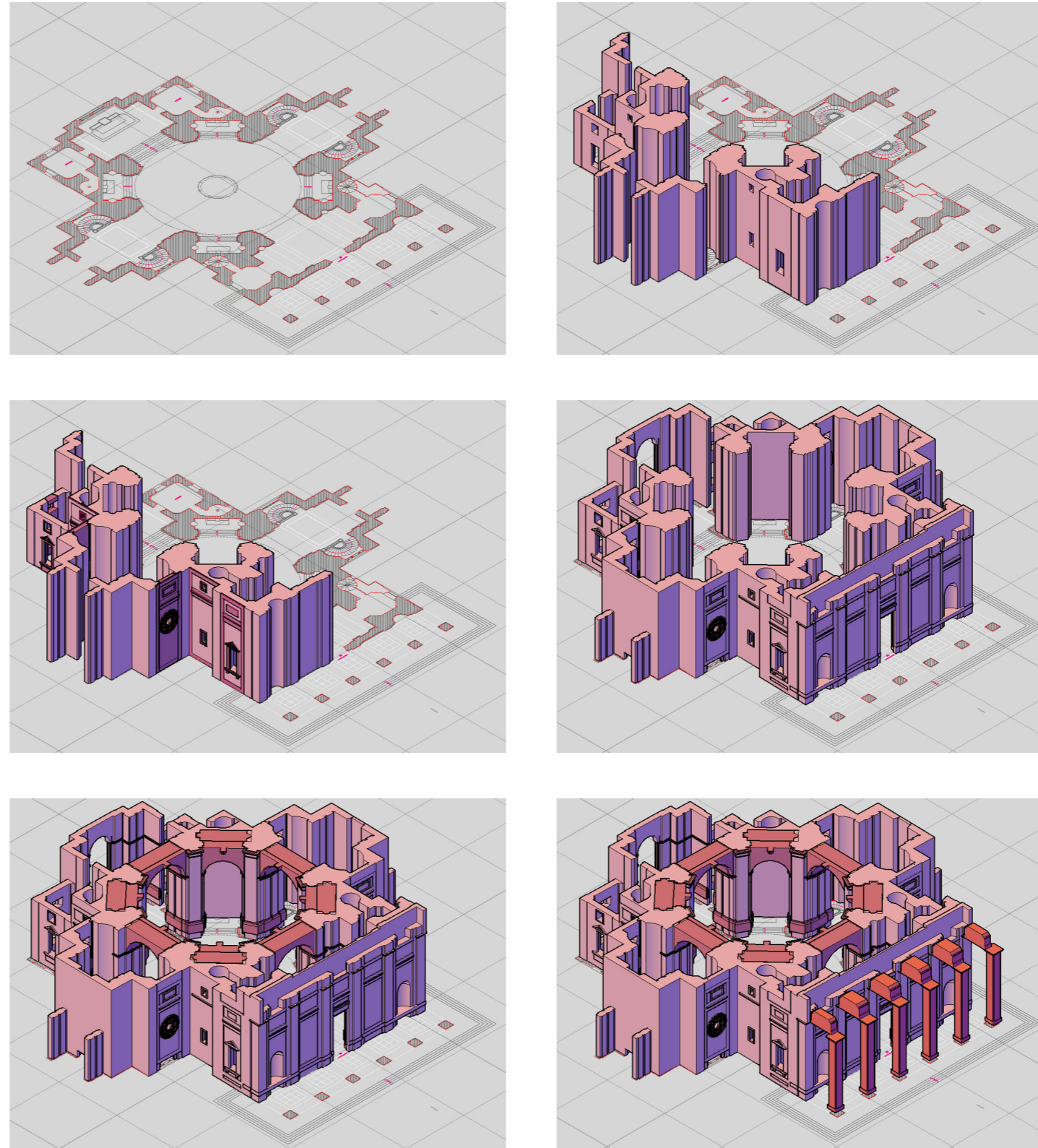


Fig 74. Captura del proceso del modelado de la geometría básica. Elaboración propia.



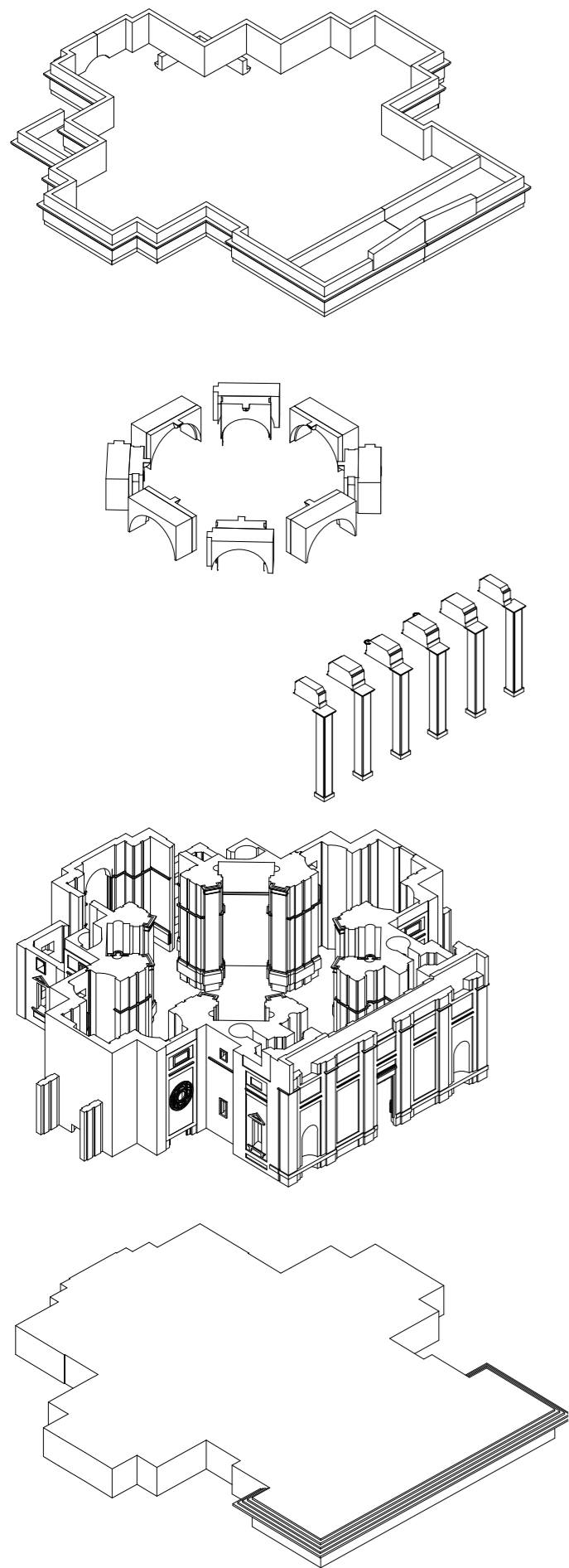


Fig 75. Despiece del modelado básico de la parte central del monumento.  
Elaboración propia.

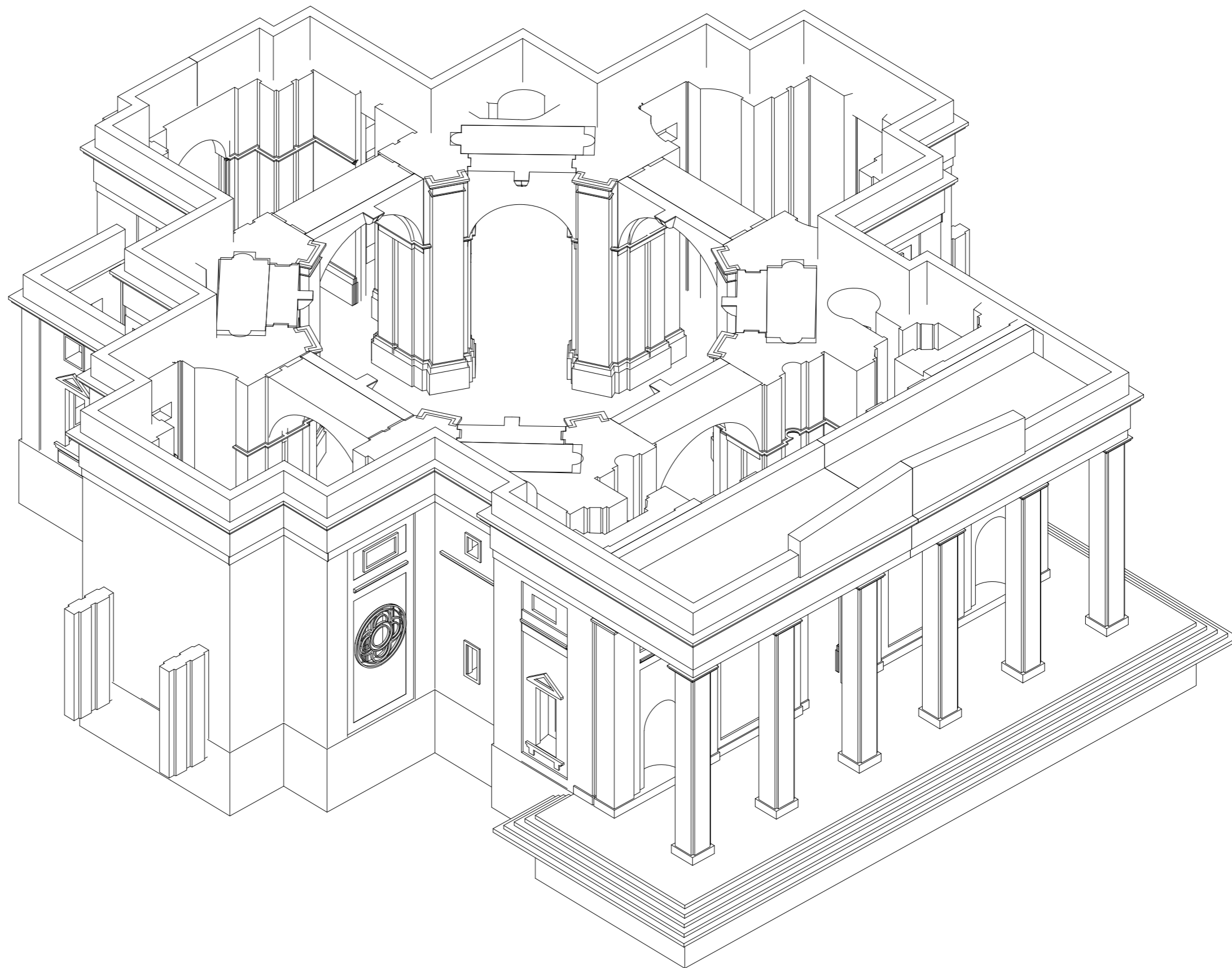


Fig 76. Modelado básico de la parte central del monumento y atrio de entrada.  
Elaboración propia.

### Proceso de modelado de geometrías singulares

Como podemos observar el edificio contiene partes más complejas, a las que habrá que prestarle especial atención. Para ello se han ido realizando de forma aislada a través del desglose de cada parte de la planimetría que le corresponde. De esta manera hemos podido ir desarrollando cada uno de estos elementos con geometrías específicas.

Entre estos elementos podemos encontrar diferentes formas y estilos dentro de este mismo monumento y en este apartado trataremos cada una para conocer en detalle su modelado. Posteriormente iremos uniendo cada uno de los objetos modelados con un punto de referencia en común y así iremos obteniendo el conjunto del monumento al completo. Para comenzar vamos a mostrar

### Modelado de los torreones

Uno de los principales y más notables elementos singulares del monumento son los torreones que se encuentran a ambos lados de su frente delantero. Para su modelado se ha separado su planimetría y levantado de forma aislada. Este proceso se ha llevado a cabo ha comenzado con el modelado del cuerpo de pilares y pedestales principales mediante extrusiones y operaciones booleanas. Para la cubierta de cada torreón se han empleado métodos más precisos para su forma acampanada como son el solevado y la revolución alrededor de su eje central. Por último se ha duplicado para incorporar los dos torreones en el conjunto del monumento y así ir añadiendo sucesivamente las diferentes piezas que componen el monumento.

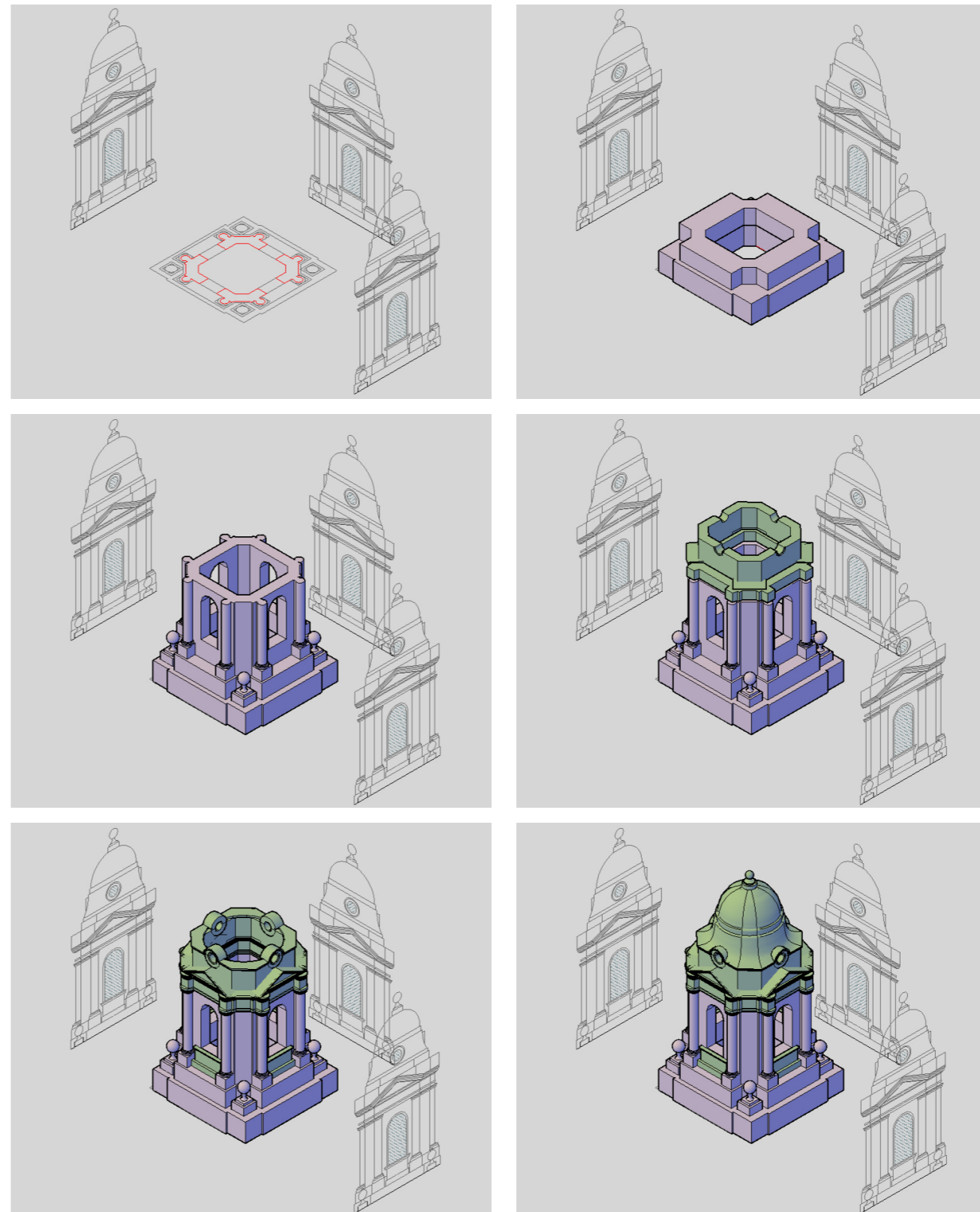


Fig 77. Captura del proceso del modelado de la geometría de los torreones. Elaboración propia.



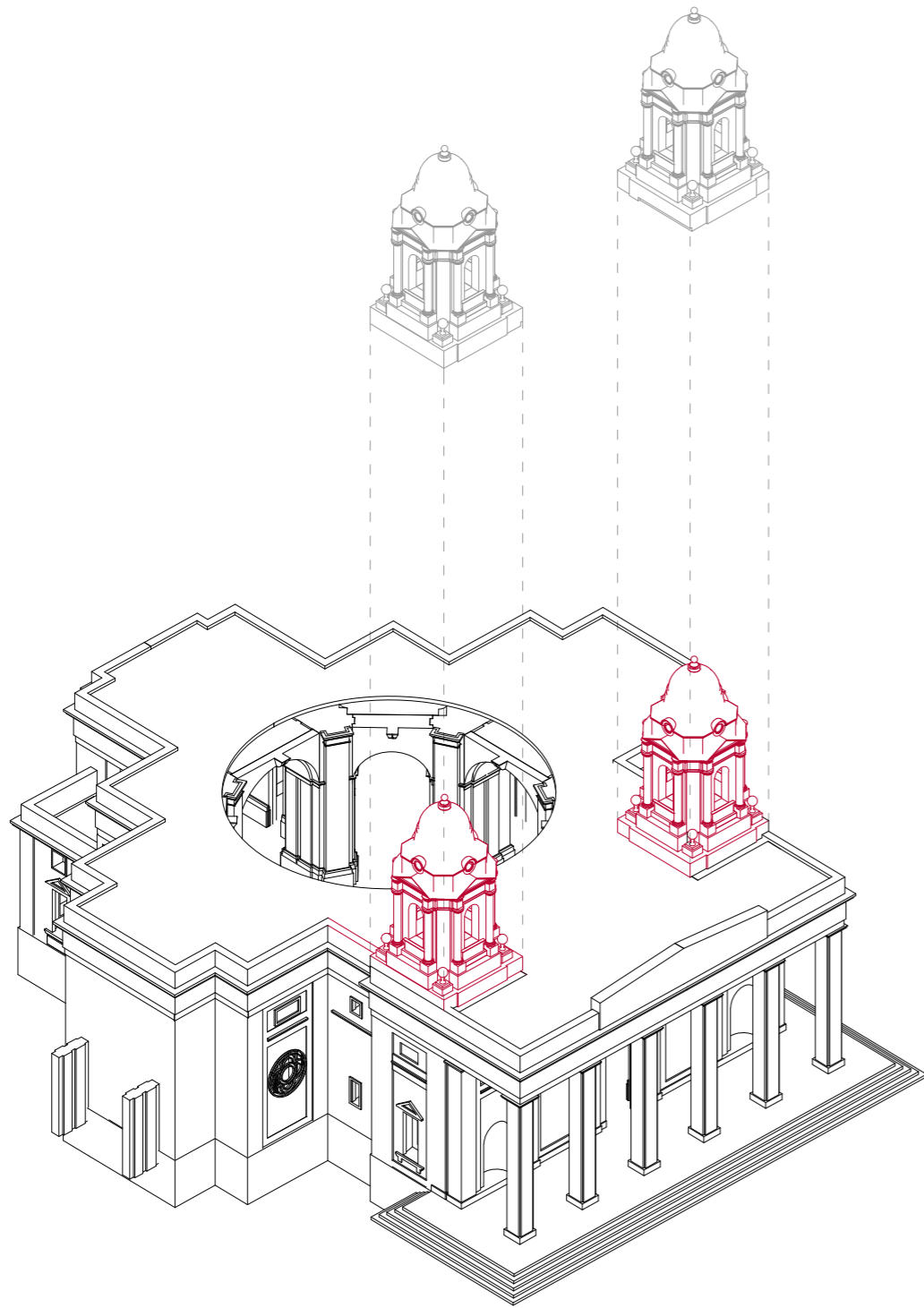


Fig 78. Volumetría que muestra la posición de los torreones. Elaboración propia.

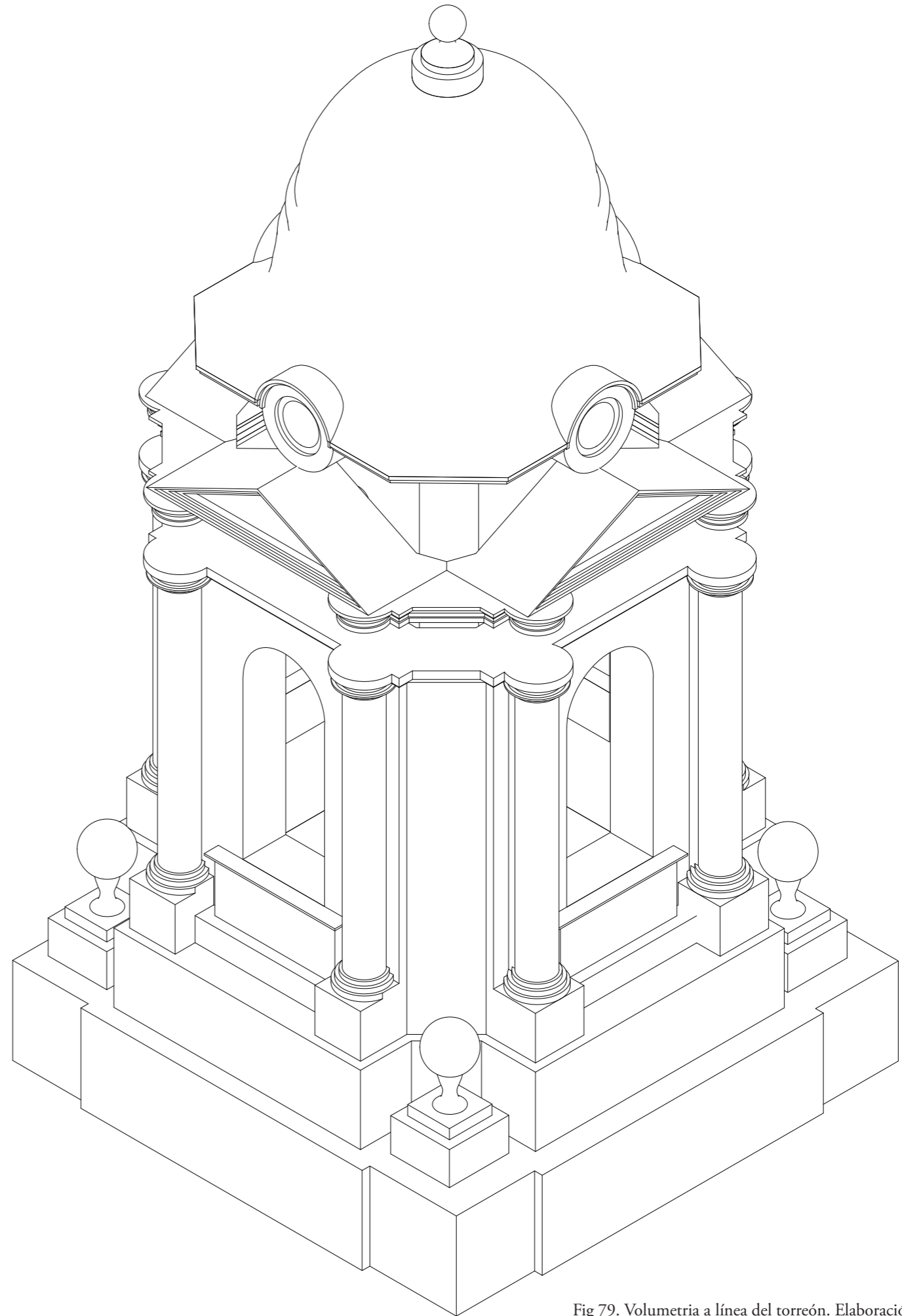


Fig 79. Volumetría a línea del torreón. Elaboración propia.

## Modelado de ventanas y huecos

Otro de los elementos singulares destacables son los distintos huecos y ventanales de diferentes tipos que nos vamos encontrando en los diversos cerramientos del Monumento a los Caídos de Pamplona.

En este ejemplo gráfico se muestran dos de los tipos más significativos: por un lado, el gran ventanal trasero a modo de ventana geminada que se compone de dos arcos idénticos enlazados por una columnilla y una especie de rosetón que preside este hueco; por otro lado, las ventanas con forma circular que exhiben ornamentaciones y calados que se sitúan en los laterales de las fachadas delantera y trasera. El objetivo principal de estos elementos es favorecer la iluminación de esta parte de iglesia del monumento, ya que permite el ingreso de la luz natural a la construcción, pero cabe destacar, que en el Monumento a los Caídos de Pamplona no es muy notable la entrada de luz en su interior por estas aperturas, sino más bien por el cuerpo de luces de su tambor, como explicaremos a posteriori.

Para el modelado de estas piezas se han utilizado las herramientas de extrusión haciendo hincapié en detallar cada hendidura de estos ventanales para su correcta percepción en lo que a su geometría se refiere.



Fig 80. Captura del proceso del modelado de la geometría del ventanal trasero del monumento . Elaboración propia.

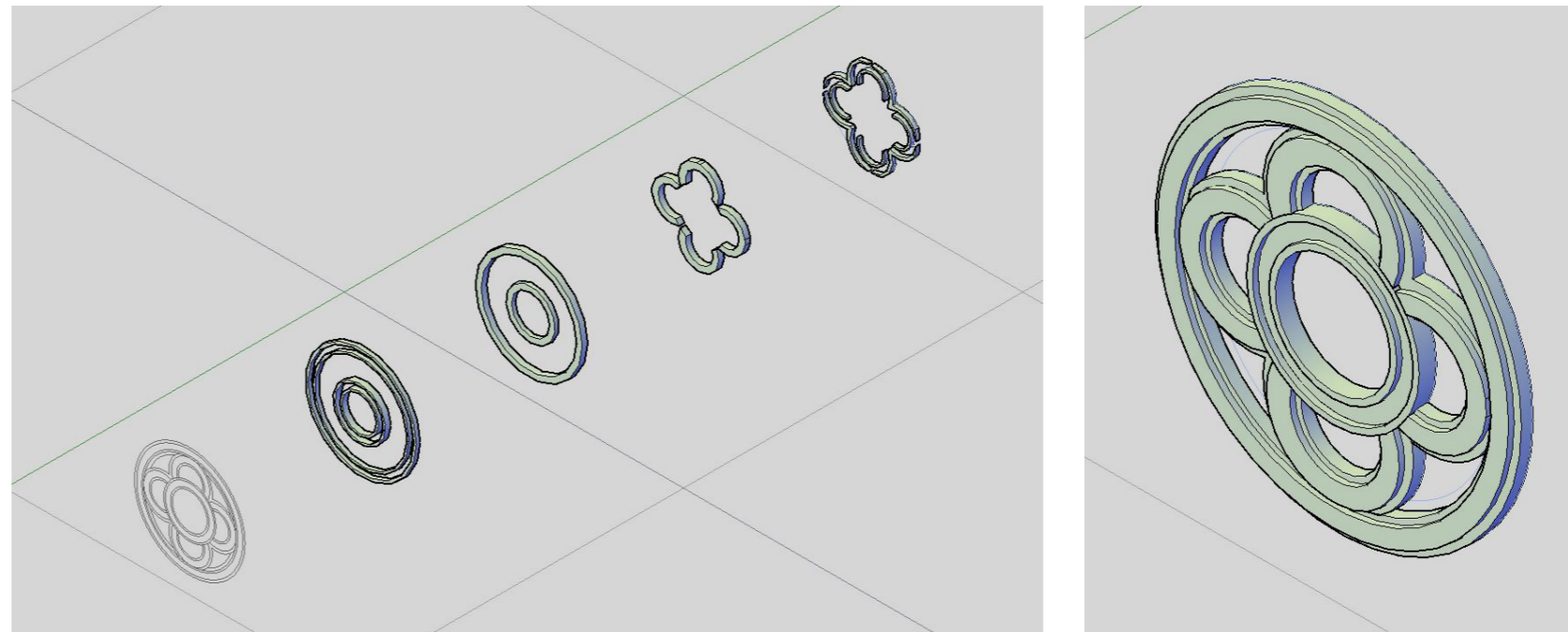


Fig 81. Captura del proceso del modelado de la geometría de ventanas circulares. Elaboración propia.



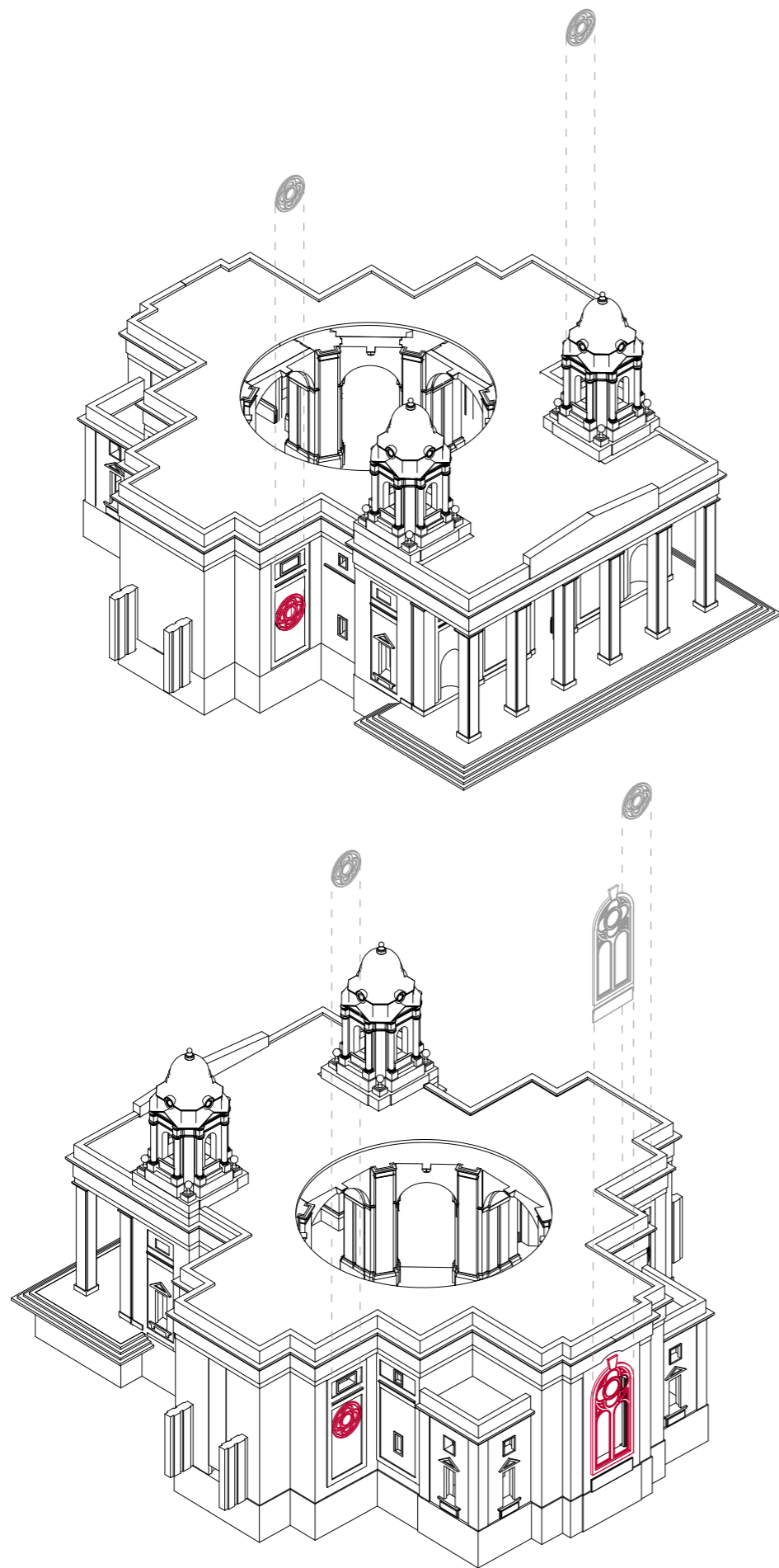


Fig 82. Volumetría que muestra la posición de los ventanales. Elaboración propia.

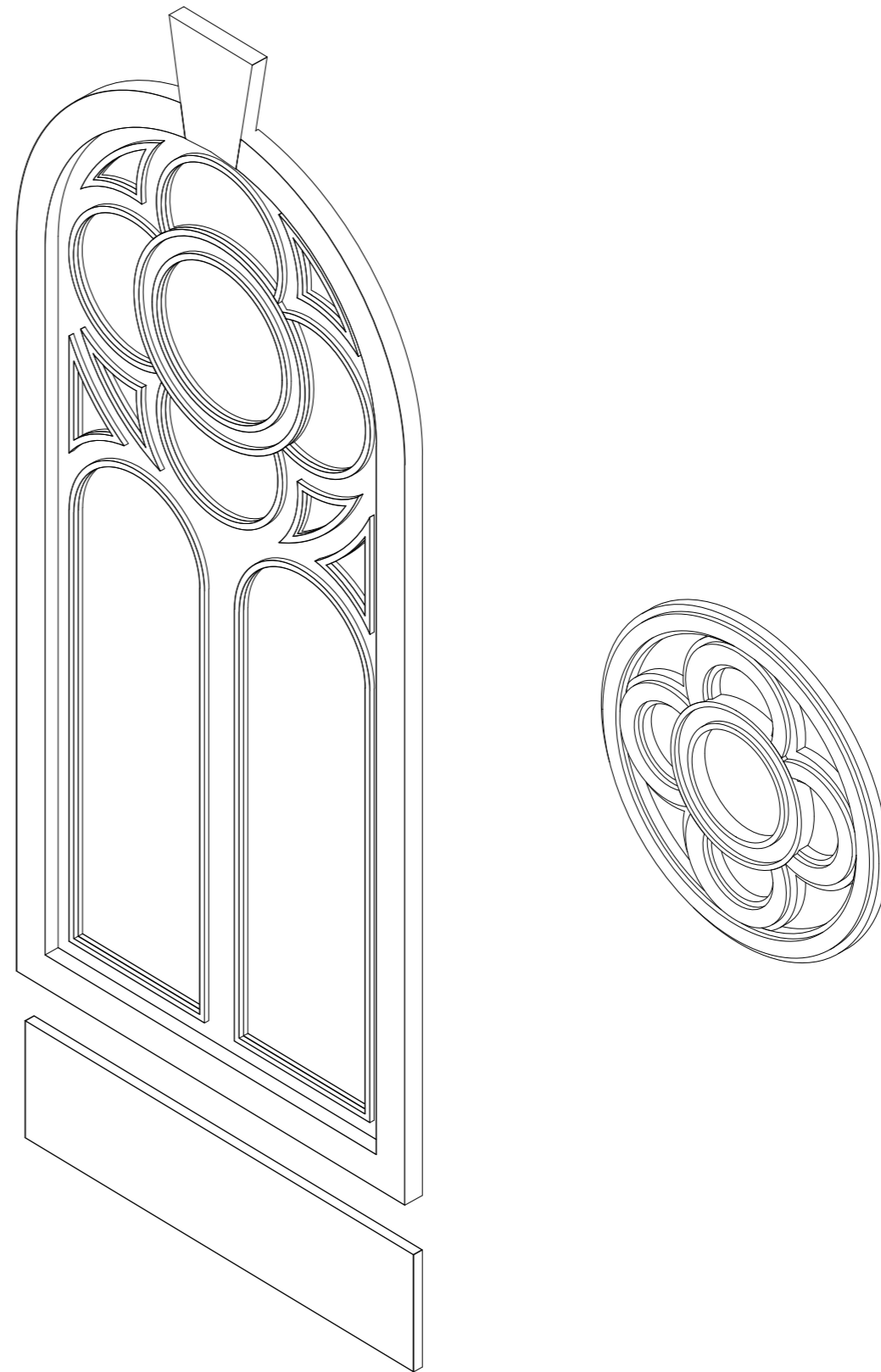


Fig 83. Volumetría a línea de los ventanales Elaboración propia.

## Modelado del tambor

El tambor es un elemento arquitectónico estructural situado en la base de una cúpula a modo de prolongación. En este caso en concreto, como en la mayoría, su forma es cilíndrica. Su función principal consiste en elevar la cúpula respecto del cuerpo principal de la edificación. Así mismo, cuenta con unos grandes ventanales situados entre parejas de pilares que permiten la entrada de luz, brinda a la cúpula un efecto de ligereza o sensación de estar "flotando", además de incrementar la luminosidad interior. A su vez, este tambor, como elemento estructural, transmite las cargas de la cúpula hasta los grandes arcos y pilares del edificio.

Para el modelado de este tambor se ha creado una simplificación previa de los muros que componen esta pieza para posteriormente ir añadiendo el detalle necesario en cada ventana y pilares pareados. A su vez se ha modelado en interior de la galería que compone el pie de este tambor, donde descansa la cúpula.

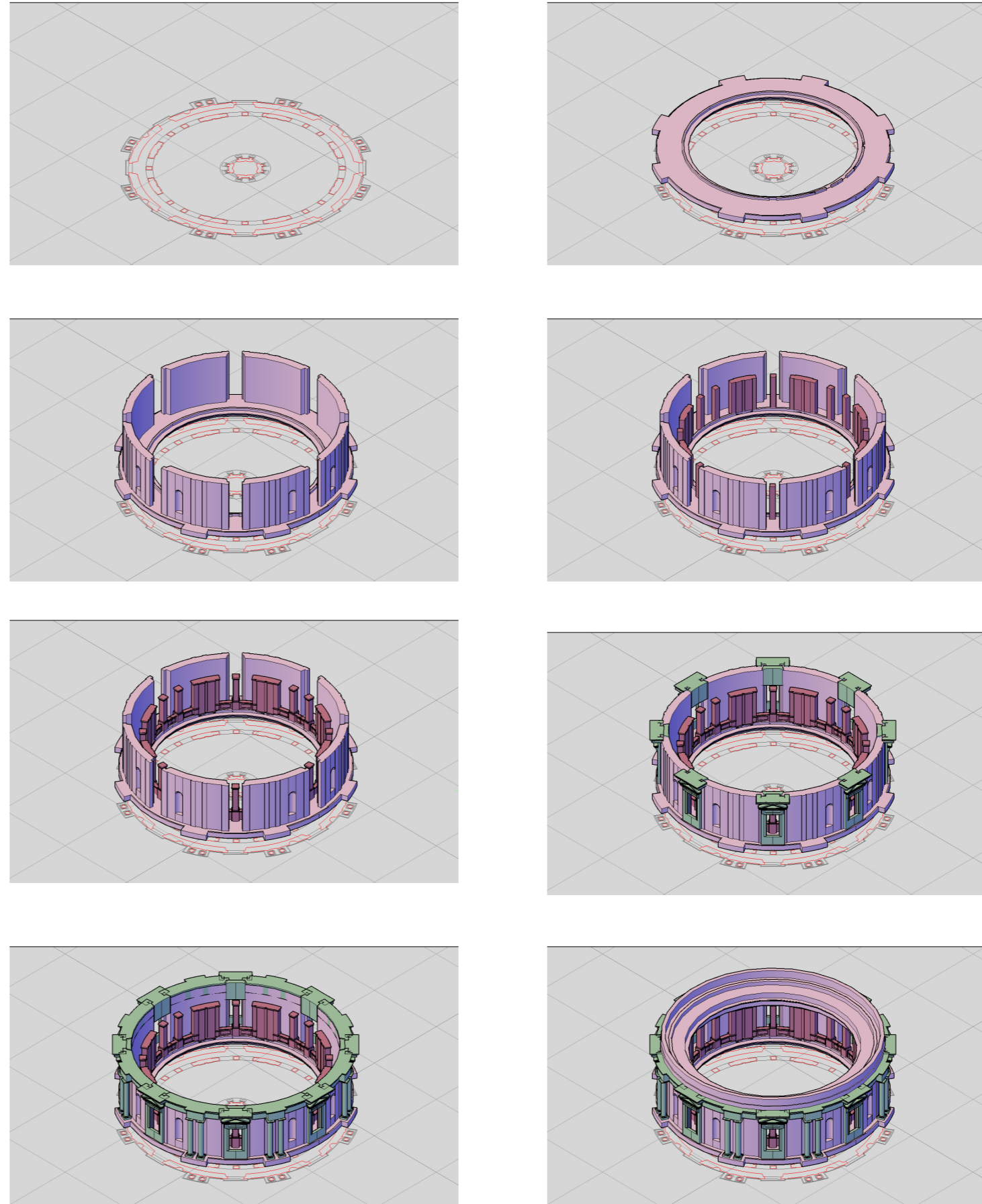


Fig 84. Captura del proceso del modelado de la geometría del tambor. Elaboración propia.



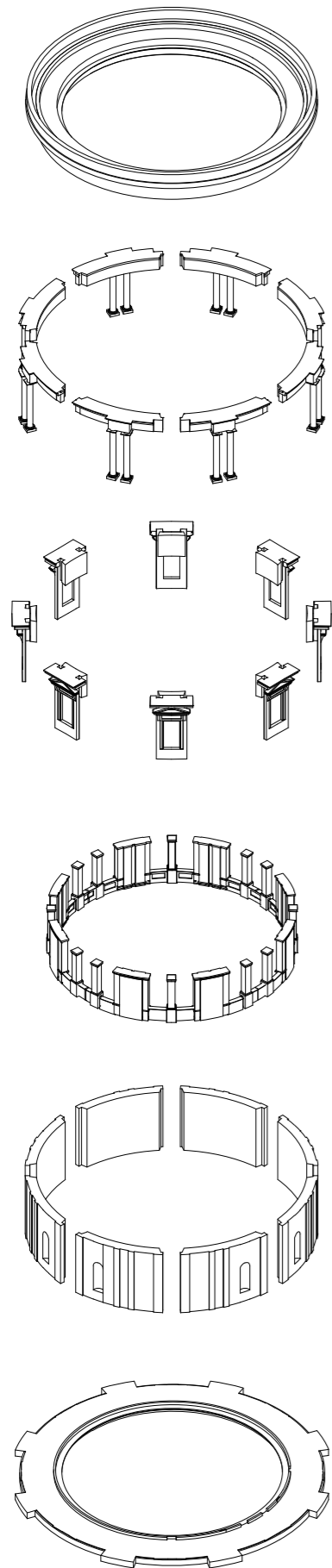


Fig 85. Despiece de la composición del tambor. Elaboración propia.

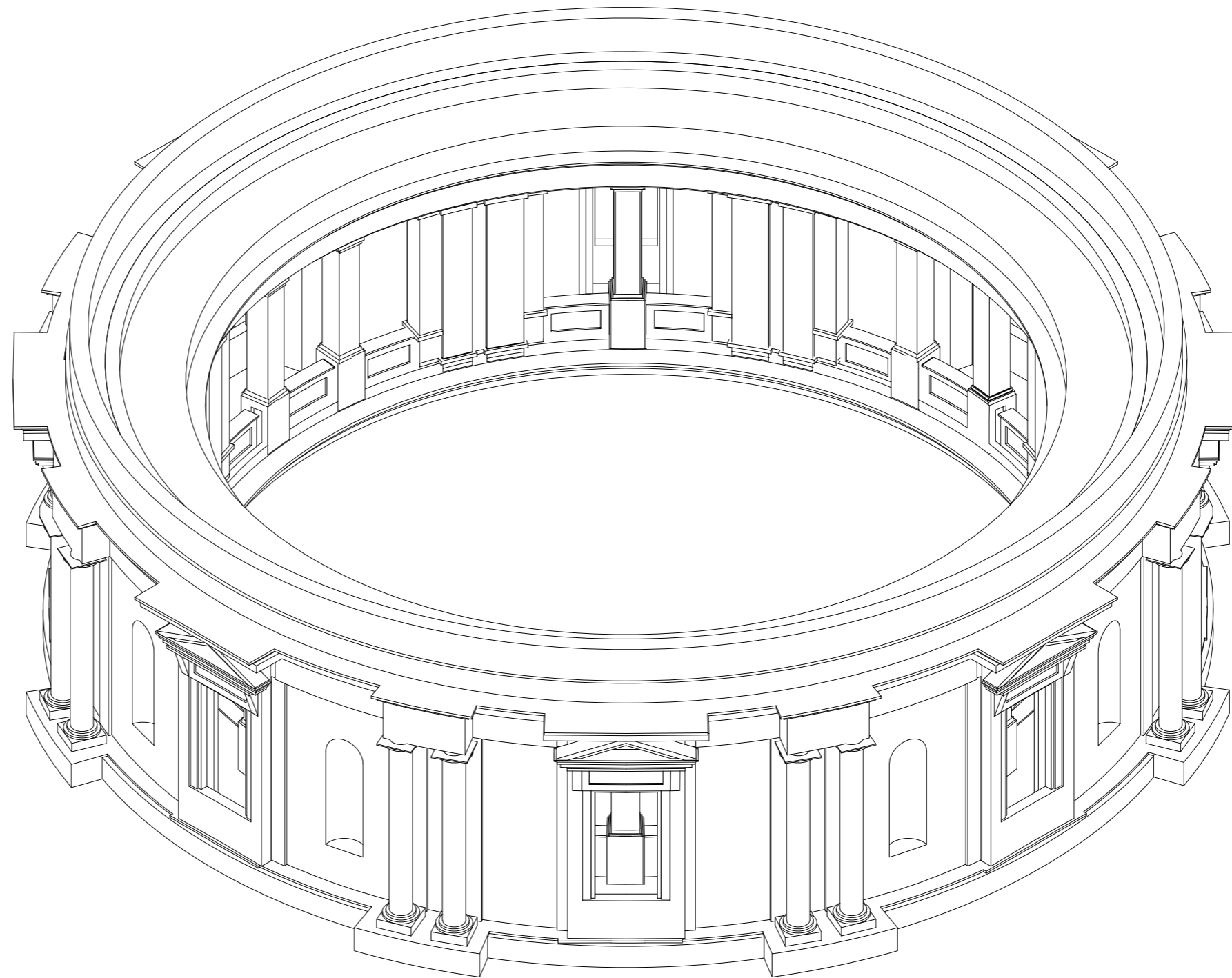


Fig 86. Volumetría a línea del tambor. Elaboración propia.

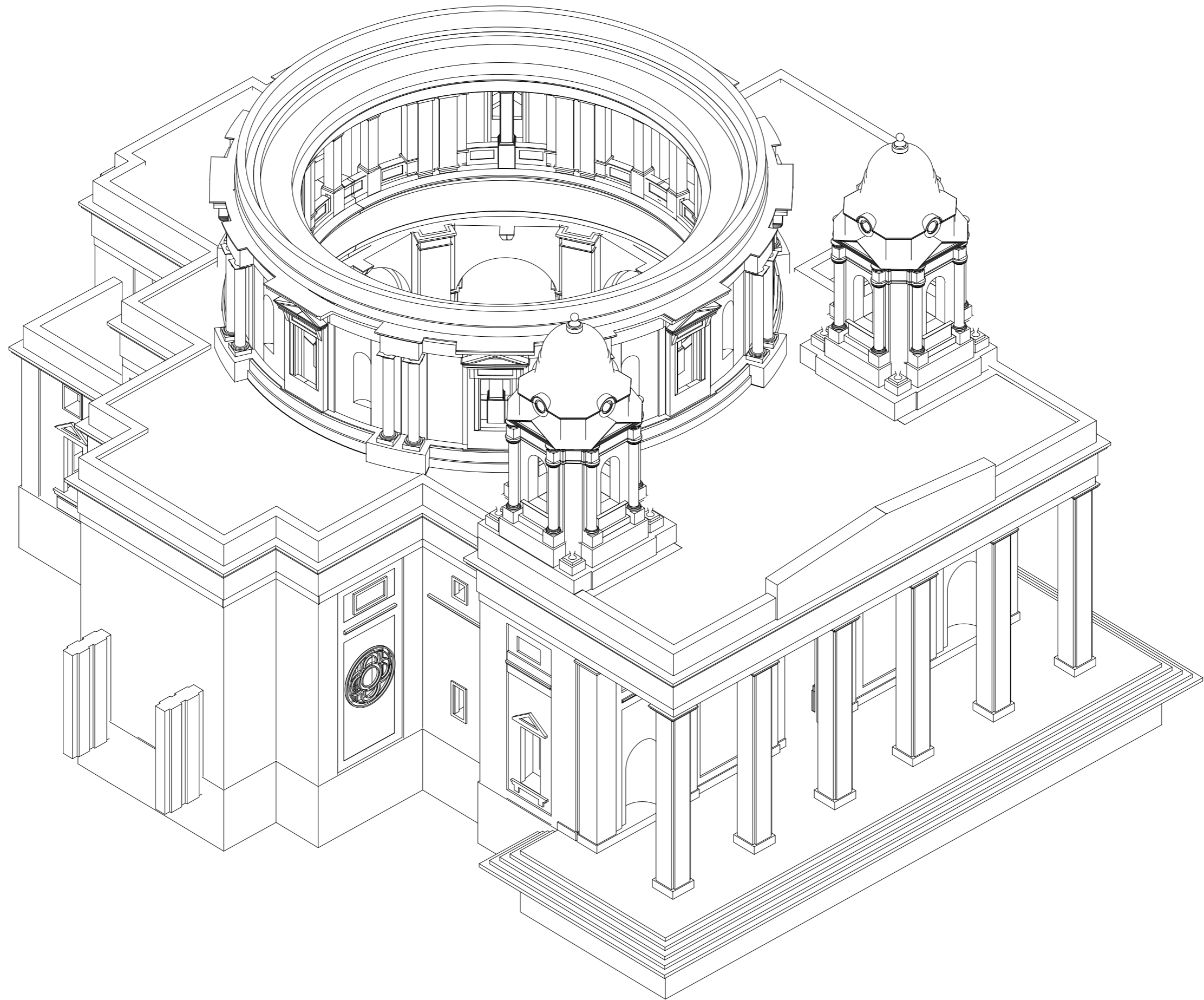


Fig 87. Volumetría a línea del conjunto del modelo con la incorporación del tambor Elaboración propia.



## Modelado de la cúpula

Las cúpulas son los elementos estructurales más singulares. Son arcos de revolución que cubren superficies importantes, a veces muy grandes, con materiales que trabajan a compresión y trasladan el empuje horizontal a su perímetro. En el siglo XV se construyó la gran cúpula de la catedral de Florencia con la innovación estructural de que consta de dos láminas, la exterior mucha más apuntada que la interior, de modo que el peso de aquella, que llega vertical al apoyo perimetral, sujeta el empuje de la otra. Esa extraordinaria solución permite disponer la cúpula sobre un tambor cilíndrico de no mucha sección e incluso con ventanas. Más tarde se construyó con este modelo la gran cúpula de San Pedro de Roma, de 43 m de diámetro y 119 m de altura.

El Monumento de los Caídos está proyectado en función de su cúpula, que tiene 26,5 m de diámetro y 33 m de altura; el interior es esférico y el exterior apuntado, como en Florencia y Roma. Se dispone sobre un tambor de 6 m de altura. La impermeabilización de la cúpula es de pizarra con adornos de ventanas y resaltando los radios que corresponden a los pilares.

Para su modelado se ha optado por la elaboración de objetos a través de la revolución ya que todo gira en torno al eje central de la cúpula. A su vez se le añaden detalles como las ventanas y la culminación de esta con la linterna. Además se ha modelado la estructura interior para ayudar a entender el proceso constructivo de ésta. En las siguientes páginas veremos un análisis gráfico más exhaustivo y en detalle de la cúpula.

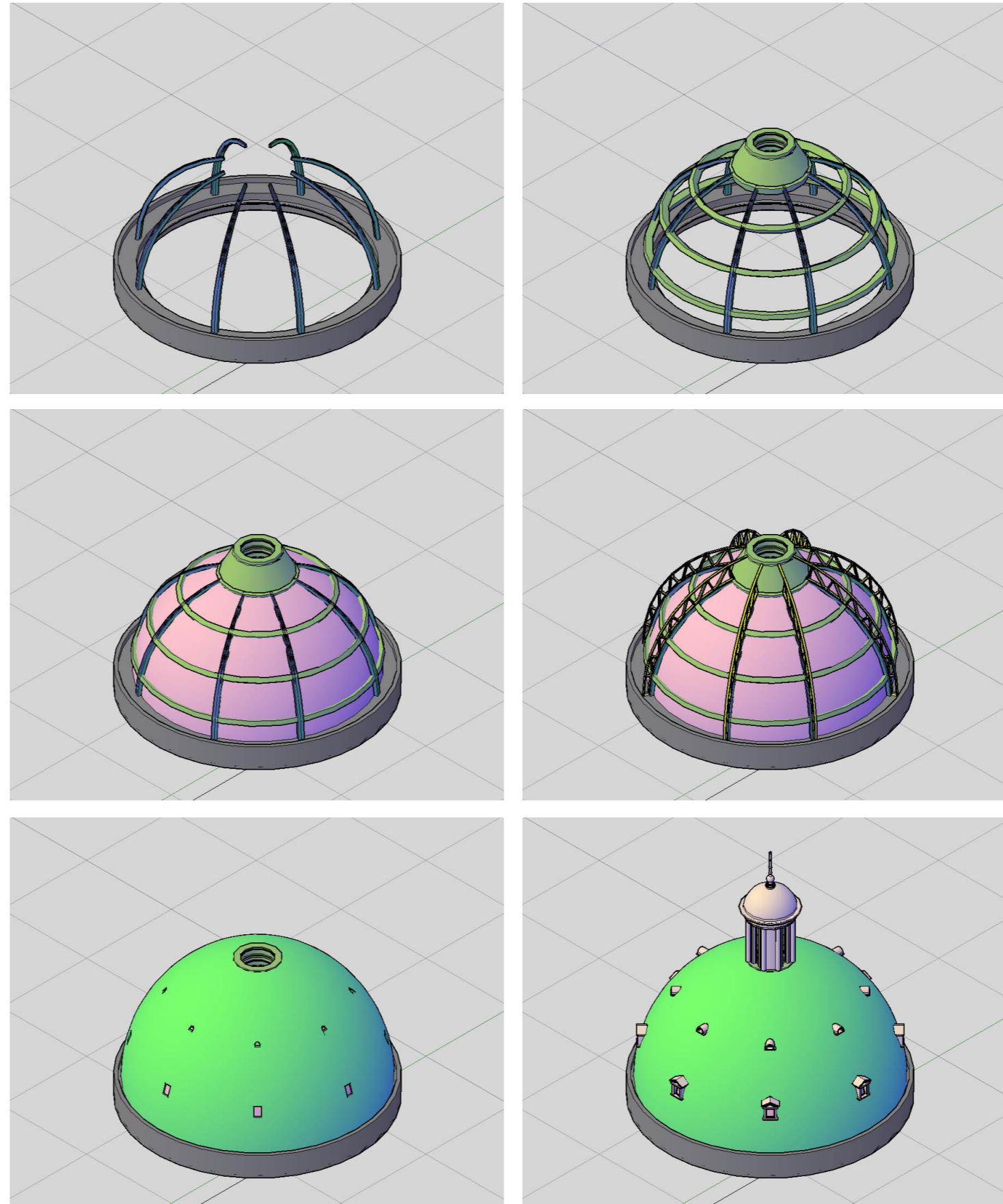


Fig 88. Captura del proceso del modelado de la geometría de la cúpula. Elaboración propia.

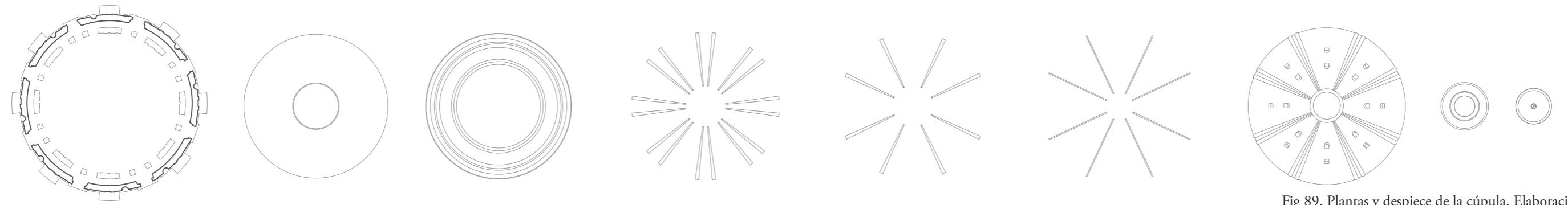
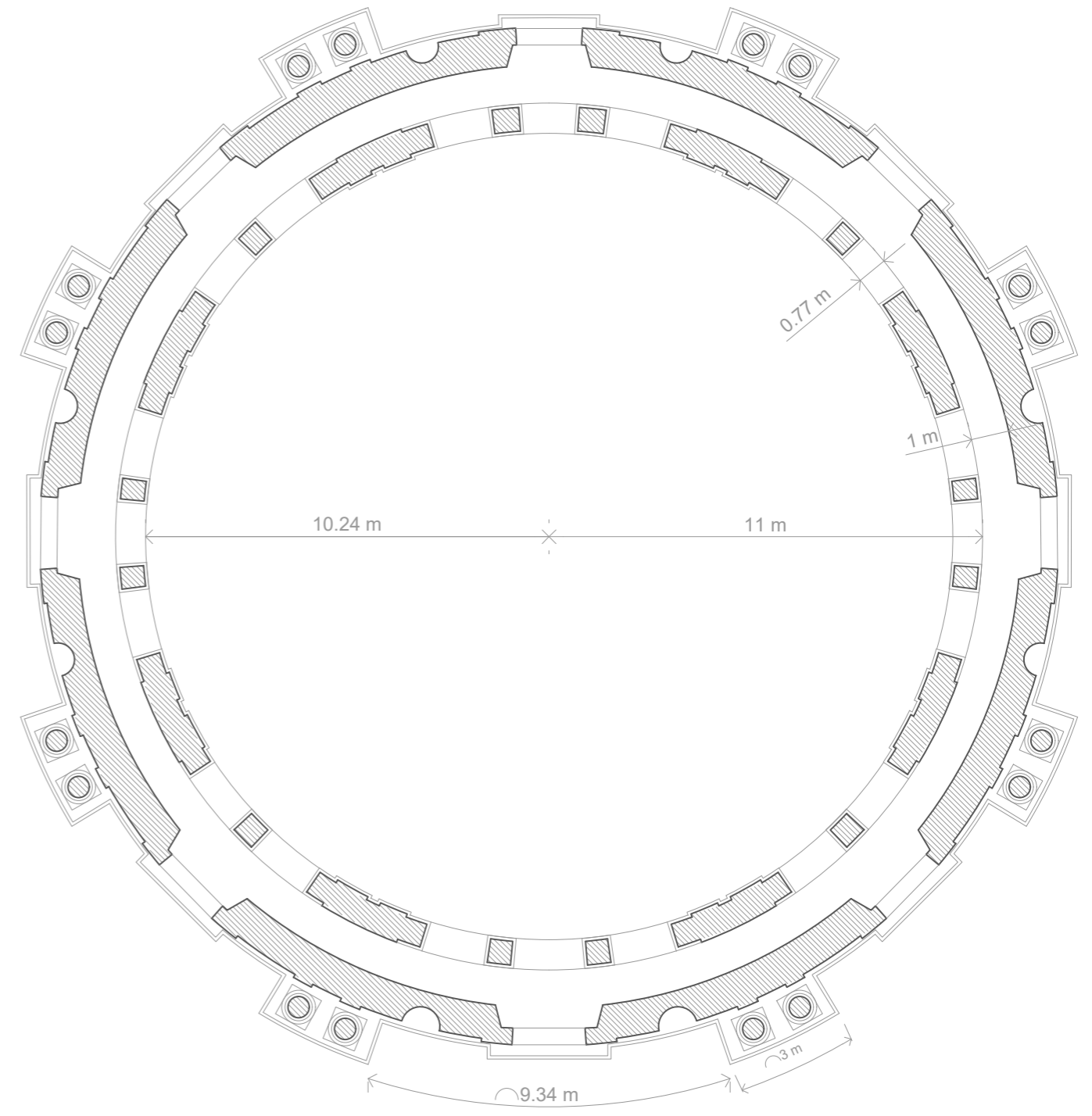
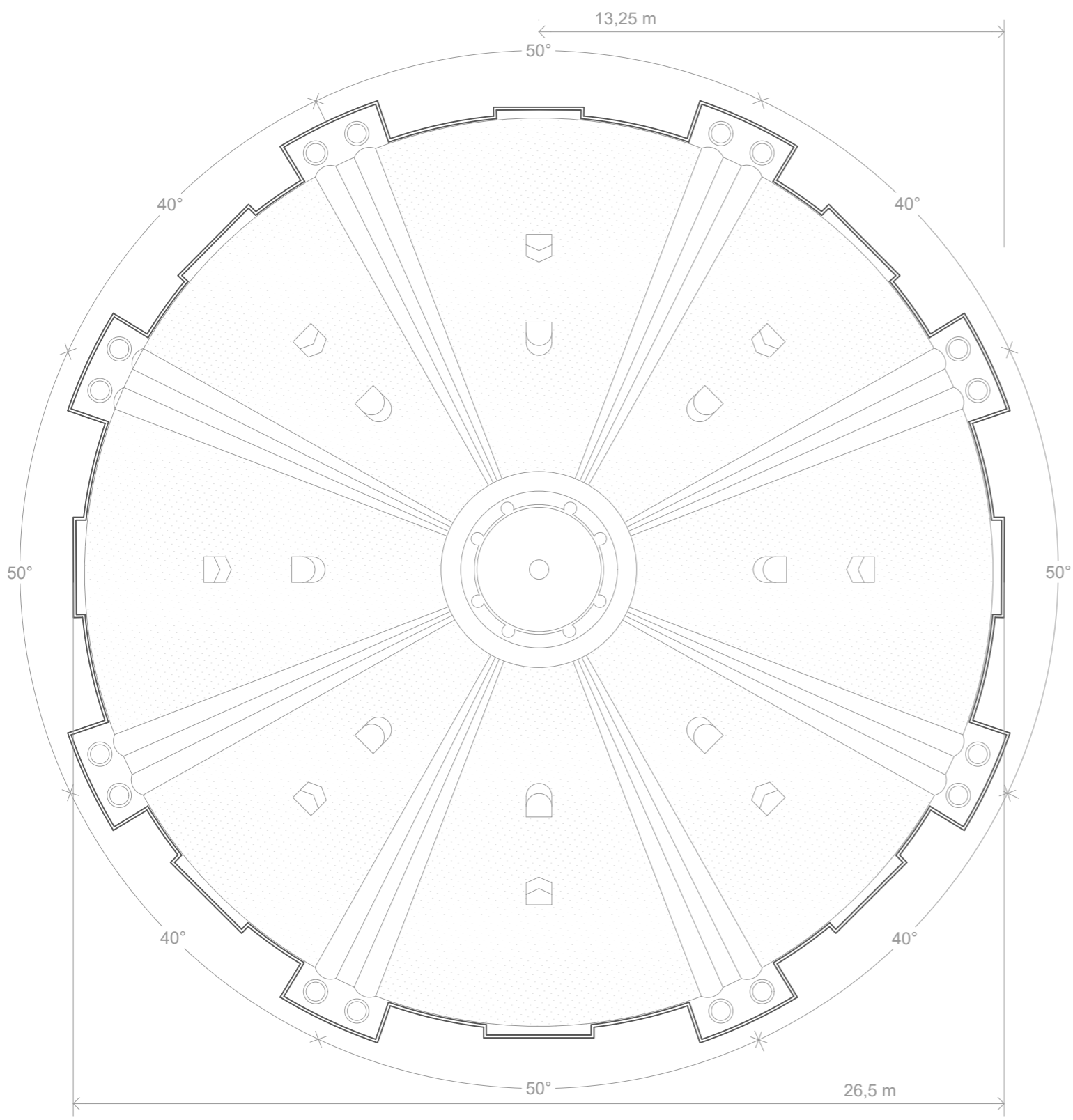


Fig 89. Plantas y despiece de la cúpula. Elaboración propia.



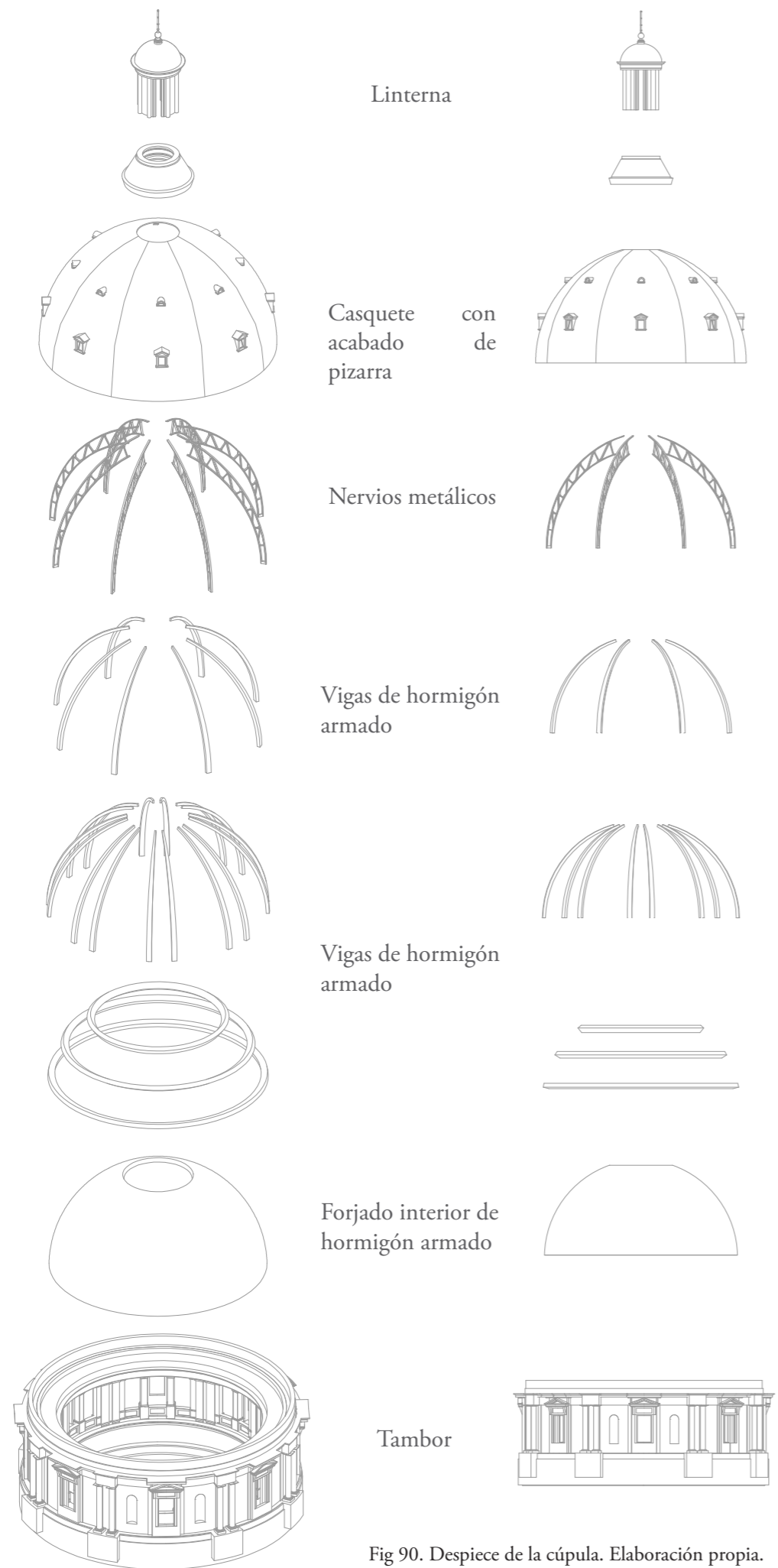


Fig 90. Despiece de la cúpula. Elaboración propia.

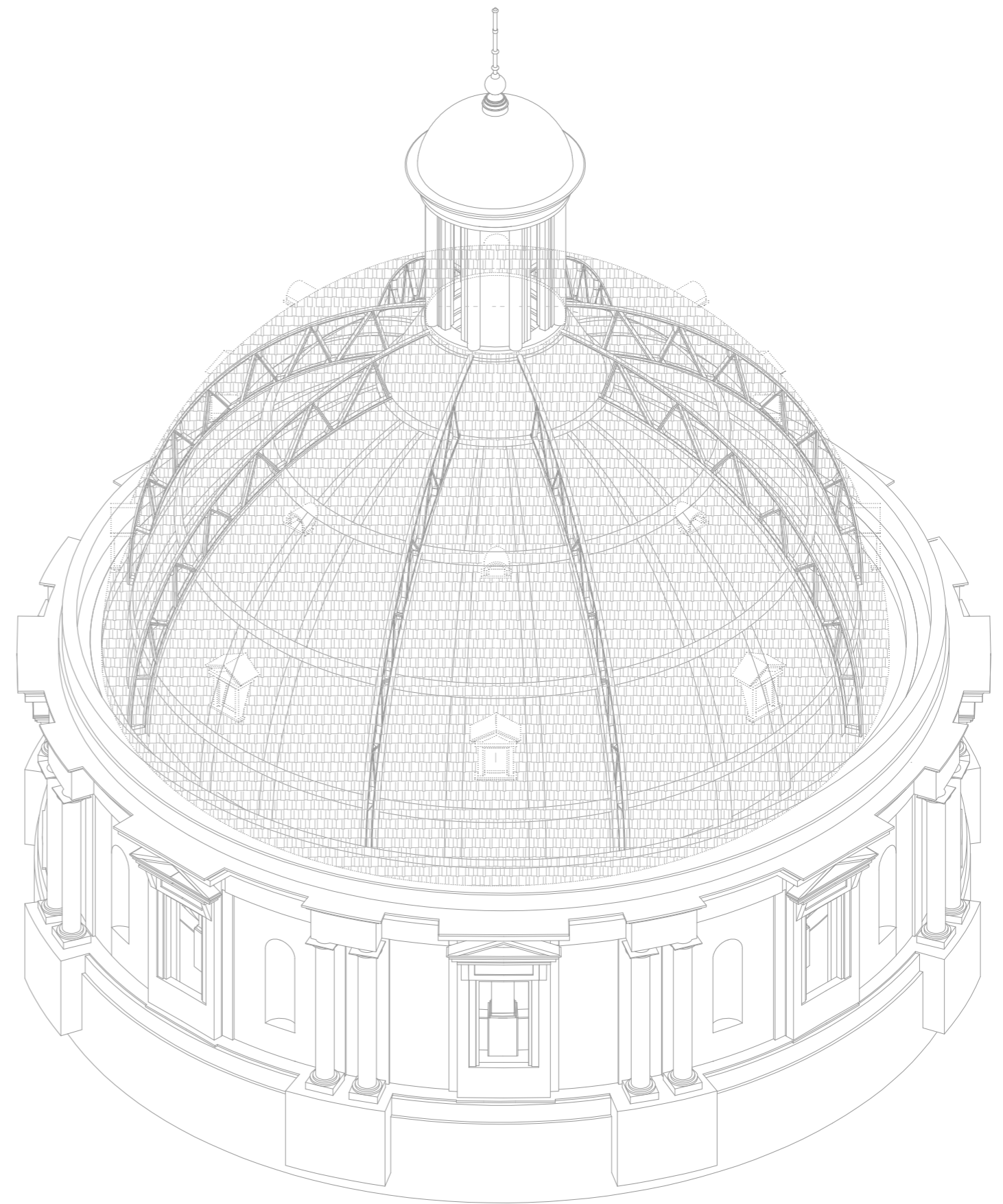


Fig 91. Volumetría a línea de la cúpula y el tambor. Elaboración propia.

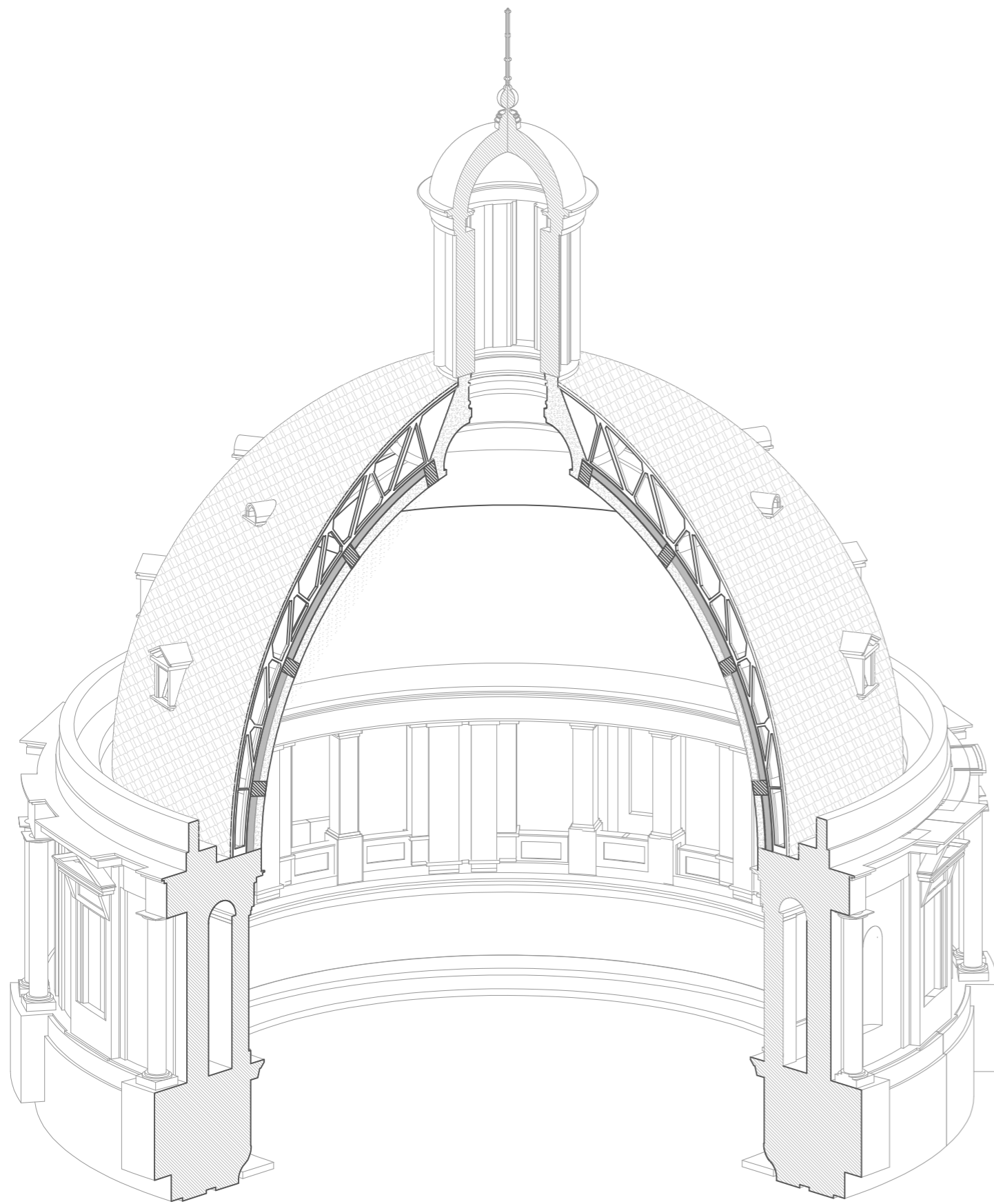


Fig 92. Volumetría seccionada de la cúpula y el tambor. Elaboración propia.

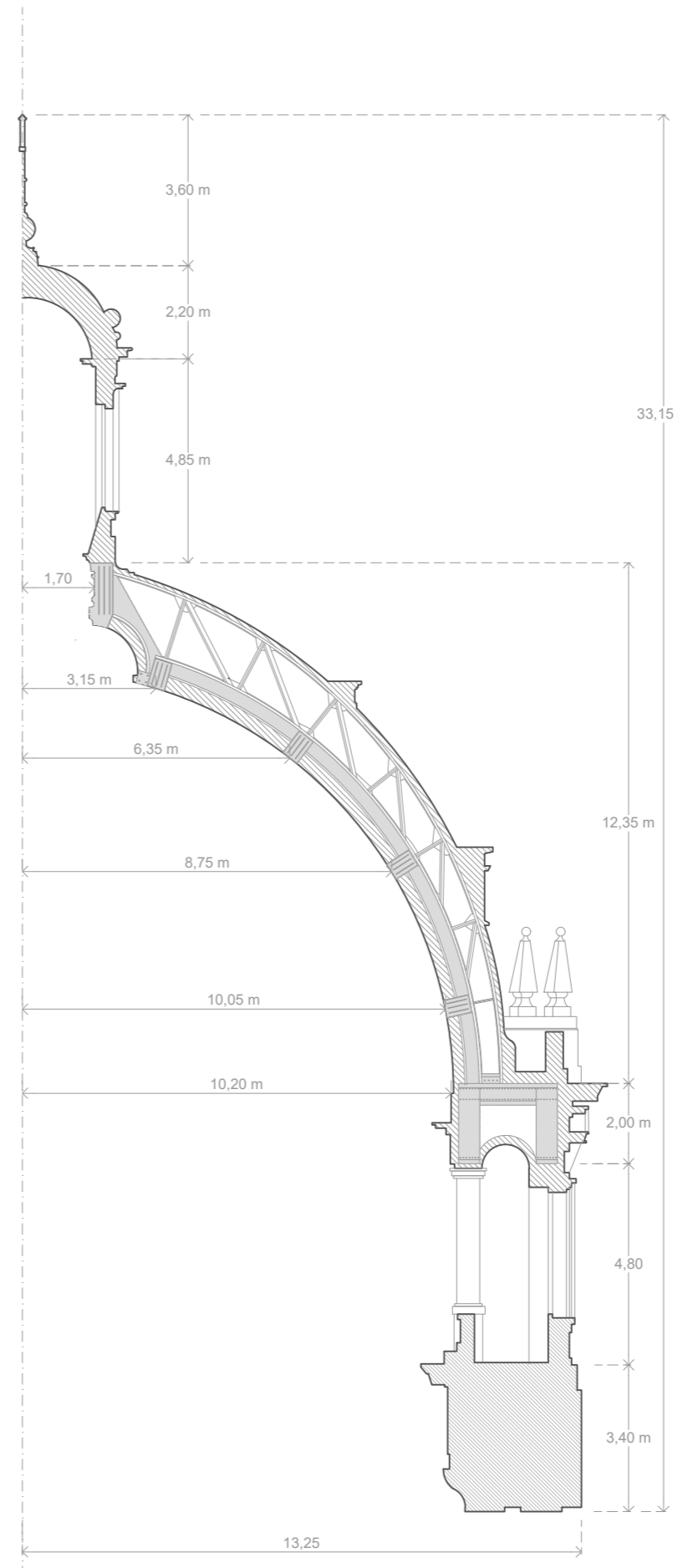


Fig 93. Plano de despiece de la estructura. Elaboración propia.





### Modelado de las galerías

Las galerías forman parte de este conjunto monumental y configuran el espacio adyacente al Monumento de los Caídos de Pamplona en la Plaza de la Libertad. Sin ellas no sería la total comprensión de este monumento, por ello se modelan exentas para dotarlas de un mayor detalle y así poder agilizar la elaboración de estos volúmenes laterales. Estas galerías están compuestas por seis arcadas que se extienden en cada uno de los laterales de la iglesia principal del monumento. Para su modelado se utiliza una pequeña sección de éstas utilizando la simetría de cada uno de los arcos y uniéndolos posteriormente para conformar la galería al completo.

Una vez modelada la galería se realiza una simetría para completar los dos laterales, seguidamente se unifica con todo el resto del monumento para tener una visión conjunta de éste.

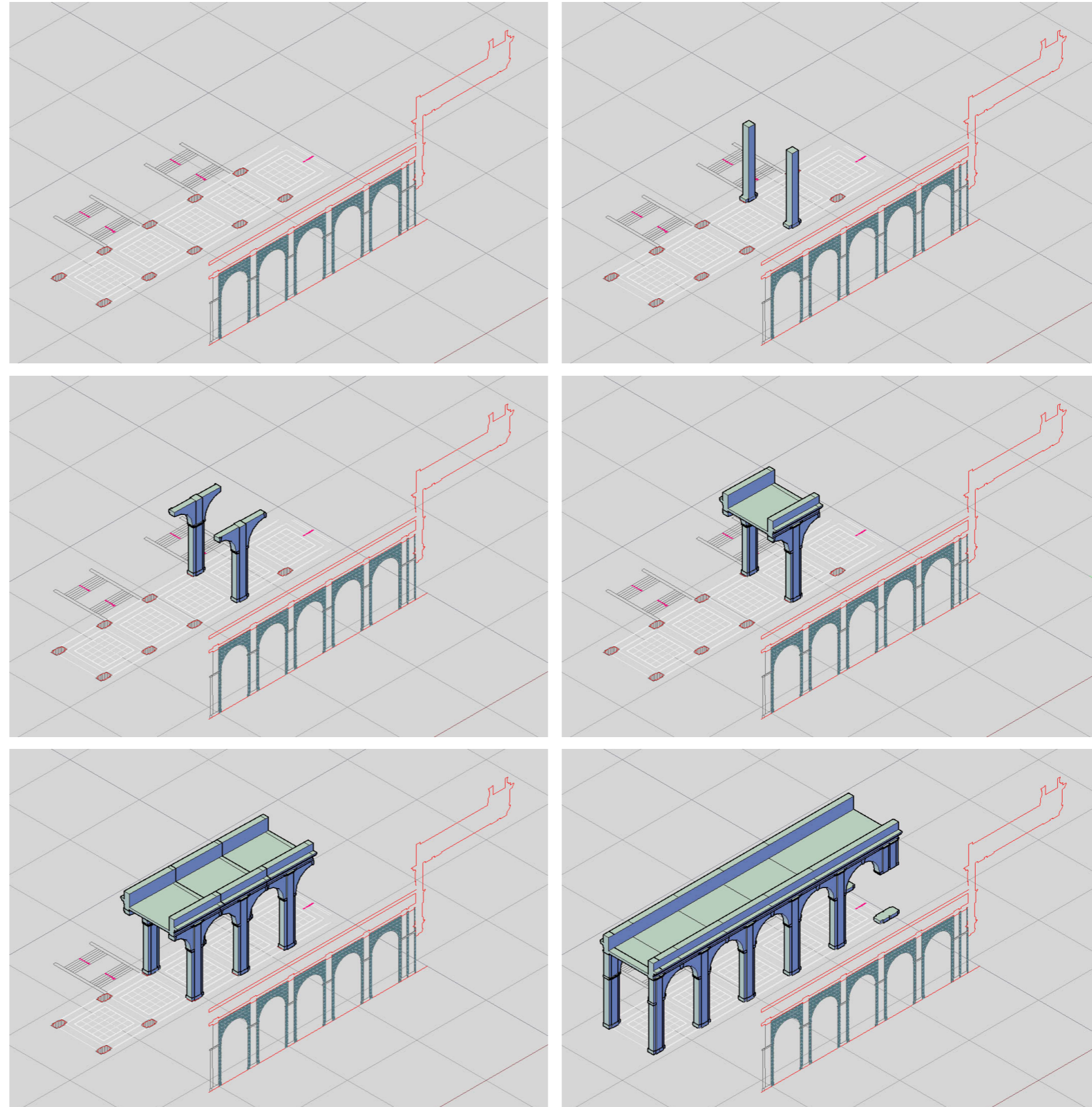


Fig 94. Captura del proceso del modelado de la geometría de las galerías laterales. Elaboración propia.

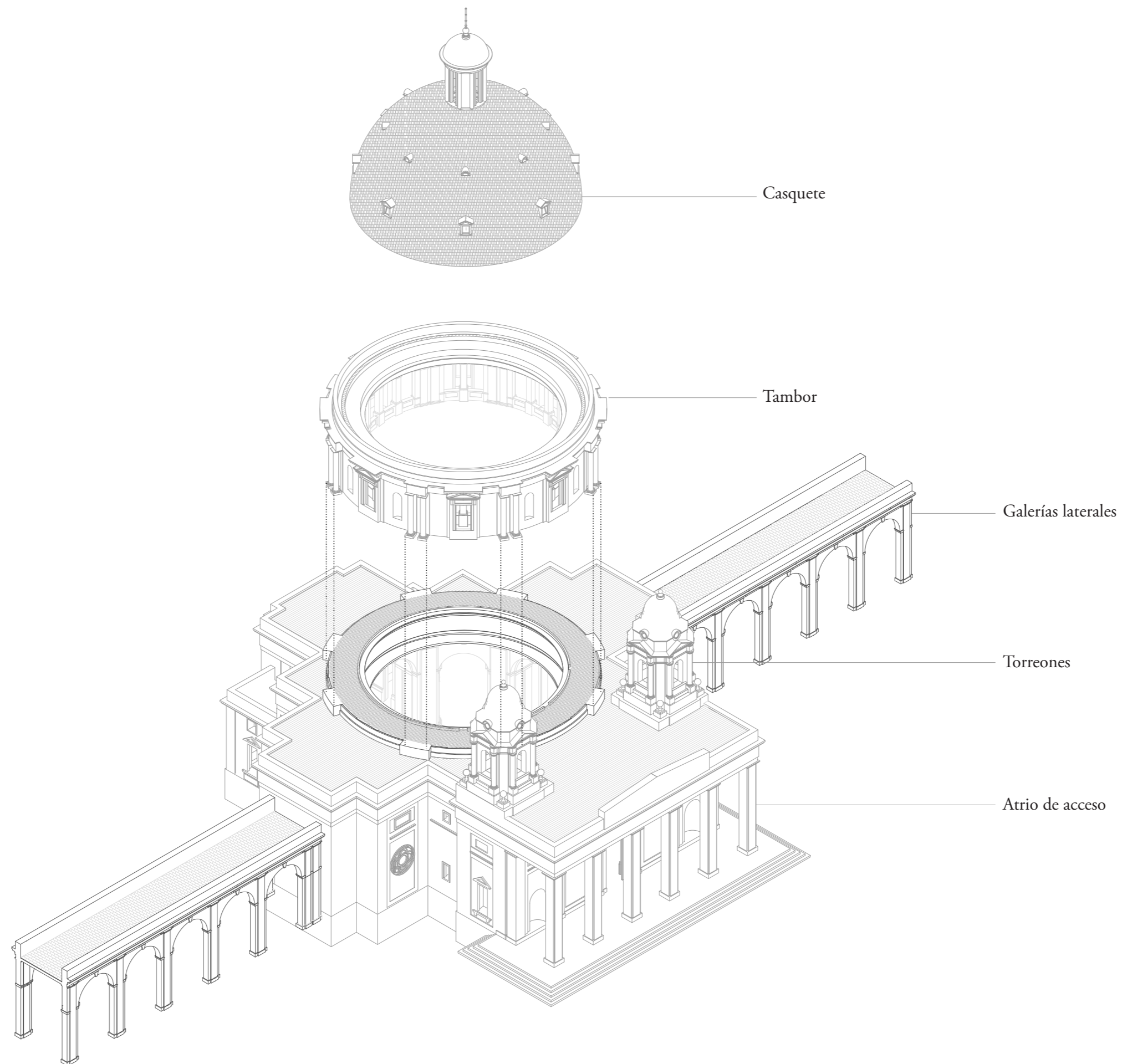


Fig 95. Volumetría explosionada explicativa del conjunto del Monumento a los Caídos. Elaboración propia.



### Modelado de la Plaza de la Libertad

Para completar el modelado del contexto adyacente del edificio se plantea el modelado básico de La plaza de la Libertad. Para ello, se elabora una base que servirá como plataforma contenedora de toda la parcela que ocupa el conjunto monumental. Posteriormente se detallan las diferentes alturas para ayudarnos a entender el tipo de acceso que se realiza al monumento. Como podemos observar tenemos un acceso a través de varios niveles de altura con escalinatas que nos acercan a la pieza central del monumento. Este acceso supone una barrera para el acceso directo desde la plaza, que además se refuerza con la gran alberca de agua que se sitúa en el nivel inferior de la plaza.

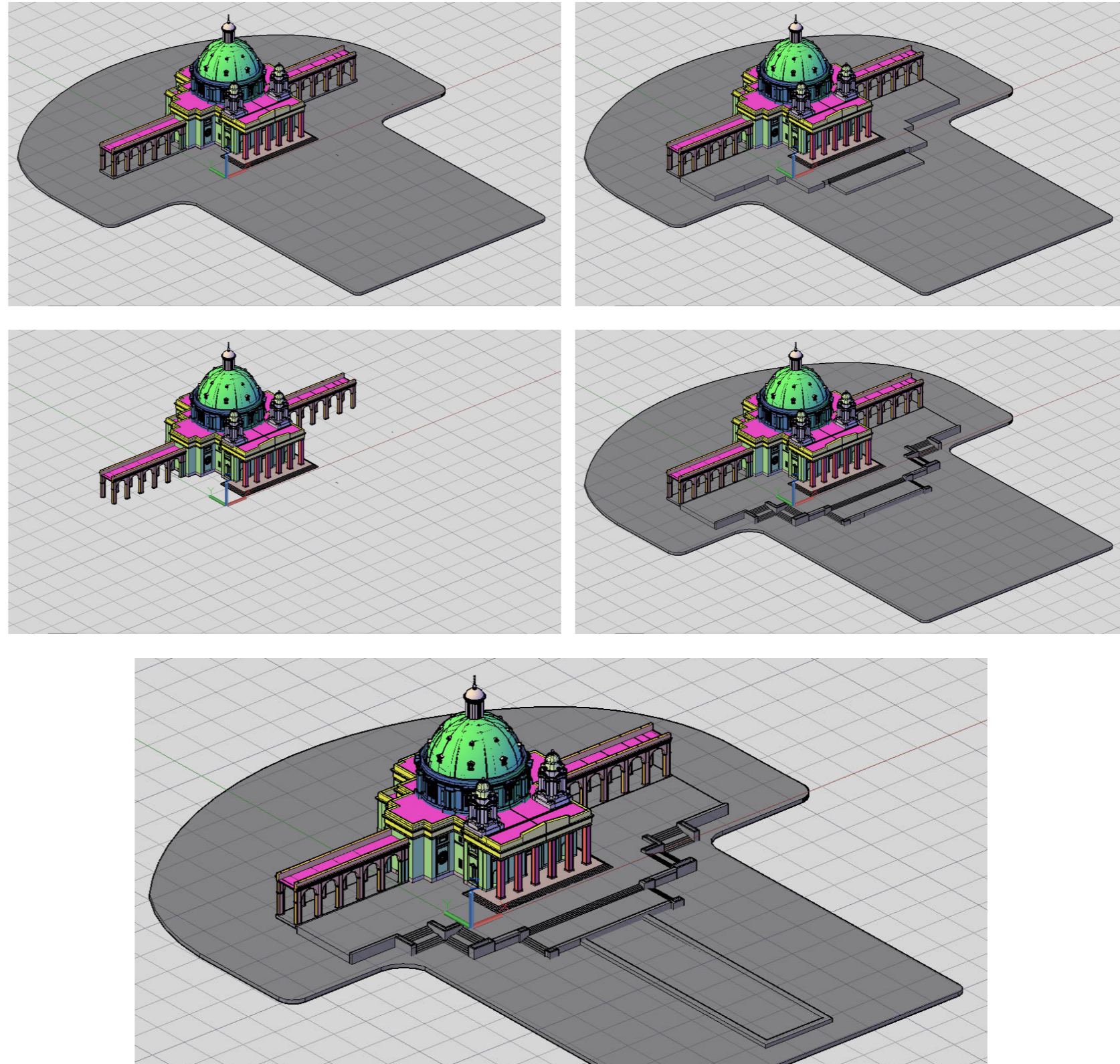


Fig 96. Captura del proceso del modelado de la geometría de la Plaza de la libertad. Elaboración propia.



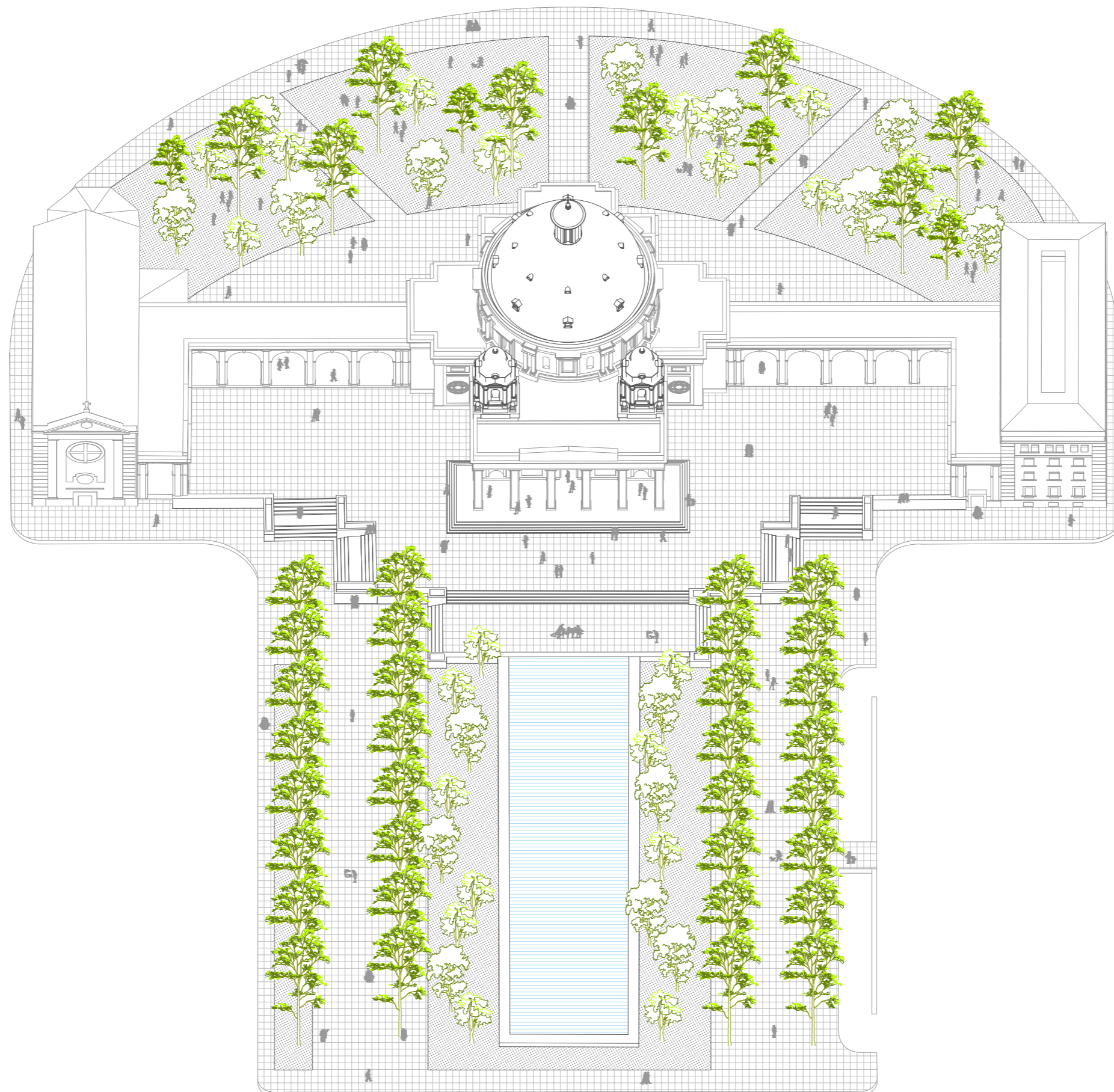


Fig 97. Volumetría del conjunto del Monumento a los Caídos con la Plaza de la Libertad. Elaboración propia.



### Modelado de contexto adyacente

Una vez modelados los trazos básicos de la Plaza de la Libertad continuamos modelando el resto de edificaciones colindantes a esta manzana. Además se añaden detalles para completar el modelo como los diferentes parterres de césped, los alcorques donde irán situados los arboles, las aceras y las calles para poder otorgar una imagen mejor del conjunto que sea capaz de explicarnos la situación de este conjunto monumental. Una vez terminando el modelo debemos tener en cuenta que cada uno de los elementos que intervienen en este modelo deberán estar diferenciados en capas para posteriormente poder tratarlas por separado y añadirle una textura coherente con la realidad.

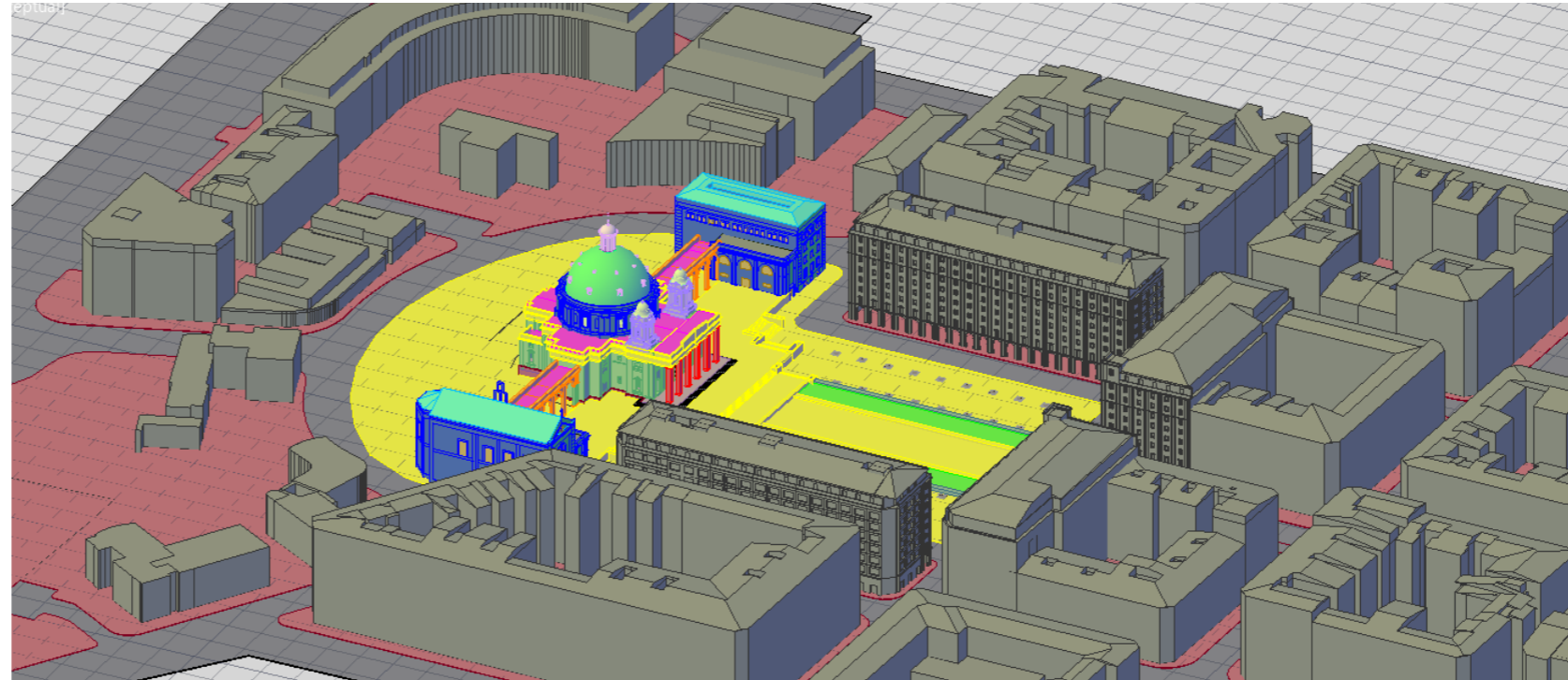


Fig 98. Captura del proceso del modelado de la geometría del contexto adyacente del monumento. Elaboración propia.

### Modelado de cripta

Aunque en la visión exterior del monumento no es apreciable, también es un elemento importante la cripta de este monumento. Para ello hemos aislado esta zona para modelarla en un archivo aparte como hemos venido haciendo con cada uno de los diferentes elementos singulares. Posteriormente ha sido añadida en su posición correcta junto con el resto del Monumento a los Caídos de Pamplona. Se ha decidido no modelar los nichos interiores de la cripta por no ser el objeto directo de este trabajo.

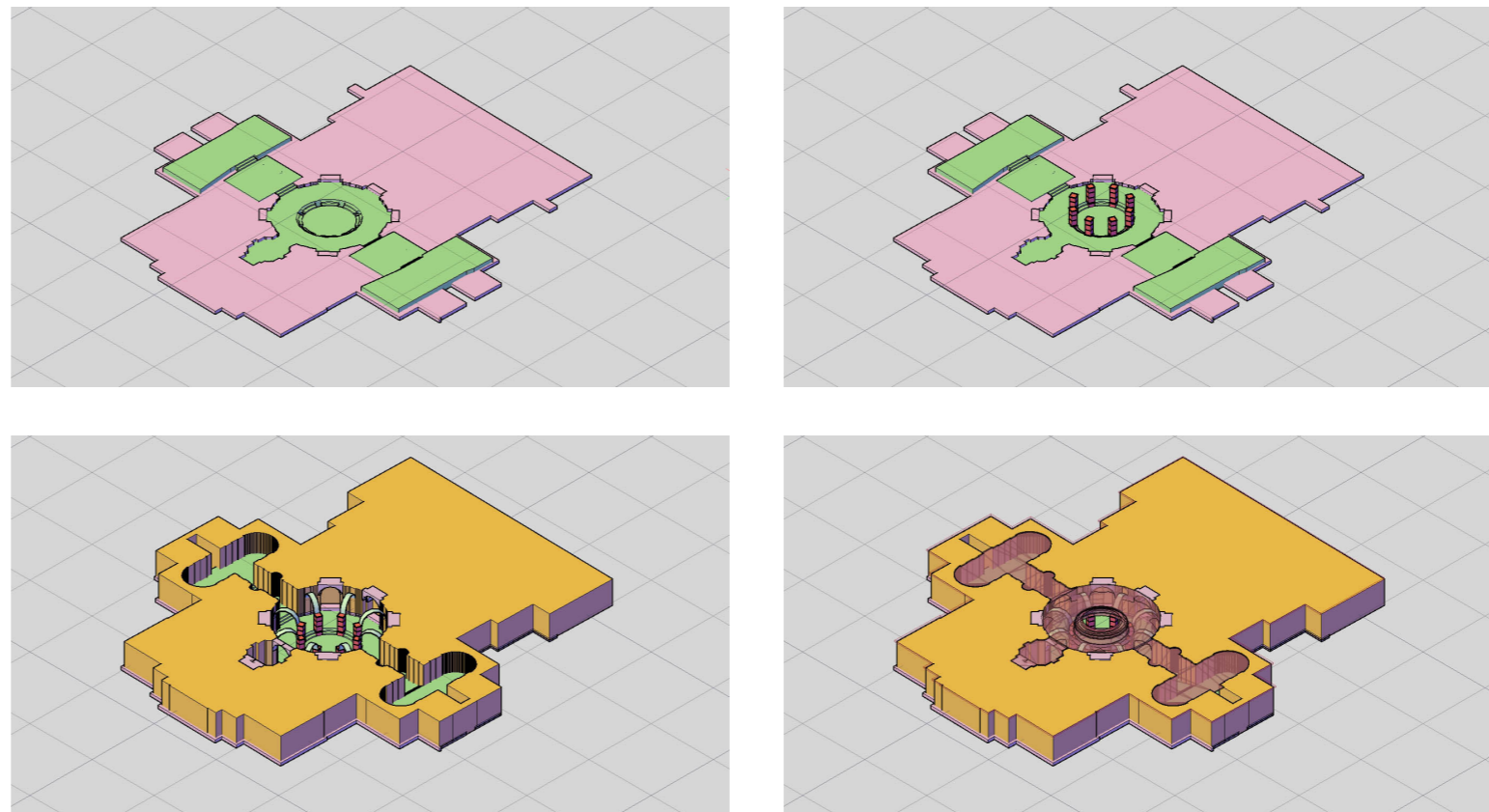


Fig 99. Captura del proceso del modelado de la geometría de la cripta del monumento. Elaboración propia.



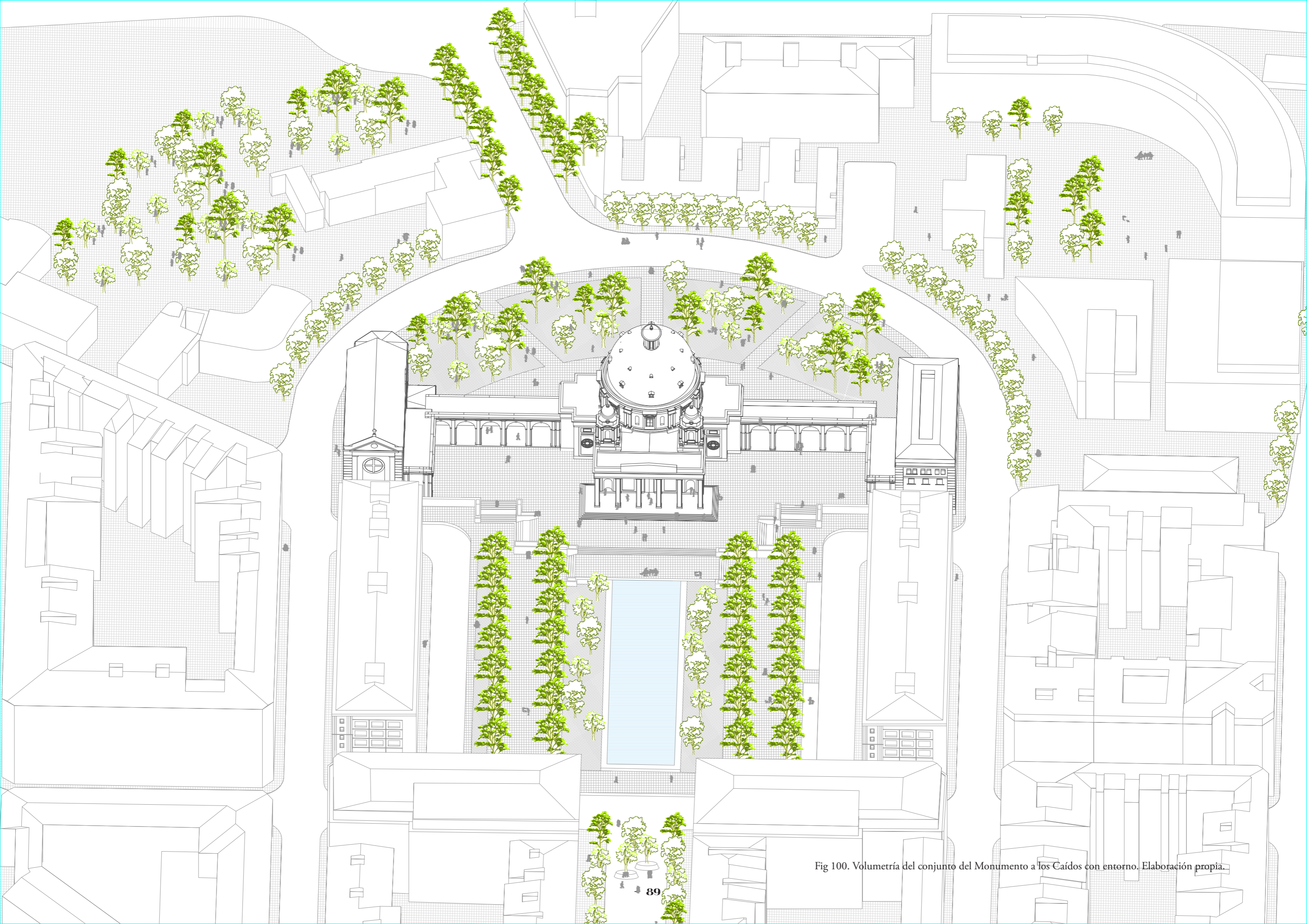


Fig 100. Volumetría del conjunto del Monumento a los Caídos con entorno. Elaboración propia.



# Texturizado

## Estudio de texturas

Una vez obtenido el modelo al completo del Monumento a los Caídos de Pamplona debemos conocer qué tipo de materiales componen las diferentes partes del edificio así como su entorno para poder obtener una textura que se asemeje a la original. De esta forma, se ha ido prestando atención en las fotografías y material gráfico que ya se ha comentado en este trabajo, para llegar a conocer la textura y materialidad que queremos conseguir en cada uno de los elementos. Para lograr un aspecto semejante al Monumento original es importante que las texturas reflejen su tonalidad, rugosidad y relieve, su brillo y reflejo o su envejecimiento, aspectos que definen y caracterizan a cada uno de los materiales.

Dentro del Monumento que hemos escogido como caso de estudio podemos encontrar texturas variadas como la piedra de la fachada, la pizarra que cubre la cúpula, los diferentes mármoles de la Planta Noble o la vegetación que lo rodea. Una vez se han catalogado cada una de estas texturas se procede a su elaboración en base a los parámetros que comentábamos, caracterizan a cada material. Para la elaboración de estas texturas se ha utilizado principalmente Adobe Photoshop y Lumion.



Fig 101. Fotografía exterior del Monumento a los Caídos de Pamplona. Fotografía: Jesús Diges.

### Creación de texturas

Una vez tenemos la convicción del material y textura que debemos otorgar a cada parte del Monumento, pasamos a la creación de cada una de las texturas que intervienen en este modelo virtual. Comenzamos escogiendo una imagen frontal del material que estamos creando. Utilizamos el software Adobe Photoshop para la modificación de esta imagen, ya sea la corrección de fugas, brillo, saturación o incorporación de ciertos detalles que hacen a la imagen más realista. Debemos tener en cuenta que la calidad de esta imagen sea la mejor posible, de esta forma podemos obtener una visualización más realista de nuestro objeto de estudio. Tras generar una imagen con estas características obtendremos una textura plana con una materialidad que deseemos. Esta imagen la podemos guardar en cualquiera de las extensiones que permitan su lectura en los programas de renderizado como Lumion o 3ds Max. Aún así nuestra textura está incompleta, ya que como hemos comentado, necesitamos asignarle un tipo de características que dependen del material y no de la imagen. El primero de ellos es la creación de un relieve que se identifique con cada material, a este concepto en modelado digital se le llama mapeado normal. Es la aplicación de una técnica 3D que permite dar una iluminación y relieve mucho más detallado a la superficie de un objeto. Es una evolución del mapeado topológico (bump mapping) y se aplica en visualización de videojuegos o arquitectura, principalmente en detalles pequeños como arrugas o poros, así como en películas de animación o escenas 3D para agilizar los cálculos y reducir por tanto

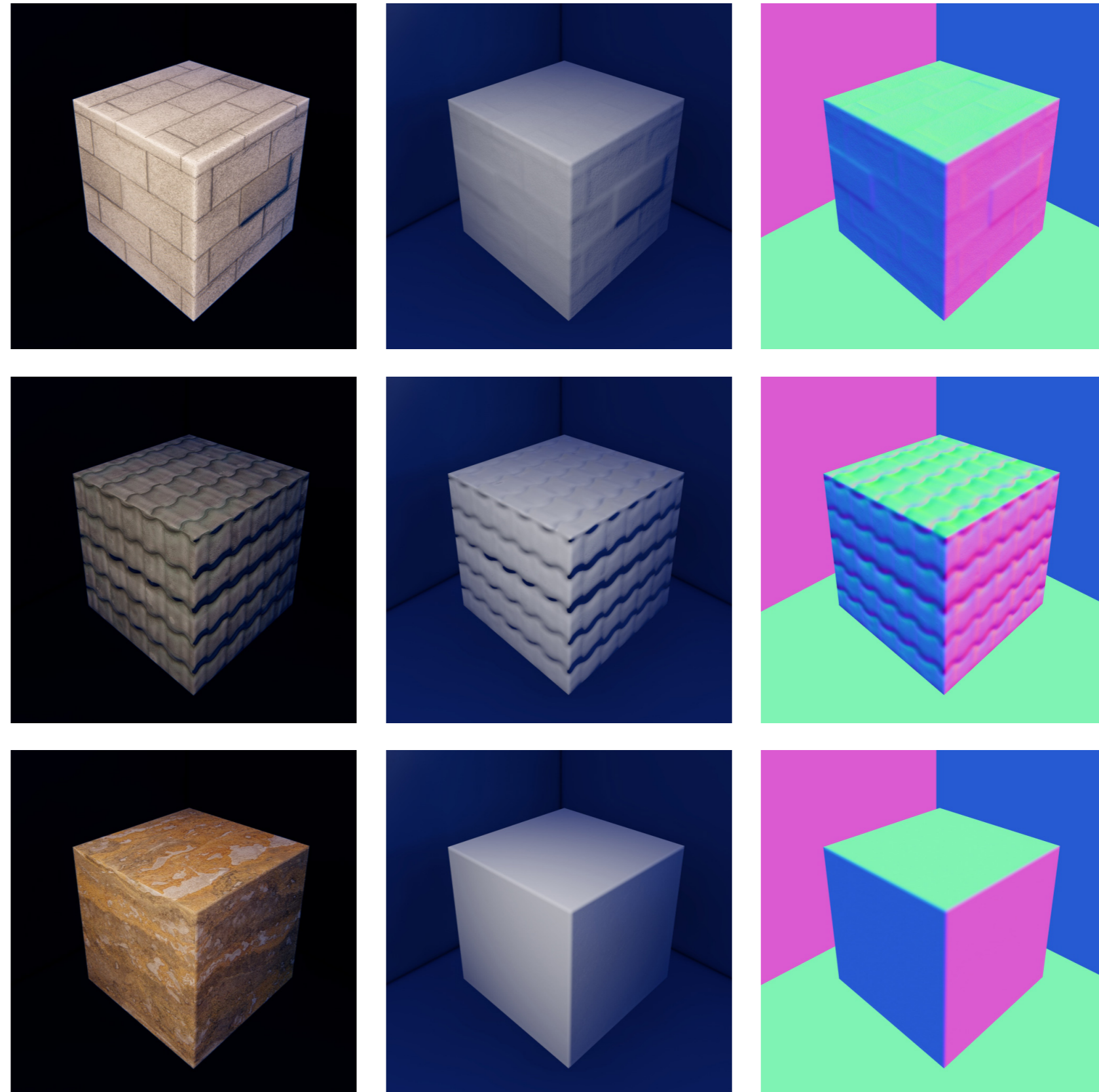
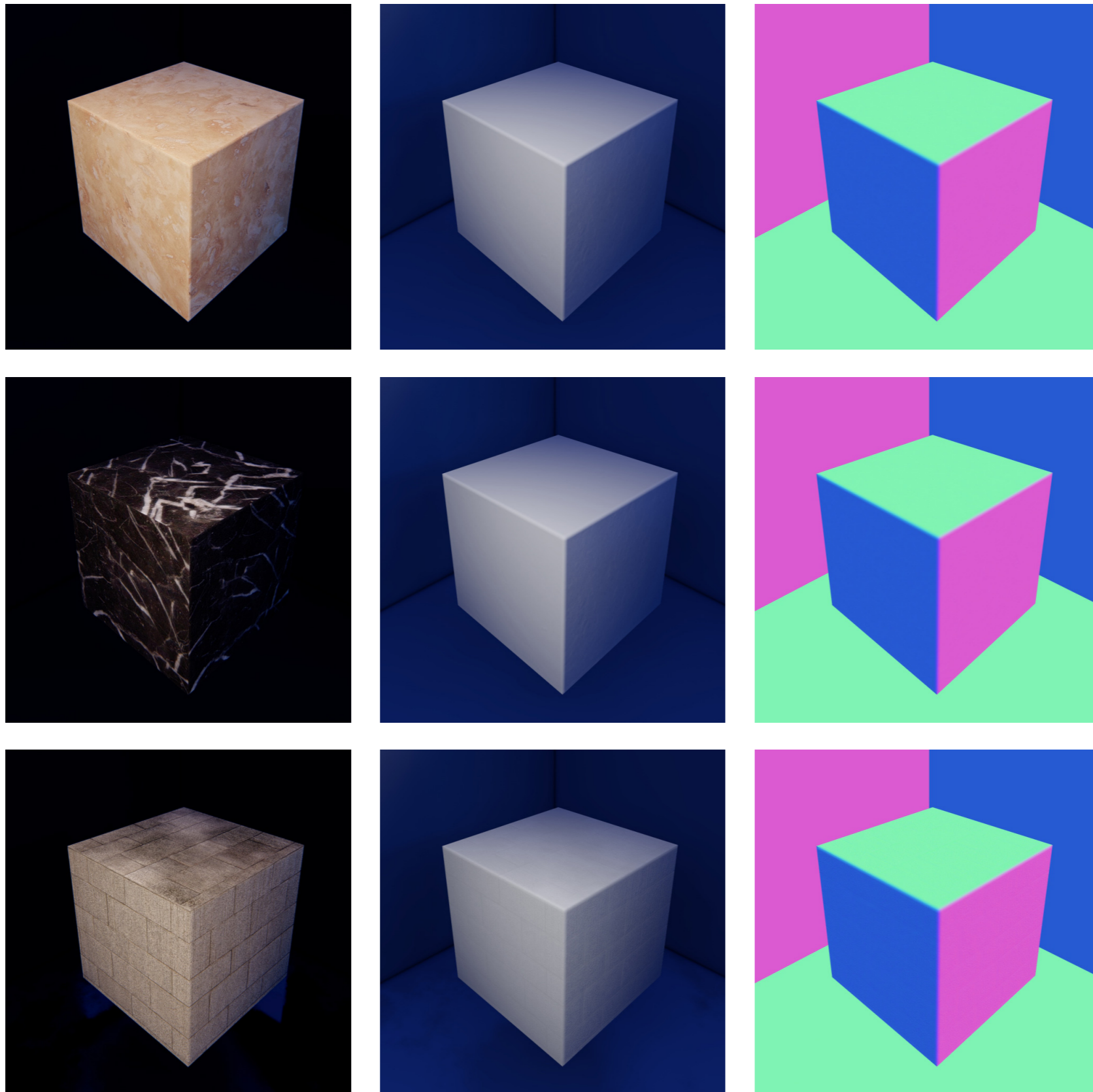


Fig 102. Captura del proceso de la creación de las diferentes texturas del monumento. Elaboración propia.





el número de polígonos con los que en un principio contaban los objetos. Mientras que el mapeado topológico sería un mapa de relieve en el que solo se representa la altura, el mapeado normal representa los tres ejes: X, Y, Z. Luego la información por píxel no se aplica en tonos de grises el cual representaría la altura, sino en colores RGB dando más fidelidad al original que se quiere imitar. Este efecto recrea el relieve de una malla detallada Existen diferentes software e incluso páginas web que permiten la creación de este tipo de imágenes. En este caso hemos utilizado la opción de Adobe Photoshop 3D que te permite crear una imagen con el mapa de normales. Posteriormente ,para aplicar este relieve causado por una nueva imagen, debemos incorporarla en el material con la imagen de éste al mismo tamaño para que el relieve se ajuste a su escala y cree la sensación de relieve en su lugar correspondiente. Otro de los aspectos fundamentales a tener en cuenta a la hora de generar unos buenos materiales para la visualización de imágenes para la arquitectura es la reflectividad. Este parámetro se suele ajustar en el mismo software con el que hacemos los renders, en este caso hemos utilizado Lumion para controlar este parámetro en cada material. De esta forma obtenemos la cantidad de reflexión que queremos que tenga cada uno de los materiales. Siguiendo con este proceso de detalle de cada material, debemos ajustar a su vez, el brillo. Con esta opción podemos decidir la cantidad de luz que queremos que se refleje en la superficie de nuestro material. Así, iremos completando las diferentes cualidades visuales de los materiales sin olvidarnos de factores como la transparencia en los diferentes vidrios, la

Fig 103. Captura del proceso de la creación de las diferentes texturas del monumento. Elaboración propia.

emisión para dar un aspecto luminoso en los elementos de iluminación, la coloración o la orientación adecuada de cada material. No debemos olvidar, el gran papel que desempeña la naturaleza en este tipo de visualizaciones. En este caso se ha escogido texturas ya creadas que incorpora el software Lumion. En este trabajo se han asignado diferentes tipo de césped a los parterres que incorpora el Monumento, además se ha ido añadiendo el resto de vegetación que acompaña y rodea a la Plaza de la Libertad.

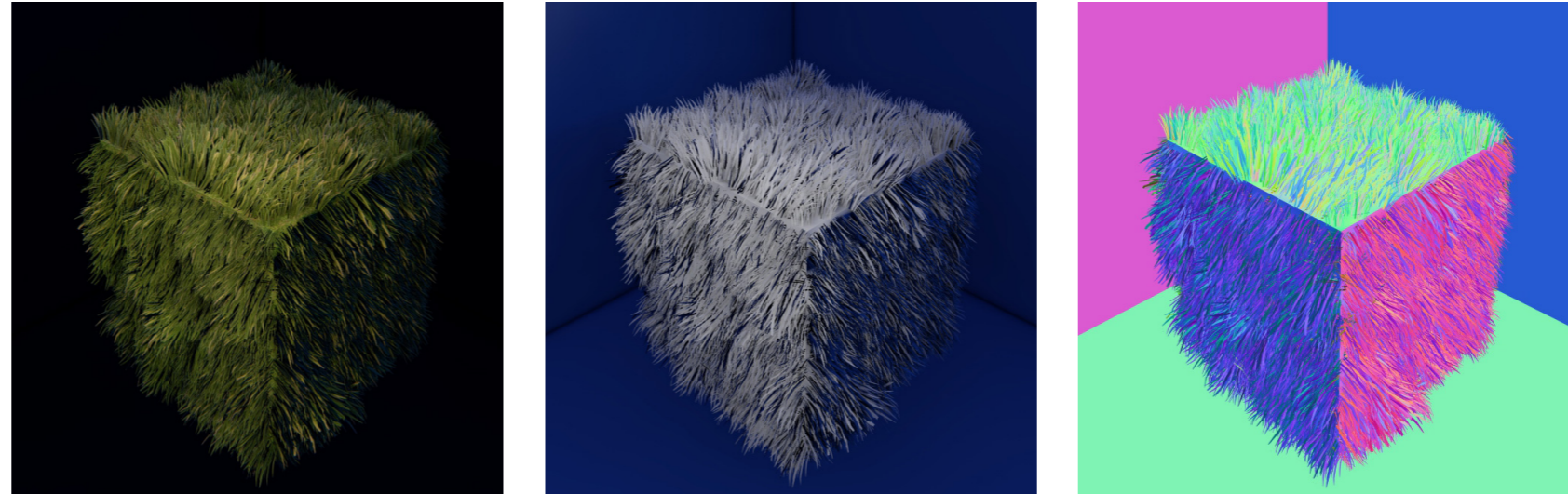


Fig 104. Captura del proceso de la creación de las diferentes texturas del monumento. Elaboración propia.



## Renderizado

El renderizado 3D es el proceso por el cual, a través de sistemas informáticos, generamos una imagen digital a partir de un modelo o escenario en tres dimensiones. El objetivo es generar una imagen realista desde cualquier perspectiva del modelo. Se trata de conseguir generar imágenes en 3D a partir de diversos procesos que permiten generar sensación de profundidad, permiten dar textura a los diferentes elementos de la imagen para que resulte más realista. También permiten generar diferentes efectos de iluminación, y también usar diferentes técnicas fotográficas que generan efectos ópticos similares o iguales a los que se producen en el mundo real cuando observamos un objeto, una habitación, un paisaje o cualquier tipo de vista que perciban nuestros ojos. El render se genera a través del cálculo producido por algoritmos y fórmulas que

van generando simulaciones que calculan los posibles reflejos de la luz sobre los objetos en tres dimensiones que hayamos dispuestos en la escena, el rastreo se produce desde la cámara virtual que situemos para generar la escena hasta las fuentes de luz que arrojan luz sobre la escena para iluminarla. En este caso hemos probado diferentes programas de renderizado, en un primer lugar se ha importado el modelo 3D en el software 3ds Max desde el archivo de CAD terminado, de esta forma, podemos modificar la geometría de algunos elementos que aparecían demasiado facetados. Seguidamente se ha probado a generar un render de prueba con este mismo programa informático, comprobando su elevado tiempo de producción para un render de calidad no muy alta, por ello hemos escogido Lumion para generar finalmente estas imágenes. En este proceso se ha tenido en

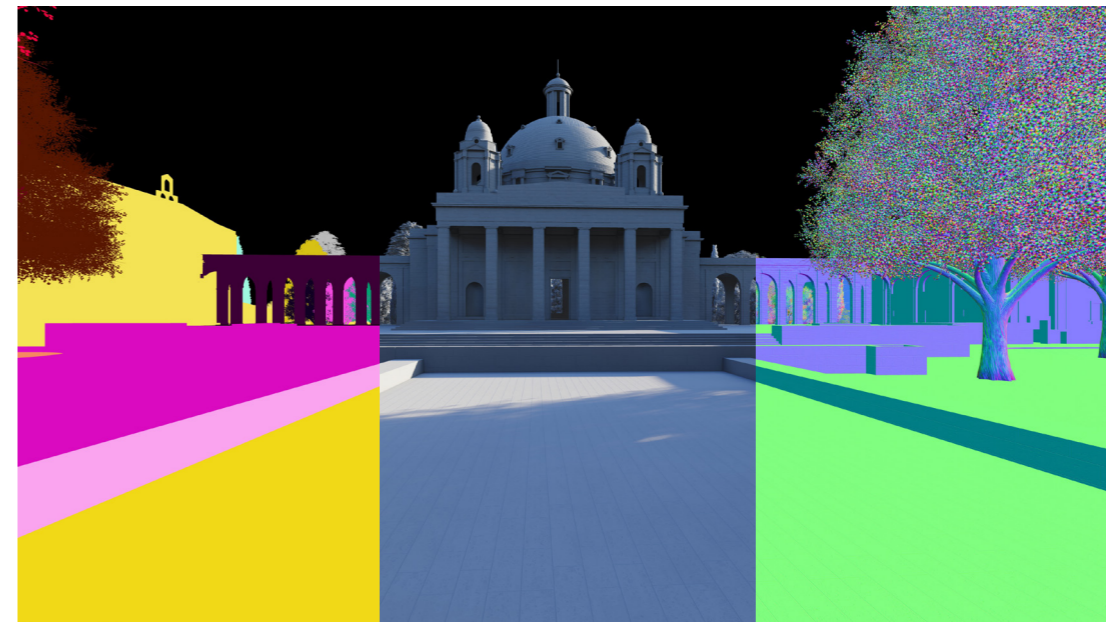


Fig 105. Captura del proceso del renderizado del monumento. Elaboración propia.



cuenta la incorporación de la iluminación solar, los diferentes tipos de vegetación existentes en el entorno, las correcciones de fugas verticales, detalles como suelos mojados, follaje marchito en el suelo o cielos realistas para completar este modelo virtual. Una vez que hemos completado este tipo de detalles generales en el modelo debemos seleccionar y posicionar cada una de las cámaras que corresponderán a cada imagen que se realizará. En cada una de estas cámaras podremos corregir cada uno de las características lumínicas de la imagen, así como diferentes filtros que proporcionen realismo según el espacio que se entre mostrando en cada una. Por ejemplo la exposición que necesitaremos en un render interior es diferente que la que podemos utilizar en un render exterior. Además en determinados puntos del modelo, como la cripta, incorporamos iluminación artificial ya que la luz solar no puede llegar a este espacio totalmente interior y sin aperturas. Una vez que hemos posicionado todas las cámaras y hemos ajustado todos los parámetros de materiales, iluminación y efectos podemos proceder a generar la imagen final.

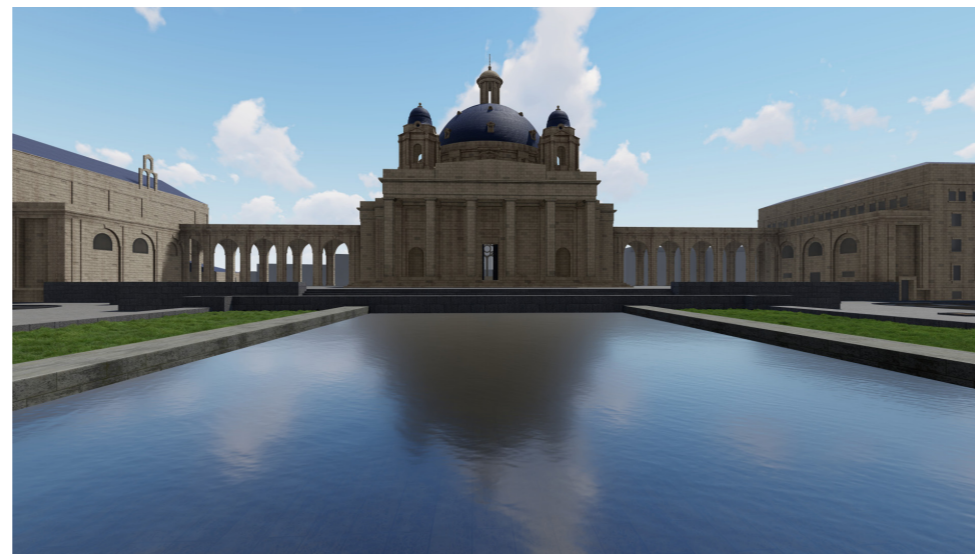
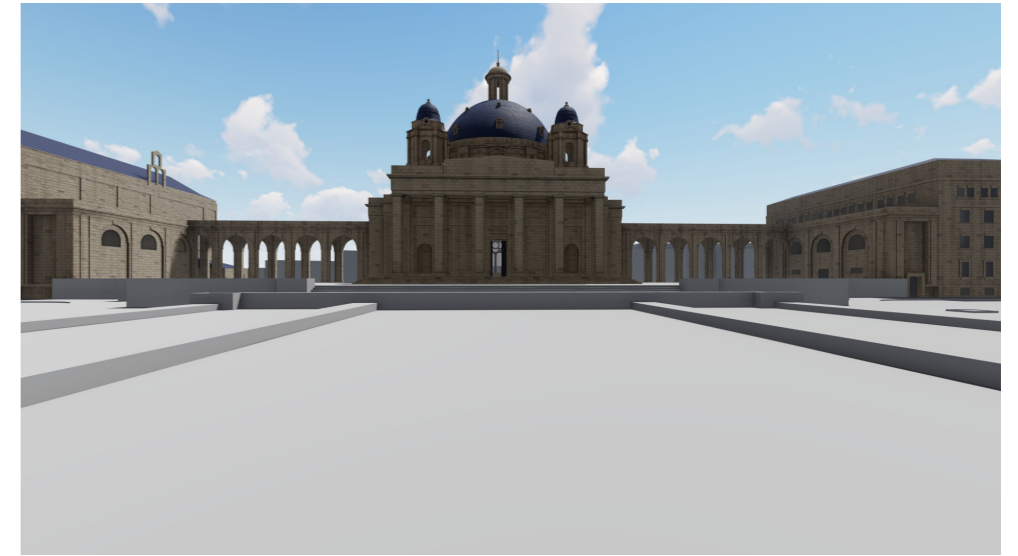


Fig 106. Captura del proceso del renderizado del monumento. Elaboración propia.

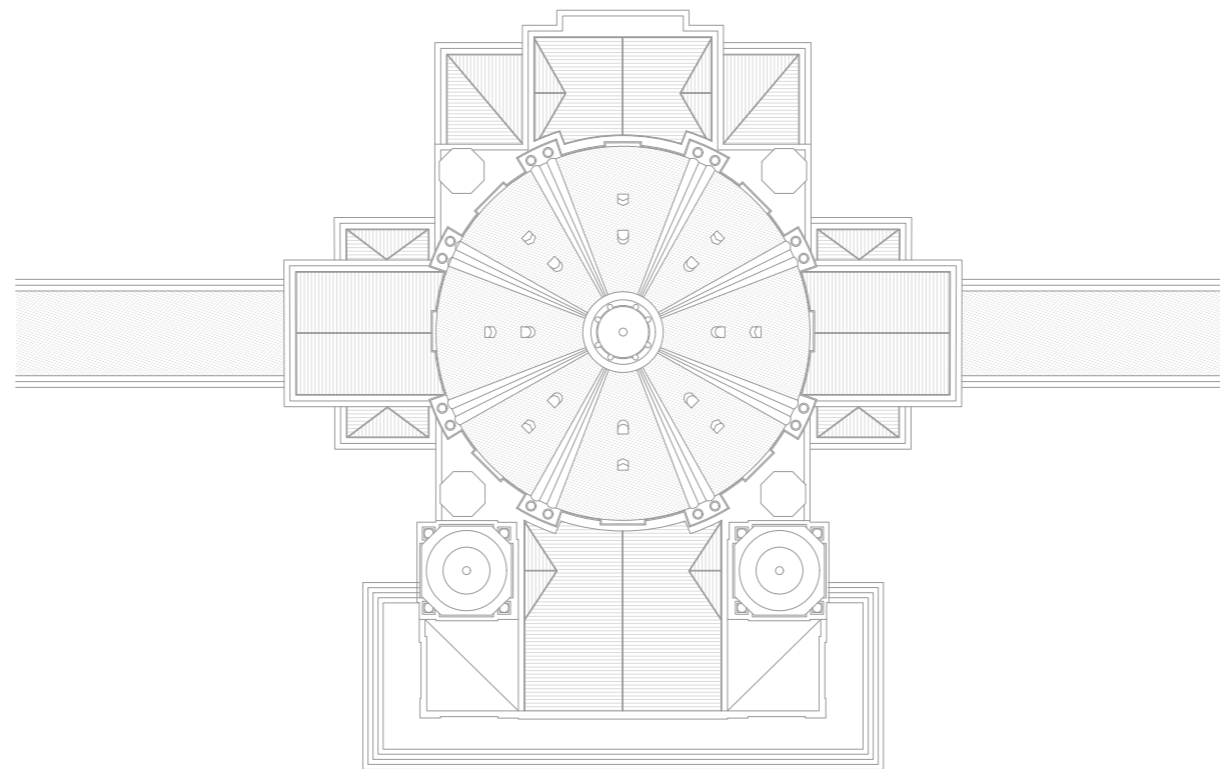




4

IMÁGENES FINALES



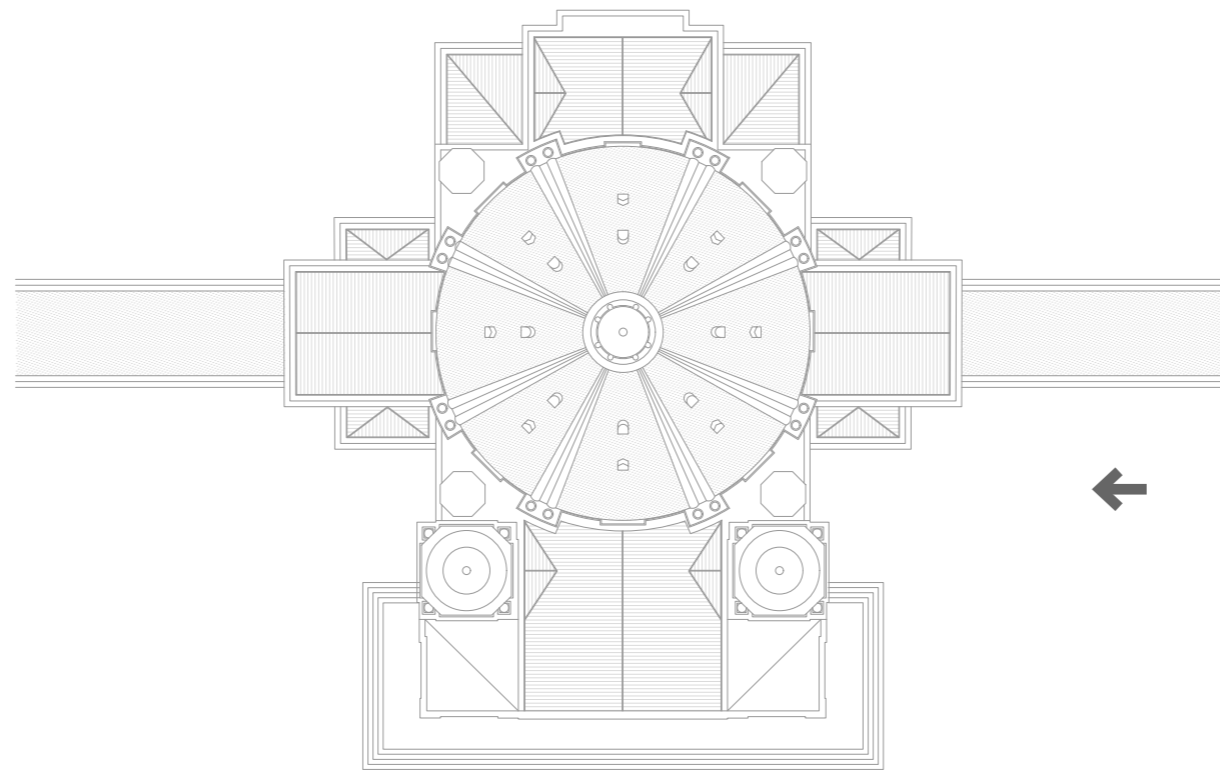


**Vista exterior**  
Fachada principal del Monumento  
(Elaboración propia)







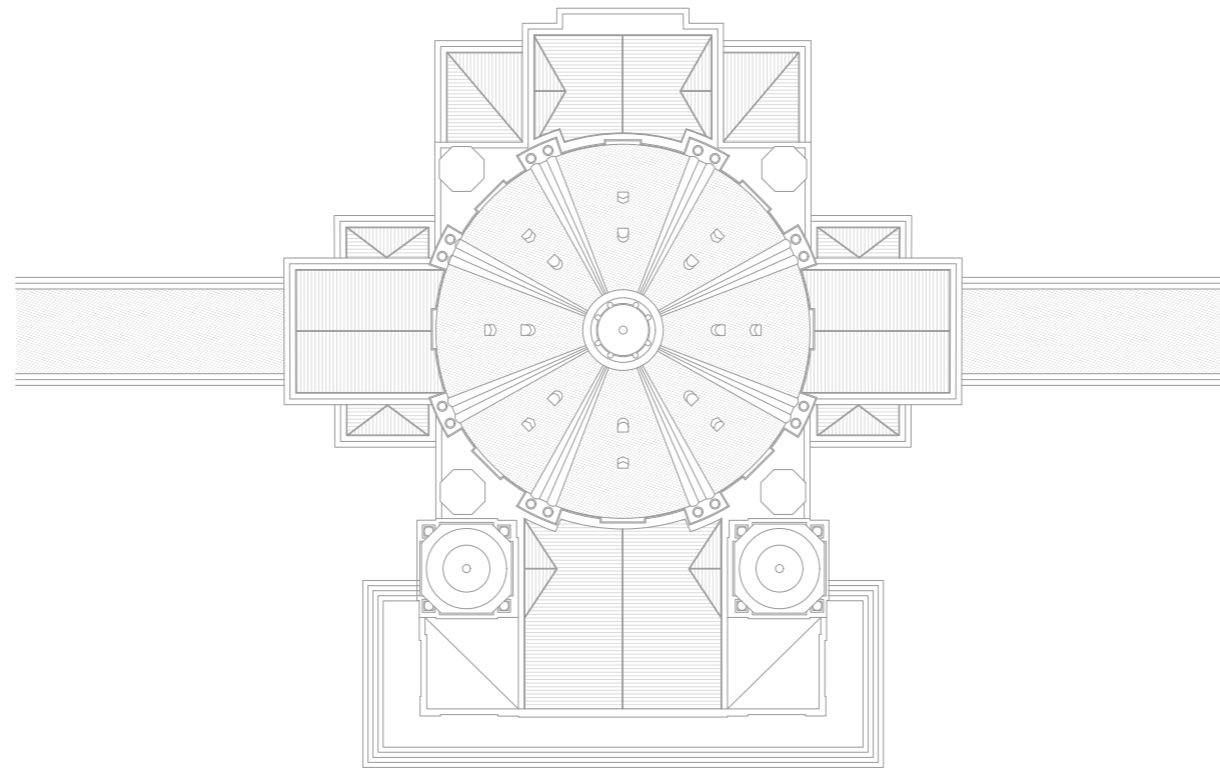


**Vista exterior**  
Fachada este y galería del Monumento  
(Elaboración propia)







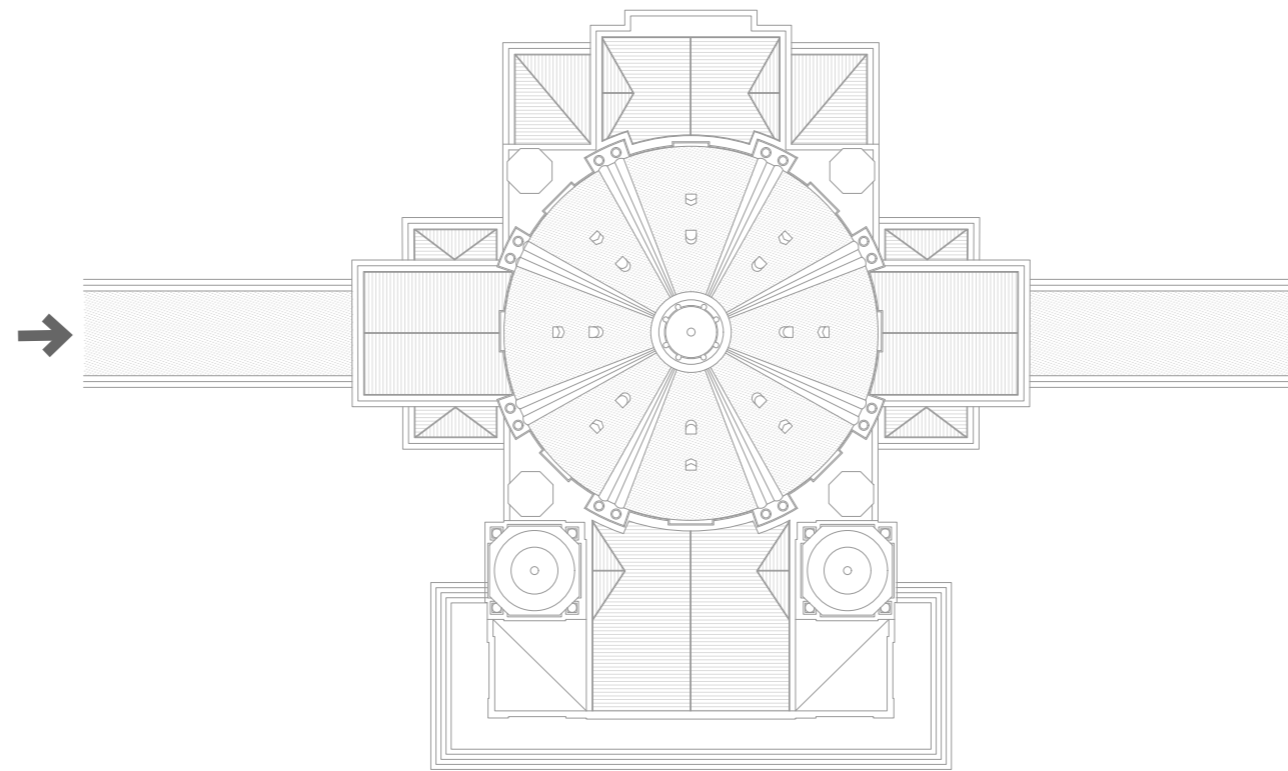


**Vista exterior**  
Fachada oeste del Monumento  
(Elaboración propia)







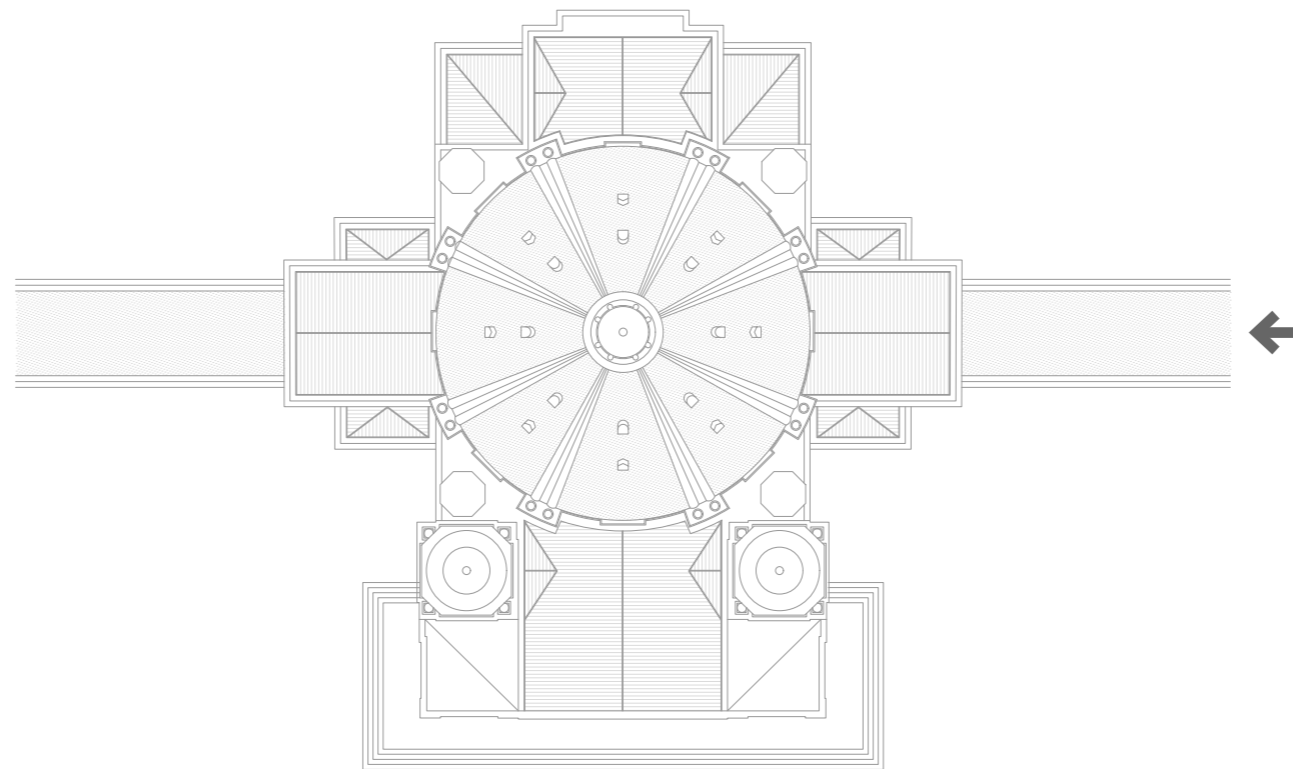


**Vista exterior**  
Galería oeste del Monumento  
(Elaboración propia)







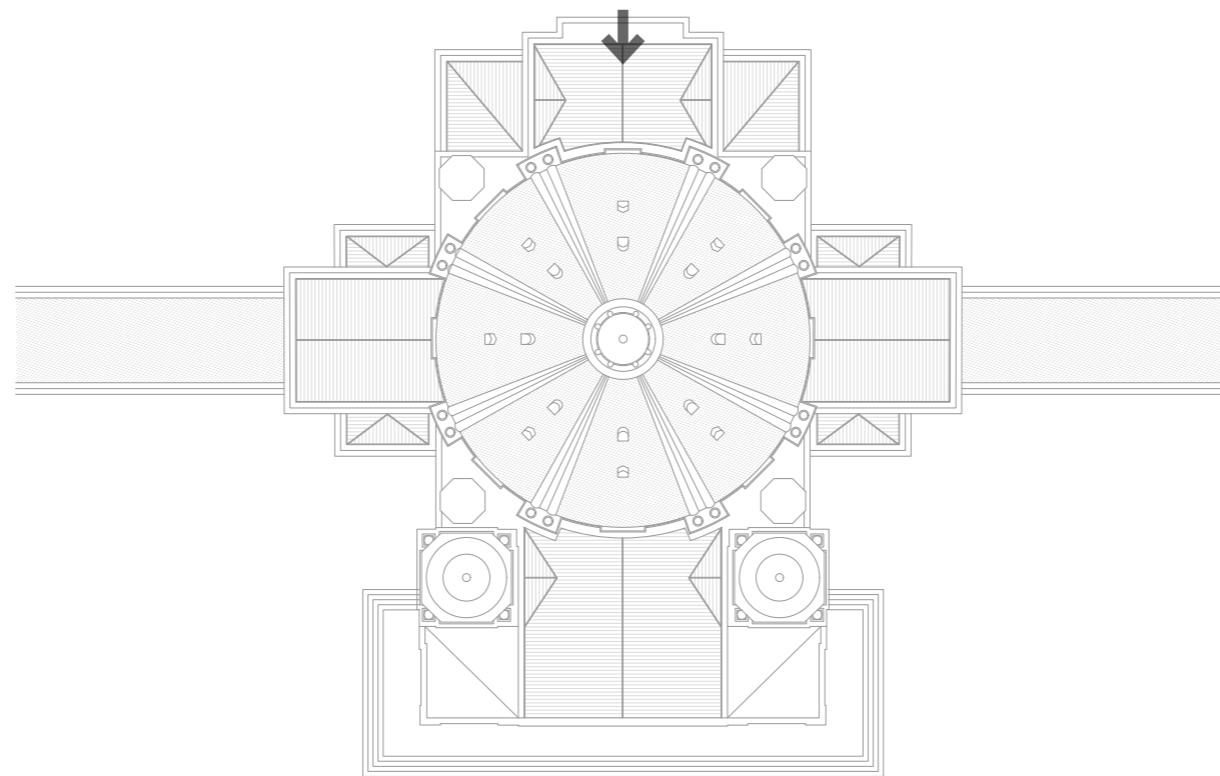


**Vista exterior**  
Cúpula y fachada este del Monumento  
(Elaboración propia)







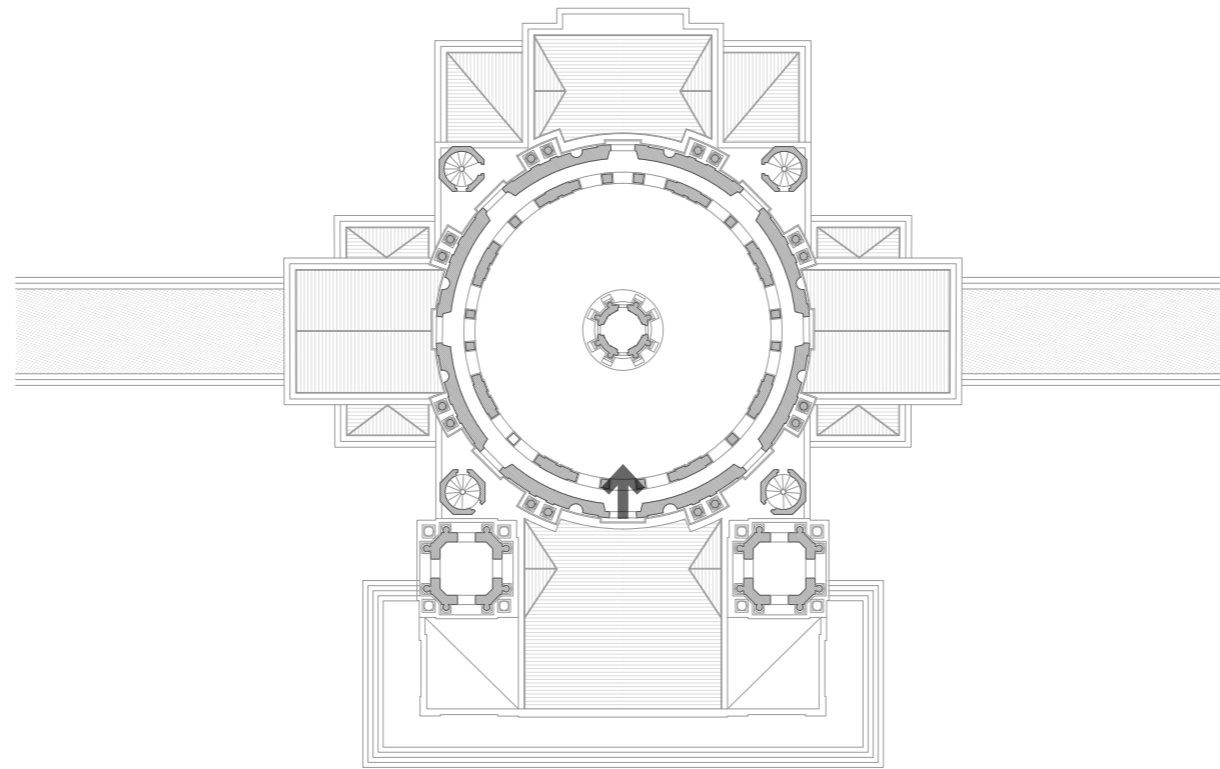


**Vista exterior**  
Vista trasera de la cupula del Monumento  
(Elaboración propia)







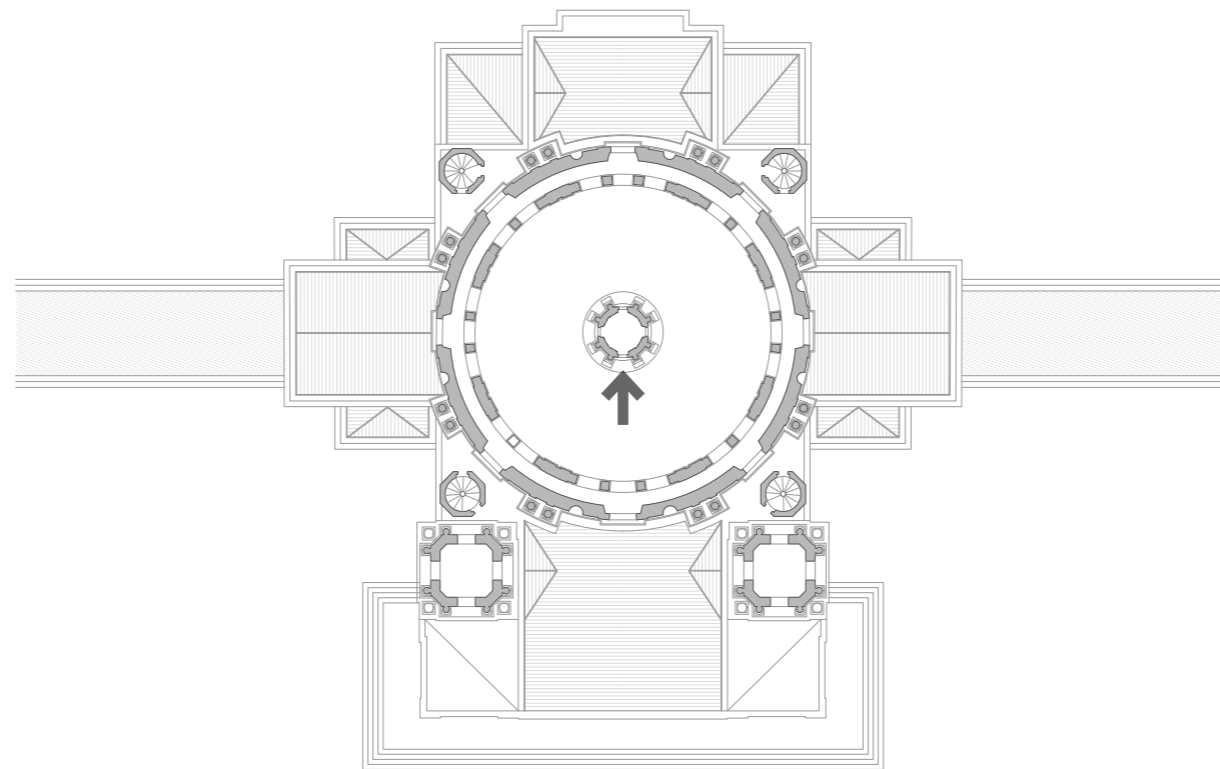


**Vista interior**  
Vista del tambor de la cúpula  
(Elaboración propia)







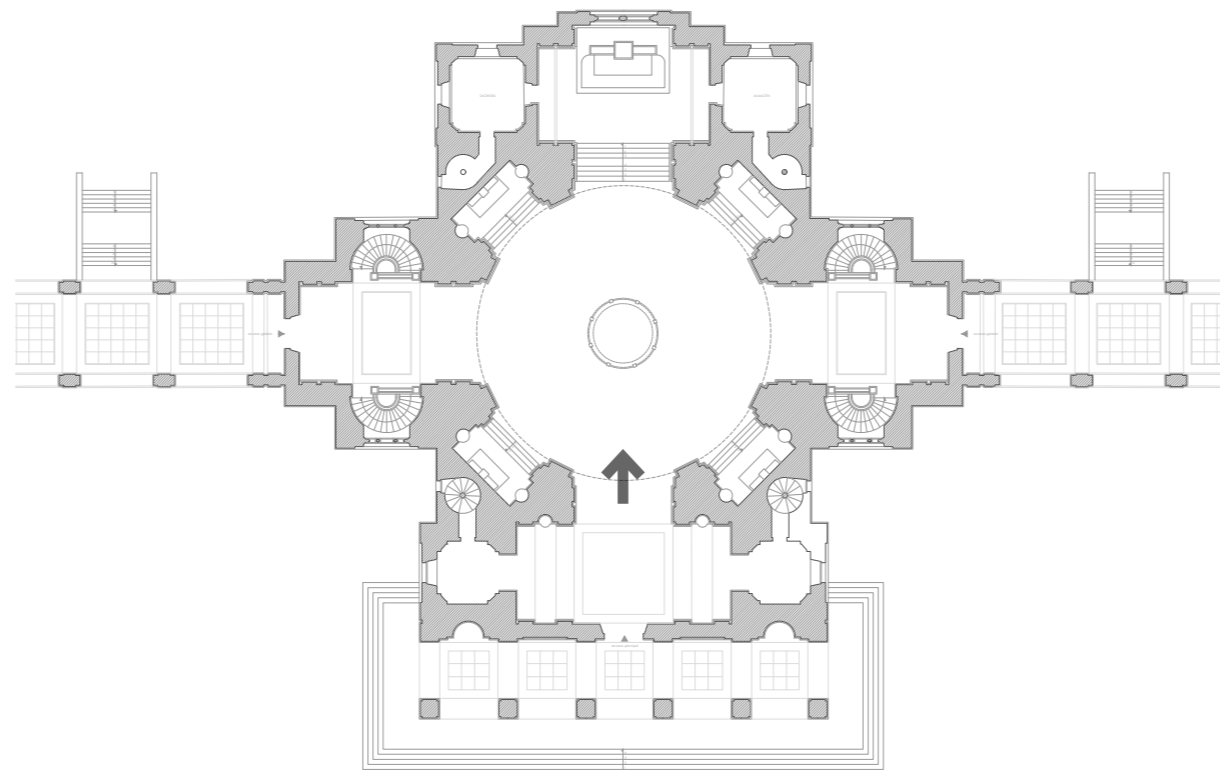


**Vista interior**  
Vista interior de la cúpula  
(Elaboración propia)







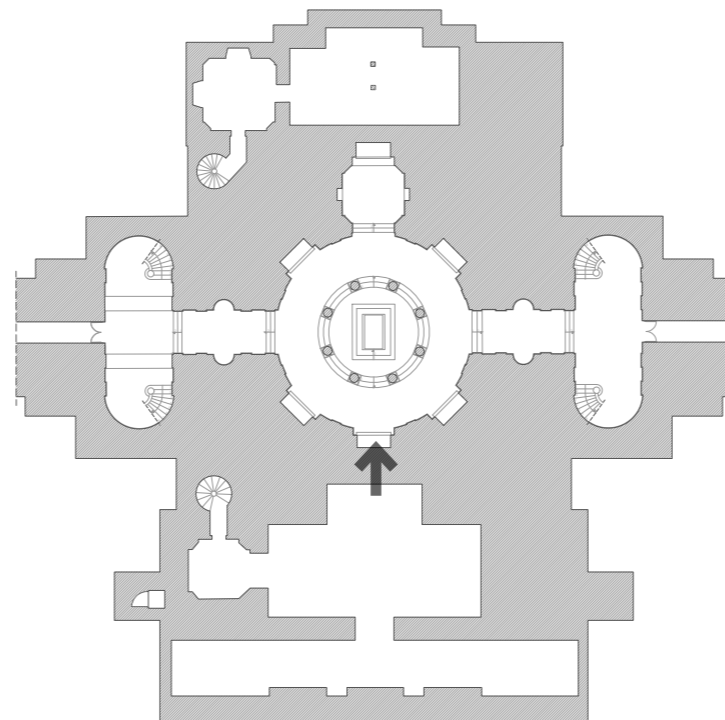


**Vista interior**  
Vista del espacio principal  
(Elaboración propia)









**Vista interior**  
Vista de la cripta  
(Elaboración propia)







# Conclusiones

## **Sobre el futuro del Monumento**

Las intervenciones en edificaciones patrimoniales suscitan, por lo general, gran controversia y debate social, sobre todo cuando se trata de legados incómodos, asociados a guerras y regímenes autoritarios. Resulta necesario adoptar una postura equidistante en la que se plantee el significado del edificio, como forma de documentar un momento de la historia a las generaciones venideras. La significación de este tipo de monumentos debe pasar, entre otros, por la reparación simbólica de la memoria de la totalidad de las víctimas, como se plantea en numerosas intervenciones relacionadas con la Segunda Guerra Mundial en Alemania. Asimismo, la solución propuesta debe suscitar interés a nivel ciudadano, de modo que funcione como herramienta de difusión

y concienciación, y cumpla su función didáctica.

La intervención en el Monumento a los Caídos de Pamplona, dada su situación de coronación, brinda la posibilidad de llevar a cabo una intervención a nivel urbano de gran potencial para la ciudad, deberá optarse por una solución que cualifique su entorno y funcione como elemento regenerador de la ciudad, resolviendo los actuales problemas de conexión. El uso que se otorgue en el futuro al Monumento ha de cumplir estas premisas y, además de interpelar a la ciudadanía a conocer este legado, deberá contribuir al atractivo cultural y turístico de Pamplona y convertirse en un punto de referencia. La intervención en este tipo de monumentos debe ser moderna y atrevida, social, ciudadana y polivalente, pero debe convivir con una estructura desmesurada, mítica, y de alguna manera imponente,

símbolo de un terror que, a veces, para algunos, se convierte en nostalgia. Por ello, las intervenciones de esta índole, deben sobreponerse a la simbología sacra y nostálgica que ya ha ocupado más años de nuestro presente democrático, que de nuestro pasado dictatorial. Esa intervención no puede ser prisionera del conjunto de rumores político-sociales y conlleva un problema de superación, sobre los complejos tópicos de que la sociedad (en general) de Pamplona y Navarra es conservadora y foral-católica por sí misma. Para desarticular los símbolos, debemos ser radicales y construir un nuevo símbolo más potente y unificador. En ocasiones serán complejos, muy costosos, o en la mayoría, conflictivos, pero representará un beneficio patrimonial para las nuevas y jóvenes generaciones. Un futuro para el pasado simbolizará la mejor intervención

memorial posible.

## **Sobre la representación digital del patrimonio**

Como conclusión a esta investigación se pretende enfatizar en la importancia de las herramientas de representación digitales aplicadas al patrimonio arquitectónico, su difusión y la conservación del mismo. Sin duda, estas herramientas son una creciente forma de conocimiento e investigación arquitectónica en los tiempos actuales, en los que nos enfrentamos a ciudades repletas de edificaciones patrimoniales que requieren de una correcta conservación e interpretación.

Dejando a un lado la función histórica e ideológica del patrimonio, en la situación actual, la conservación arquitectónica resulta imprescindible en términos de

sostenibilidad, dado que contamos con ciudades que ya han tenido un proceso avanzado de crecimiento, y es momento de que estas ciudades presenten un período de maduración y cualificación.

Un incremento y ampliación del concepto de patrimonio, poniendo en valor el patrimonio conocido e investigado, transformándolo en patrimonio percibido. Entendiéndolo de este modo, los resultados para el mundo de la cultura podrían ser reseñables y beneficiosos para este mundo. Por ejemplo: utilizar la vía contemplativa para obtener un mayor y mejor acceso al patrimonio; o una puesta en valor de culturas semidesaparecidas, evitando el error de valorar la última, la que es tangible, por el hecho coyuntural de su existencia. Además, puede ser utilizado como una herramienta e instrumento de lectura del patrimonio que unifica diferentes culturas

o sentimientos encontrados, sin olvidarnos de la gran capacidad de difusión que es capaz de conseguir a través de sistemas de comunicación como internet o las nuevas generaciones de dispositivos móviles. De esta forma, se es capaz de ayudar a una comprensión "in situ" del tema tratado. También tenemos que tener en cuenta, que la tecnología puede desempeñar otras funciones y abrir nuevas líneas y oportunidades en el sector de la cultura y el patrimonio. Es necesario incidir en el valor de la documentación geométrica y en la importancia de una buena formación, para garantizar la fidelidad de los resultados. Ya sea con fines de investigación o de divulgación, debemos tener presente que lo que documentamos hoy, también servirá para dar a conocer nuestro patrimonio en el futuro. De esta forma, esta documentación de modelos digitales supone un nuevo

legado, un modo de preservar el patrimonio para generaciones futuras.





# Bibliografía

- Acuerdo de la Diputación Foral de Navarra de 27 de marzo de 1942. AGN, Fondo DFN, Caja 40.259.
- Alomar, Gabriel. Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual, Boletín de la Dirección General de Arquitectura. p.25. Junio 1948.
- Andrés Eguiburu, Míriam. La arquitectura de la victoria. La labor de la Dirección General de Regiones Devastadas en Asturias. Universidad de Oviedo. 2014.
- Antón Capitel, La Arquitectura de Luis Moya Blanco.1982.
- Baladrón Alonso, Javier. El Arquitecto Modesto López Otero: Un vallisoletano al frente de las obras de la Ciudad Universitaria de Madrid. 2015. Recuperado de: <http://artevalladolid.blogspot.com/2015/01/el-arquitecto-modesto-lopez-otero-un.html>
- Bernard, Clemente. Documental A SVS MUERTOS. Visto en: <https://vimeo.com/289446380>
- Boletín de la Dirección General de Arquitectura, N°5, Madrid, p.23-52. 1947
- Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, anexo II. Pedro Muguruza Otaño (1893-1952). Arquitecto y académico. 2015.
- Brian Gallagher, Grup R, Arquitectura, Arte y Diseño. Motor de Modernidad. Febrero de 2014. Extraído de: <http://barcelona.b-guided.com/noticias/b-ing/grup-r-arquitectura-arte-y-diseno-motor-de-modernidad-429.html>
- Bruscato Portella, Underléa. WDe lo digital en arquitectura. Universidad Politécnica de Cataluña. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. Julio de 2006.
- Cabrero, José. Francisco Cabrero: Una visión interior. 5 EL MONUMENTO. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 2012. Recuperado de: <http://franciscocabrero.com/Valle%20de%20los%20Caidos.htm>
- Cabrero, José. Una visión interior. Conferencia en el COAM. Octubre de 2010.
- Carta del Presidente de la Delegación en Navarra del Colegio de Arquitectos al Vicepresidente de la Diputación Foral, 1 de mayo de 1942. AGN, Fondo DFN, Caja 40.259.
- Casar Pinazo, José Ignacio y Esteban Chapapría, Julián (eds.), Bajo el signo de la victoria: la conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958). Valencia: Pentagraf. 2008.
- Ciucci, Giorgio. Gli architetti e il fascismo: architettura e città, 1922-1944. Torino: Einaudi. 1989.
- Connolly, Kate. 'Nazi control room reopens as Topography of Terror museum in Berlin', The Guardian, 6 mayo 2010.
- Dolff-Bonekämper, Gabi. "Le Forum de la Culture à Berlin, Monument d'histoire contemporaine," en Maria Gravari-Barbas y Sylvie Guichard-Anguis (eds.), Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXIe siècle (Paris: Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2003).
- Domènech i Girbau. Arquitectura de siempre: los años 40 en España. Barcelona: Tusquets. 1978.
- Fisac, Miguel. Lo clásico y lo español, Revista Nacional de Arquitectura, junio de 1948.
- García-G. Mosterio, Isabel. El dibujar del arquitecto más allá del proyectar. A propósito de Luis Moya. Revista Arquitectura, 313,1998, pp. 26-29.
- García Cuetos, María Pilar et al. (coords.), Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española. Madrid: Abada. 2012.
- Giménez-Caballero, Ernesto. Arte y Estado, Gráficos Universal, Madrid.1935.
- Giménez-Caballero, Ernesto. Roma, madre, Ediciones Jerarquía. Madrid,1939.
- Guixé, Jordi. Informe preliminar y valorativo del Monumento a los Caídos de Pamplona. Febrero de 2018.
- Haus der Kunst, Múnich. 2019. Recuperado de: <https://hausderkunst.de/en/?locale=en>
- Landa El Busto, Luis. Historia de Navarra. Una identidad forjada a través de los siglos. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura. 1999. Extraído de: <https://www.educacion.navarra.es/documents/713364/714655/histnav.pdf/924ba97d-b8b1-48cc-ba01-ce6b6002e793>
- Macdonald, Sharon. Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond (Oxford & New York: Routledge, 2009), 7.
- Memoria descriptiva del proyecto Monumento a los Caídos de Pamplona, agosto 1941. Fuente: AGN, Fondo DFN, Caja 40.259.
- Muñoz-Rojas Oscarsson, Olivia. Documento de reflexión sobre el futuro del Monumento a los Caídos de Navarra. 2018.
- Portela Sandoval, Francisco José. El eco del Escorial en la arquitectura española de los siglos XIX y XX. Universidad Complutense de Madrid.
- Puig Pagès, Sílvia. Revistas, artículos y diseñadores entre 1950 y 1960. Escola Massana, Barcelona.
- Pérez Escolano, Víctor. Arquitectura y política en España a través del Boletín de la Dirección General de Arquitectura, 1946-1957. RA: revista de arquitectura, 15, pp. 35-46. 2013.
- Reconstrucción. Número 3, 6/1940. Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha.
- Revista Nacional de Arquitectura. nº 1, 1941.
- Revista Nacional de Arquitectura. nº 132, 1952, pp. 02-12.
- Revista Nacional de Arquitectura. nº 79, 1948, pp. 252-257.
- Tabuenca González, Fernando. La arquitectura de Víctor Eusa. Universidad Politecnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. 2016.
- Ureña Portero, Gabriel. Arquitectura y urbanística civil y militar en el período de la Autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos. Madrid: Istmo. 1979.
- Urrutia Núñez, Ángel. Arquitectura española: siglo XX (ed. 2ª corregida, actualizada y ampliada). Madrid: Cátedra. 2003
- Urrutia Núñez, Ángel. Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos.
- W. Baird, Jay. To Die for Germany: Heroes in the Nazi Pantheon (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992) pp. 58-59.
- Yarnóz Larrosa, José. Necrología. Don Modesto López Otero.
- Yeste Navarro, Isabel. Un escaparate ciudadano del franquismo: arte público y planificación urbana en la plaza del pilar de Zaragoza. Universidad de Zaragoza, 2013.









