

Pedro Guimón: una aproximación

(An approach to Pedro Guimón)

Agirre Muxika, Luis Angel

Eusko Ikaskuntza. Miramar Jauregia. Miraconcha, 48.

20007 Donostia

BIBLID [1137-4403 (2004), 23; 217-233]

Recep.: 10.11.03

Acep.: 14.01.04

Aproximación a la obra de este arquitecto bizkaino que desarrolla su obra principalmente en el primer tercio del siglo XX, contraponiendo las ideas que sobre arquitectura vierte en los textos que escribe con sus realizaciones prácticas. Este acercamiento se completa con la contextualización de la obra de Pedro Guimón en las corrientes filosóficas y políticas en que se inscribe.

Palabras Clave: Euskadi. Arquitectura. Romanticismo. Nacionalismo. Neo-vasco. Historicismo.

Bizkaiko arkitekto honek –gehienbat XX. mendearen lehen herenean– burutu zuen obrarako hurbilpena, arkitekturari buruz onduriko testuetan adierazi zituen ideiak eta praktikan gauzaturiko obrak alderatuz. Pedro Guimónen obra arkitektoari eragiten dioten joera filosofiko eta politikoen testuinguruan jarriz osatzen da haren obrarako hurbilpen hau.

Giltza-Hitzak: Euskadi. Arkitektura. Erromantizismoa. Nazionalismoa. Neo-vasco. Historizismoa.

Approche de l'œuvre de cet architecte biscaïen qui développa son œuvre principalement au cours du premier tiers du XXème siècle, opposant les idées exprimées sur l'architecture dans les textes qu'il écrit avec ses réalisations pratiques. Cette approche est complétée par la contextualisation de l'œuvre de Pedro Guimón dans les courants philosophiques et politiques dans lesquels il s'inscrit.

Mots Clés: Euskadi. Architecture. Romanticisme. Nationalisme. Néobasque. Historicisme.

1. INTRODUCCIÓN

Si la vida privada de este arquitecto bilbaíno que desarrolló su labor en la primera mitad del siglo XX se encuentra perdida en la memoria de nuestros archivos y pocos son los datos que de él se conocen con certeza, las obras y proyectos que nos hablan de su vida profesional se hallan desperdigados por nuestra geografía, huérfanos de atención, a la espera de que alguien se percate de su existencia y los presente a la opinión pública.

Pedro Guimón Eguiguren a la que parece nació en Ondarroa (Bizkaia) a finales del siglo XIX, no he sido capaz de fijar su año de nacimiento –ni tampoco el de su defunción. Pronto debió de dirigir su atención y esfuerzos “al mundo de las artes” ya que antes de iniciar sus estudios de arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona tuvo como maestros en Bilbao a Lecuona y a Anselmo Guinea –padre. En 1902 finalizó sus estudios de arquitectura en Barcelona. El paso por la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y más en concreto, las enseñanzas del profesor de la Escuela Luis Domènech y Montaner, arquitecto catalán, precursor del modernismo y también del regionalismo, autor del influyente artículo de opinión *En busca de una arquitectura nacional*, marcó en gran medida la trayectoria profesional de Pedro Guimón. Tras la finalización de sus estudios obtuvo una pensión dirigida a artistas noveles concedida por la Diputación de Bizkaia para un intervalo de tiempo de cuatro años. La pensión estaba dotada con 5.000 ptas. anuales. Gracias a esta pensión viajó y estudió el arte y la arquitectura que se podía contemplar a lo largo de toda Europa. Estuvo en Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria, Suiza, Inglaterra y como no, Italia, cuya arquitectura, de sus distintas épocas históricas, elogia el arquitecto Guimón.

Tras este viaje ¿iniciático? Guimón comienza a trabajar. Su amplia producción no se centra únicamente en la construcción de edificios y en la elaboración de proyectos, también trabajó en la restauración de edificios históricos y se atrevió con la planificación urbanística. Pero más allá de su producción edilicia y urbanística, es autor de trabajos, artículos y conferencias sobre la arquitectura popular vasca, entre los que destacan sus estudios sobre la arquitectura del caserío.

Antes de entrar en el análisis, en este caso superficial, de la obra de Pedro Guimón, contraponiendo las ideas que sobre la arquitectura vierte en los textos que escribe con sus realizaciones prácticas, trataré de contextualizar a Pedro Guimón, arquitecto. Siendo Pedro Guimón un hijo de su tiempo, las inquietudes que recorren Europa y España están presentes en sus valores, actitudes y realizaciones. No puede sustraerse al cúmulo de ideas-fuerza que surgieron con el movimiento romántico y que dirigen los acontecimientos más significativos tanto artísticos como políticos del siglo XIX y XX en Europa y en los EEUU –por lo menos. Así a base de unas breves pinceladas, me acercaré a cuestiones de carácter tan romántico como el valor del pintoresquismo en la arquitectura, el valor del historicismo y la reacción nacionalista y regionalista también en la arquitectura. Del mismo modo haré referencia a algunos aspectos de la noción de *esencia*, noción desarro-

llada por los filósofos idealistas alemanes y que ha marcado y sigue marcando la actuación de las naciones estado y de las naciones sin estado actuales. En este sentido analizaré con algo más de detalle el caso del nacionalismo vasco y el papel que el hecho artístico juega en la construcción de la identidad vasca. Todos estos aspectos, y seguramente algunos más, debieron influir en el arquitecto Pedro Guimón, que tenía que ser conocedor del momento en el que se encontraba la discusión teórica arquitectónica a nivel español y europeo ya que además de contar con un excelente maestro en sus años de estudiante de arquitectura en Barcelona, Luis Domènech y Montaner, recorrió Europa durante cuatro años. Y ello debe reflejarse en su obra.

2. LAS FUENTES ROMÁNTICAS DE LA ARQUITECTURA DE PEDRO GUIMÓN

En este apartado se desvelarán aquellos aspectos del romanticismo relacionados de forma directa con la arquitectura que realiza Pedro Guimón, dejando de lado otras muchas características y otras líneas en que el romanticismo estético se ha desarrollado. El estudio del romanticismo no es el objeto concreto de esta pequeña investigación, pero resulta ineludible la alusión a ella ya que el romanticismo como movimiento estético que surge en la segunda mitad del siglo XVIII y vigente en la actualidad crea una serie de categorías estéticas en las que inscriben las obras de multitud de autores diversos y distintos entre sí.

2.1. El idealismo alemán. El concepto de *esencia* de Hegel

El idealismo alemán es un sistema filosófico que se desarrolla a partir de la segunda mitad del siglo XVIII en el que Hegel es una figura de primer orden. De este sistema filosófico, que sitúa en las Ideas, que son al mismo tiempo objetivas y subjetivas, el origen de las cosas que existen y que puede considerarse como la corriente de pensamiento que dio forma a la estética contemporánea puesto que fueron los filósofos idealistas los que otorgaron a la estética su estatuto de disciplina autónoma, de este sistema filosófico, repito, consideraremos únicamente el concepto de *esencia* que desarrollaron. El concepto de *esencia* formulado por los idealistas alemanes va a ser un concepto en el que se apoyan movimientos políticos –nacionalistas– que surgen y se desarrollan por toda Europa en estos momentos históricos y de forma paralela movimientos artísticos ligados a esa pulsión de creación de identidades.

La teoría de la *esencia* es desarrollada por Hegel (1770-1831) en el libro segundo de la *Lógica*. Y comienza con esta frase, puesta de relieve, como aislada y señera: “La verdad del ser es la *esencia*”. La *esencia* es para Hegel, la verdad del ser, su naturaleza profunda, lo que lo hace ser lo que es. Pero el concepto de *esencia* no es estático, sino que es un concepto histórico, dinámico. La naturaleza profunda de las cosas, la *esencia* de las cosas, que es pasado, se hace presente en los distintos momentos históri-

cos mediante una asunción de las relaciones. Se produce un enriquecimiento del ser en la temporalización.

Esta idea de la esencia desarrollada por Hegel va a ser recogida por los idealistas alemanes como el pensador Savigny (1779-1861) y lo plasmarán en la idea tan cara al romanticismo, de *pueblo* como entidad con una esencia, como un organismo vivo, dotado de una voluntad propia distinta de las de aquellos que lo integran, y que además de hacerse presente en multitud de manifestaciones, está en constante evolución, convirtiéndose de este modo en el *sujeto de la Historia*.

Estas ideas desarrolladas en Alemania se van a propagar por Europa y van a tener su traducción en la arquitectura. Así en muchas zonas europeas donde se trata de construir una identidad nacional los arquitectos afines a esta corriente histórica van a fijar su atención en modelos autóctonos pasados en los que, en su opinión, la esencia de la Nación se plasma de forma más evidente [En un punto posterior desarrollaré el caso del nacionalismo vasco].

2.2. Descubrimiento de la historia

Uno de los rasgos que caracterizan el período del romanticismo que se inicia en la segunda mitad del siglo XVIII y que afecta de manera directa a los ideales y a la práctica de la arquitectura que a partir de ese momento se desarrolla en Europa es un rasgo filosófico y entronca con un nuevo modo de conocer que pueda considerarse como un reconocimiento histórico.

Hasta ese momento la historia no había sido tratada como la disciplina que hoy en día es considerada. Para los griegos y los romanos la historia concernía a los hechos transitorios y cambiantes y por tanto alejado de un conocimiento científico más relacionado con lo que era permanente e inmutable. Los autores medievales no tenían más saber histórico en el moderno sentido, que los que les precedieron ya que pensaban que únicamente a través del conocimiento del Plan Divino era posible la comprensión de los acontecimientos del pasado. Sin embargo estos autores introdujeron dos conceptos historiográficos “*que más tarde afectarían al período que nos concierne: uno fue el concepto de período histórico; el otro fue la idea de que pasado y futuro forman un modelo comprensible de acontecimientos seridos*”¹. En los siglos de Renacimiento y del Barroco aunque comienza a desarrollarse en distintas direcciones el pensamiento histórico, la historia, el pasado, era una disciplina que no causaba gran interés en la sociedad científica del momento.

1. COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona, 1998, p. 24.

Será con autores como Voltaire cuando, a mediados del siglo XVIII vaya a descubrirse el valor del conocimiento histórico. Voltaire, considerado por muchos autores como el primer historiador moderno en su obra *Ensayo de Historia General y de las Costumbres* aparecido en 1754 “*concibe el cambio como algo más característico de la naturaleza que lo permanente, y este cambio –señala– se produce gradualmente, por evolución, o repentinamente, por revoluciones, como resultado directo de la acción y voluntades humanas*”². Esta noción de evolución desarrollada por Voltaire se va a convertir en el punto básico del moderno saber histórico.

Los mismos filósofos completaron la noción de evolución histórica con la noción de relatividad para subrayar la situación relativa en que las distintas sociedades del mundo se encontraban dentro de un *continuum* histórico.

Ciñéndonos al terreno de la arquitectura, estas dos nociones, evolución y relatividad histórica, condujeron al descubrimiento de estilos arquitectónicos que se habían desarrollado en épocas pasadas, por un lado y en civilizaciones alejadas en el espacio por otro, dando paso a un período caracterizado por la recuperación de lenguajes pasados –historicismo– y lejanos –exotismo.

2.3. Primitivismo y progreso

Otra noción tratada por filósofos ilustrados que va a ser recogida en la época romántica va a ser el mito del “noble salvaje”. Así autores como Rousseau y Montesquieu frente a la idea de la evolución histórica progresiva, del paso de una naturaleza inculta a un estado de cosas complejo y artificioso, se preguntarán si el artificio y la complicación de la vida contemporánea eran realmente algo tan maravilloso, y si las artes habían sido, en verdad, refinadas y mejoradas. Según estos autores las condiciones sociales, políticas y culturales que les tocaban vivir no eran el resultado de un progreso gradual sino, bien al contrario, eran el resultado de una decadencia inevitable que llegaba a toda la sociedad una vez se abandonaba la vida sencilla.

Estos autores situaban, por tanto, en una edad de oro, mítica, pasada, un tiempo en que las condiciones culturales, sociales y políticas eran más sencillas y naturales, más acordes a la condición humana. Al traducir a su campo de actuación estas ideas desarrolladas por estos filósofos ilustrados algunos arquitectos señalaran que “*la arquitectura no se podía juzgar de acuerdo con principios aplicables al progreso de la ciencia, sino que se debía juzgar con referencia a edificios construidos en una época ideal*”³.

2. *Ibídem*, p. 25.

3. *Ibídem*, p. 64.

2.4. La influencia de lo pintoresco

La categoría del pintoresquismo, desarrollada por Joseph Addison en la publicación que recoge una serie de artículos *Los placeres de la imaginación* –1712–, se convirtió en una idea estética característica del romanticismo que impregnó una gran cantidad de obras de arte principalmente obras literarias, pinturas y edificios arquitectónicos.

Joseph Addison recoge los principios de la filosofía empirista inglesa y los aplica a la estética. *Los placeres de la imaginación* es una obra que profundiza en tres categorías presentes en el romanticismo de forma acabada: la belleza, lo sublime y lo pintoresco. Estas categorías estéticas se construyen a través del sentido de la vista, principal sentido, según Addison. Este sentido se convierte en el proveedor de ideas para la imaginación, categoría subjetiva que es la fuente primordial de la actividad creadora.

La belleza, lo sublime y lo pintoresco son las tres razones que nos conducen a catalogar a un objeto como atractivo. La belleza ya no se derivará de la eurytmia clásica, Addison señala que es una cualidad que reconocemos de forma instantánea sin que intervenga la razón. Lo sublime por su parte es una atracción irresistible, irracional también que arrebatada al sujeto que contempla un paisaje, un hecho y que le provoca además de sorpresa, admiración. Lo pintoresco por último es una cualidad relacionada con la novedad y la singularidad, con lo insólito y dispar y con lo irregular y lo complejo. Tan acostumbrados estamos a lo de siempre, a lo habitual que lo novedoso, o lo que nos asombra nos atrae y causa placer. Tanto lo pintoresco como lo sublime y la belleza inspirarán imágenes y evocarán pensamientos en la mente del sujeto espectador que se convierte de este modo en el núcleo fundamental de la obra de arte.

Este concepto del pintoresquismo va a ser la idea estética que más va a influir en la arquitectura europea como aportación inglesa. Dejando a un lado las reglas de la arquitectura palladiana, incuestionables hasta este momento, en la segunda mitad del siglo XVIII y en todo el siglo XIX se va a concebir la arquitectura inmersa en un paisaje, dentro de un paisaje pintoresco de modo que se debía crear un escenario natural a la manera de un cuadro de paisaje. Y, por otro lado, las plantas de muchos edificios construidos no buscarán el equilibrio sino que tenderán a lo irregular a crear sorpresas a base de plantas irregulares, de líneas de fachada que entran y salen. Estos principios se tradujeron en la construcción de las villas que se construirán a lo largo de todo el territorio europeo, tipo de edificio que por la atención que se le presta puede considerarse unos de los tipos de edificios más importantes de esta época. La villa se convirtió en la mejor expresión arquitectónica de las grandes aspiraciones de los comerciantes e industriales de reciente fortuna y así nos encontramos este tipo de edificios, que por sus dimensiones relativamente modestas y por sus posibilidades de emplazamiento permitieron recoger las ideas románticas, inmersos en un paisaje pictórico y desarrollando unas plantas caracterizadas por su irregularidad.

2.5. Nacionalismo o Regionalismo. La Arquitectura Nacional

Tras las revoluciones políticas –en Estados Unidos y Francia– y la revolución intelectual que supuso la Ilustración y el Enciclopedismo, el mundo social, político y económico que mantenía a la sociedad barroca se vino abajo, y como consecuencia, sus manifestaciones artísticas ya no fueron válidas para las nuevas clases emergentes. En este momento diversos factores conducen a que el pensamiento arquitectónico en toda Europa fije su atención en estilos históricos pasados y en estilos artísticos exóticos, en el sentido de ser cultivados en otras culturas humanas, que son considerados todos ellos como válidos como modelos para la arquitectura que se realiza en ese momento. Así se desarrolla en los distintos rincones de Europa un período arquitectónico en el que no existe un único estilo de edificación. Es la época historicista o ecléctica, en la que se hecha mano de un estilo determinado en base a la idoneidad de dicho estilo para la función a la que se quería responder con el edificio a erigir. De esta forma es muy común encontrarnos con el uso del “*clasicismo para arquitectura civil y monumental, medievalismo para edificios religiosos, exotismo para arquitectura de recreo...*”⁴.

Esta visión arqueológica de la arquitectura va a agotarse a lo largo del siglo XIX en Europa. La vulgarización del eclecticismo en pastiches historicistas conduce al pensamiento arquitectónico a entrar en un período de crisis. Si la visión arqueológica de la arquitectura ya no es válida, la cuestión fundamental sigue siendo la misma: en qué estilo construirán los arquitectos europeos para dar respuesta adecuada a las nuevas necesidades sociales y funcionales que en la nueva sociedad van surgiendo. Como respuesta a esta interrogante dos grandes corrientes constructivas recorren Europa: *el modernismo y la arquitectura nacional*, corrientes que son los antecedentes inmediatos del racionalismo.

Las experiencias de la construcción de la nación alemana y de la nación italiana y el pensamiento idealista alemán que surtió de la base intelectual para este tipo de experiencias condujo en Europa a un tipo de arquitectura que sirvió de recambio para la arquitectura ecléctica. Así y a lo largo de varias décadas, que pueden variar en los diversos núcleos en que se cultiva esta arquitectura, los problemas que suponían el buscar una arquitectura no ecléctica se enfocarán buscando la legalidad de las tradiciones propias, adoptando las formas de su arquitectura popular. De este modo, se desarrolla lo que los arquitectos Leonardo Rucabado y Aníbal González, en el VI Congreso Nacional de Arquitectura organizado en San Sebastián en 1915 denominaron una Arquitectura Nacional. En la actualidad es más común la denominación de arquitectura regionalista para este tipo de arquitectura cultivada a lo largo de toda Europa.

4. ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discurso, revistas, congresos 1849-1919*. Granada, 1987, p. 82.

Centrándonos en el País Vasco y en España, que es el marco de referencia que circunscribe de forma directa el debate arquitectónico que en ese momento se da en el País Vasco, podemos indicar que aunque el regionalismo arquitectónico se desarrolla en especial en las tres primeras décadas del siglo XX el debate en torno a una arquitectura nacional se remonta hasta mediados del siglo XIX y se inscribe en el desarrollo de la propia cultura historicista. Así dentro del historicismo español se apela en diversas ocasiones a la nacionalidad frente a estilos artísticos considerados exóticos, entendido como extranjero en este caso: así en 1846 se produjo la llamada polémica gótica en el que se defiende el goticismo por su pretendido origen nacional o la revivificación del estilo mudejar como un estilo nacional propio frente a la influencia francesa.

Pero va a ser Lluís Domènech i Montaner –profesor de Pedro Guimón en la Escuela de Arquitectura de Barcelona– quien va a poner los cimientos del posterior desarrollo de la arquitectura regional en diversas zonas de España. En su artículo *En busca de una arquitectura nacional* publicado en “La Renaixença” en 1878, comienza señalando que el debate arquitectónico gira siempre en torno a una, o dos, cuestiones: “*La palabra final de toda conversación sobre arquitectura, la cuestión capital de toda crítica, viene a girar, sin querer, alrededor de una idea, la de una arquitectura moderna nacional*”⁵. Domènech considera que su época es un tiempo de transición, en el que un período histórico finaliza y una nueva era alumbra. En esta sociedad de transición no es posible la existencia de una arquitectura moderna. Esa arquitectura moderna adecuada a la nueva era será una arquitectura de una generación y no de una región. Y esa única arquitectura moderna, señala, se adecuará a las distintas tradiciones sociales y culturales de cada pueblo. En esta tesitura, el arquitecto catalán ante la negación de la existencia de una arquitectura moderna aboga por avanzar en la consecución de esa nueva arquitectura, y para ello defiende el desarrollo de lenguajes arquitectónicos que sean adecuadas y armónicas con las diferentes tradiciones artísticas de cada pueblo y a los opuestos medios físicos de cada región, para lo cual señala que hay que volver la vista a las propias tradiciones, distintas para cada pueblo: “*Inspirémonos en las tradiciones patrias, con tal de que estas no nos sirvan para faltar a los conocimientos que tenemos o podemos adquirir...En una palabra, veneremos y estudiemos asiduamente el pasado*”⁶.

Las ideas expuestas en este artículo serán una referencia de primer orden para todos aquellos arquitectos españoles que, en especial, en las tres primeras décadas del siglo XX tratan de estructurar un Arquitectura Nacional basada en unos lenguajes arquitectónicos recuperados de la tradición “nacional” o, siendo más exactos, de las distintas tradiciones nacionales: “*Nacionalismo y regionalismo representaban, en estas fechas, cuando se debatían opciones arquitectónicas, una misma convicción: recurrir al pasado*”

5. DOMÈNECH Y MONTANER, L.: “En busca de una arquitectura nacional”. En: *Cuadernos de arquitectura*. Barcelona, 1963, p. 9.

6. *Ibidem*, p. 11.

propio, a tradiciones autóctonas, para avalar la arquitectura del presente. Las particularidades de una Arquitectura Nacional así originada se establecían en razón de características regionales desarrolladas con mayor o menor fuerza en los centros sevillano, vasco-montañés o catalán"⁷.

2.6. Estética y nacionalismo vasco

Hasta este punto nos hemos referido a líneas de pensamiento filosófico y arquitectónico que se encuentran vigentes en la Europa de fines del siglo XIX y que sin duda están presentes en la obra del arquitecto objeto de este estudio. Pero si nos fijamos en el tiempo y en la sociedad en que Pedro Guimón desarrolló su obra, las circunstancias políticas, además de las económicas y sociales que acontecen en ese momento histórico en el País Vasco no pueden olvidarse si se pretende explicar su producción.

El siglo XIX va a ser en Europa el siglo de la construcción de las naciones. La nación y los nacionalismos, en el sentido moderno del término, son fenómenos históricos contemporáneos, que surgieron política y culturalmente con la revolución francesa de 1789 y la filosofía idealista alemana. En el País Vasco se va a recoger la concepción de nación de raíz germánica y va a desarrollarse el movimiento del nacionalismo vasco.

Todos los nacionalismos, y el vasco no ha sido ninguna excepción, han buscado en el pasado argumentos que sustenten su existencia, de este modo han acudido a la historia buscando acontecimientos históricos que justifiquen o legitimen al movimiento nacionalista: *"uno de los elementos básicos de los Estados-nación en la Europa decimonómica es contar con una historia nacional, que va a ser elaborada por una historiografía nacionalista en cada país"*⁸.

Por otra parte, los nacionalismos, y tampoco en este caso el vasco es una excepción, no surgen espontáneamente sino que son culminaciones de corrientes históricas más o menos alejadas en el tiempo. El nacionalismo vasco fundado por Sabino Arana Goiri en el último decenio del siglo XIX, también tiene un caldo de cultivo anterior relacionado con la cuestión de los Fueros. Los fueristas, en su defensa de los fueros, acudieron a la historia del País Vasco en busca de argumentos. Pero la propia historia no dio facilidades para encontrar argumentos que posibilitasen a los fueristas la defensa de unos derechos diferenciados. Ante esta insuficiencia de la historia acudieron a la literatura, sobre todo a la novela histórica y a la literatura legendaria, en busca de mitos y tradiciones que apoyasen la defensa del régimen de los fueros.

7. ISAC, A. Op. cit. p. 346.

8. DE LA GRANJA, J.L.: *El nacionalismo vasco: un siglo de historia*. Madrid, 1995, p. 50.

“Es entonces, en el siglo XVI, cuando se elaboran una serie de mitos o *dogmas históricos* acerca de los orígenes del pueblo vasco, de su lengua y sus Fueros, que van a tener una larga vigencia pues perduran hasta el siglo XIX e influyen sobremanera en la ideología de Arana. El tubalismo, el vasco-iberismo y el vascocantabrismo, la independencia originaria y la invencibilidad de los vascos, el monoteísmo primitivo y la evangelización temprana de los vascos, la batalla de Arrigorriaga y el origen pactado del Señorío de Vizcaya, el igualitarismo y la *democracia vasca*, son los principales mitos que sirven para justificar ideológicamente las peculiaridades del régimen foral de los territorios vascos dentro de la Monarquía española durante la Edad Moderna, la época dorada de los Fueros.”⁹.

El movimiento nacionalista en su construcción de una nación vasca y en un contexto de desarrollo económico acelerado, en el que el paso de una sociedad rural a una sociedad industrial es sentido por todos los actores socio-económicos del momento, va a echar mano, en ese primer momento de su historia, de muchos de los argumentos históricos, mitos e imágenes barajados por los fueristas, en un intento de recuperación de la esencia del ser vasco. En este movimiento de construcción de una identidad las artes también juegan un papel importante facilitando el soporte estético, elaborando una serie de imágenes que serán utilizadas por el nacionalismo vasco en su afirmamiento político.

Con el objeto de evitar análisis reduccionistas o dogmáticos de uno u otro signo hay que suponer que siendo el factor político uno de los impulsos de los artistas vascos en sus procesos de creación, su obra atenderá a otros impulsos o factores (a algunos de los cuales he tratado de acercarme con este trabajo) que no pueden olvidarse si no se quiere desvirtuar su obra.

En este sentido, para finalizar este apartado, insistiré en la necesidad de llegar al conocimiento de la obra de estos artistas vasco ubicándolos en el tiempo y en el espacio y contextualizándolos en el entorno artístico del momento si queremos llegar a comprender y apreciar el valor y la actualidad de su obra¹⁰.

3. PRODUCCIÓN DE PEDRO GUIMÓN EGUIGUREN (APROXIMACIÓN)

3.1. Edificios construidos

- Chalets y residencias particulares en Bizkaia y Gipuzkoa.
- Residencia particular en Algorta –Nido de gaviotas.
- Residencia de Zuloaga en Zumaia.
- Casa Larreta en Mar de Plata, Argentina.

9. *Ibidem*, p. 53.

10. Idea que tras Aby Warburg ha sido defendida por numerosos historiadores del arte. En el contexto del País Vasco y entre otros autores que la han impulsado citaré a Kosme Barañano, Javier González de Durana y Adelina Moya.

- Casas dobles para la Sociedad el “Hogar Propio”, en las calles de Gregorio de la Revilla y Alameda de Urquijo.
- Batzoki de Begoña.
- Casino de Artxanda.
- Cofradía de Mercantes de Ondarroa.
- Ateneo Mercantil de Valencia.
- Fábrica de Tintes de la Casilla en Bilbao.
- Pérgola en el Parque de Casilda en Bilbao.
- BBVA (antiguo Banco de Comercio), en Bilbao –Gran Vía 12.
- Funicular de Artxanda.

3.2. Proyectos arquitectónicos

- Hotel en la Plaza Circular de Bilbao.
- Escuelas en Ondarroa.
- Palacio de Exposiciones y Museos en Bilbao.
- Edificio para el periódico *Chicago Tribune* en Chicago (EEUU).
- Nueva Catedral de Vitoria/Gasteiz.
- La Sociedad Bilbaína.

3.3. Restauraciones

- Reforma del Cine Olympia de Bilbao.
- Restauración del Palacio de Carlos V en Hondarribia.
- Iglesia de los Padres Trinitarios en Getxo.

3.4. Planificación urbanística

- Proyecto de ampliación del Ensanche de Bilbao –junto a Bastida.
- Proyecto de urbanización de Getxo.

3.5. Producción teórica

- “El alma vasca en su arquitectura” en *Arquitectura*, 1924, VI, pp. 166-173. También en *Arquitectura Moderna de Bilbao*. 1924, pp. 9-16.
- “La Casa Vasca. Conferencia” en *Euskal Erria*, 1918, LXXVIII, 139-144, 177-179.
- “Casas obreras” en *Segundo Congreso de Estudios Vascos*, Bilbao, 1920, pp. 372-379.
- “El Caserío (Conferencia)” en *Euzkadi*, 1907, IV, pp. 33-64.
- “El caserío vasco” en *Arquitectura*, 1919, II, 120-124.
- “El caserío vasco. ¿Por qué es bello?” en *Vida Vasca*, 1941, XVIII, pp. 233-234.
- “The Chicago Tribune” en *La construcción y las artes decorativas*, nº 9, Bilbao, 1922, pp. 2-7.

- “Por el fomento de la edificación” en *Propiedad y Construcción*, Bilbao, 1931, pp. 10-11.
- BAESCHLIN, A. *La arquitectura del caserío vasco*. Prólogo de Pedro Guimón. Barcelona, 1930.

4. LA OBRA DE PEDRO GUIMÓN: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

Aunque la producción teórica del arquitecto Pedro Guimón es muy reducida (se recoge en unos pocos artículos escritos para las revistas de la época, en una conferencia, en una ponencia recogida en el *Segundo Congreso de Estudios Vascos*, en un prólogo para el estudio de Baeschlin *La arquitectura del caserío vasco* y en las ideas extraídas de las memorias explicativas de sus proyectos constructivos), las ideas que expone en sus escritos perfilan los rasgos de Pedro Guimón como arquitecto, aunque la ulterior observación de sus obras constructivas ayuda a completar la imagen de este arquitecto, una imagen que resulta menos homogénea de la que puede desprenderse de sus propios escritos.

Lo primero que llama la atención al leer sus escritos es que en la mayor parte de éstos Pedro Guimón se está refiriendo a la arquitectura doméstica, persigue el logro de un modelo moderno y, al mismo tiempo, entroncado en la tradición para la construcción de las villas, tipo de edificio que adquiere una importancia de primer orden en el siglo XIX y en los inicios del XX con el nacimiento y consolidación de una nueva burguesía industrial y comercial que demanda este tipo de construcciones como residencia. En el tiempo en que le toca vivir, Pedro Guimón atendió a esta nueva clase burguesa industrial y comercial que se desarrolla en Bizkaia y que conformará su principal clientela por lo que no es de extrañar la atención especial que el arquitecto prestó a la arquitectura doméstica en sus escritos.

No obstante si tenemos en cuenta las pocas ideas que expone en las memorias de proyectos constructivos como en la memoria del edificio del Chicago Tribune o del edificio del Palacio de Exposiciones y Museos de Bilbao, salta a la vista la clara diferenciación establecida por Guimón entre la arquitectura doméstica y la arquitectura civil monumental de carácter emblemático. Ambas tipos de arquitectura adquieren una significación distinta para el autor y están regidas por principios diversos. La arquitectura monumental con vocación emblemática debe someterse, adaptándola a las nuevas circunstancias y al nuevo contexto, a un estilo que en su opinión, ha demostrado la virtud de la eternidad y que refleja la fortaleza y virtud de los pueblos que la crearon. Se refiere al estilo clásico procedente de “los puros manantiales de Grecia y Roma”¹¹,

11. GUIMÓN, P.: *The Chicago Tribuna* en “La construcción y las artes decorativas”. Bilbao, 1922, p. 4.

“La tradición, no tan sólo el estilo nacional ni el regional, el popular o el simplemente pintoresco o literario en armonía con el rincón donde se establece, está bien para la cosa íntima, privada, local; pero hay una arquitectura universal, hay un arte internacional que es del dominio de todos los países, y cuando se trata de un tema de un edificio artístico y monumental de dominio mundial, ese estilo debe ser, es, el que llamamos clásico”¹².

Estos edificios monumentales se rigen por las leyes clásicas, vitruvianas de la euritmia. Por consiguiente el concepto de belleza que rige en estos edificios es un concepto clásico de belleza que se desprende del adecuado uso de la euritmia: “Es claro que esta subdivisión, en la relación o proporciones estéticas, es lo que los tratadistas han conceptualizado muchas veces hasta como definición de la belleza al decir que debe ser una relación de proporciones armoniosas de elementos entre sí de éstos con el todo, formando así la unidad en la variedad que es también condición indispensable de belleza. Y es claro que estas leyes de unidad, variedad, proporción y armonía, deben regir la composición de volúmenes, superficies y líneas en una composición arquitectónica”¹³.

Frente a la elección, por parte de Pedro Guimón, del estilo clásico como el más idóneo para las construcciones monumentales, engarzando de ese modo con el lenguaje historicista – ecléctico – que se impuso en el siglo XIX en Europa, tendencia que por otro lado se venía criticando y se trataba de superar desde fines del siglo XIX, para la arquitectura doméstica Guimón adoptará un modelo completamente distinto: adoptará el uso de formas provenientes de la arquitectura popular tradicional.

Esta forma de plantear la práctica arquitectónica entronca a su vez con una de las tendencias que en esos momentos trataba de superar el modo de trabajar arqueológico-historicista en boga en el siglo XIX. Se detecta por tanto una cierta contradicción en los postulados teóricos expuestos por Pedro Guimón: defiende una arquitectura historicista, planteamiento en desuso, para la construcción monumental, mientras que para la arquitectura doméstica aboga por el uso de las formas nacionales, o regionales, planteamiento de gran vigencia en los años en que Pedro Guimón desarrolla su práctica profesional y que pretendía superar la visión arqueológica del historicismo.

Centrándonos en los textos en los que trata sobre la arquitectura doméstica vemos que Pedro Guimón, en sintonía con una de las corrientes del pensamiento arquitectónico europeo, realiza una encendida defensa por recuperar las formas de la arquitectura tradicional vasca. Los argumentos utilizados por el arquitecto entroncan con el espíritu social y político de su tiempo ya que suponen la creación y consolidación de imágenes estéticas que contribúan en la labor de construcción de una identidad nacionalista

12. *Ibidem*, p. 4.

13. *Ibidem*, p. 5.

vasca que en ese momento se fraguaba en el País Vasco. Pedro Guimón va a tomar al caserío como el compendio de formas en las que se guarda la esencia del ser vasco.

Para el arquitecto Guimón, el origen del caserío se remonta a una época ancestral, indeterminada. La construcción del caserío, según Pedro Guimón, no ha sufrido modificaciones sustanciales a lo largo de la historia, y hoy en día mantiene la estructura original que refleja una forma de vida:

“En cuanto a la historia de nuestros caseríos, pocas variaciones podremos concretar de carácter transcendental, puesto que, como la raza ha sabido conservar su personalidad tradicional, pudiendo solamente atribuir su origen a una forma conveniente, útil, económica y sencilla, consagrada por la práctica y experiencia de muchos siglos”¹⁴.

Junto a la raza y la lengua, el caserío reflejaría la esencia del alma vasca: (la raza y la lengua son dos elementos que aunque de diverso signo, han sido utilizados por el nacionalismo vasco en distintos momentos del siglo XX en su construcción identitaria) *“El caserío es signo distintivo de nacionalidad, como la raza y la lengua; por eso estamos obligados a conservarle”*¹⁵.

El edificio del caserío es por tanto vestigio de una época ancestral, edad de oro mítica, en el que se evidencian las virtudes del alma del pueblo vasco, de su esencia: *“el alma regional donde se percibe en su primitiva pureza, es en la vida íntima, en el hogar, en la constitución de la familia que vive pegada a la tierra, en el campo; allí es donde hay que buscar el espíritu regional y no en la baraunda de la capital, donde lo advenedizo mezclado con lo indígena, desvirtúa su carácter...”*¹⁶.

Las características que Pedro Guimón atribuye al alma vasca, características que se reflejarían en la estructura del caserío, son: sencillez, naturalidad, ingenuidad, franqueza, efusividad, hospitalidad, nobleza, respeto, seriedad, gracia, alegría, austeridad, religiosidad, el ser razonable, bondadoso, caritativo, enemigo de la voluptuosidad y la moda, muy agarrado a la tradición y muy concentrado en sí mismo.

Con la recuperación de las formas y estructuras presentes en los caseríos se lograría, por tanto, “una nueva unidad con su carácter, con su alma propia”¹⁷, que no es otro que el alma del pueblo vasco. Y esta unión con el latido de la tradición, este estudio y puesta al día de modelos arquitectóni-

14. GUIMÓN, P.: “El Caserío. Conferencia pronunciada por D. Guimón en el “Centro Vasco””. En: *Euzkadí*. Bilbao, 1907, p. 34.

15. *Ibidem*, p. 33.

16. GUIMÓN, P.: “El alma vasca en su arquitectura”. En: *Arquitectura en Bilbao*.

17. *Ibidem*, p. 10.

cos propiamente vascos sería la contribución del arquitecto al “renacimiento de la cultura vasca”, “a ese hermoso despertar de Euzkadi”¹⁸.

Estas residencias domésticas que recuperan las formas de la arquitectura popular no van a regirse por el canon de belleza clásico que preside las construcciones monumentales de Pedro Guimón. Va a ser el carácter pintoresco de las mismas lo que los dote de fuerza de atracción, tal como lo indica en sus escritos. El lograr una “arquitectura en consonancia con el paisaje”¹⁹, una arquitectura que sea “capaz de descubrir el espíritu del emplazamiento” y “componer con el emplazamiento, con el paisaje”²⁰, es lo que otorga belleza a estas construcciones.

El importante valor que otorga Pedro Guimón a la fusión del edificio en el paisaje que lo circunda, es decir, su carácter pintoresco, se puede apreciar de forma espléndida en la descripción de marcado carácter pictórico, y clasicista, que realiza el propio Pedro Guimón de una caserío sito en Dima –Bizkaia:

“...después, al salir del arbolado buscando otra vez el claro del valle, según domináis la suave vertiente, se os revelará poco a poco, como si no quisiera ofuscaros de pronto con su espléndida belleza, este precioso cuadro de la escena vasca que reproduce la fotografía.

Es una tarde de pascua florida; al terminar la calzada jalonada por esos arbutos en flor, manzanos o almendros, que os sirven a trechos de dosel, se ensancha el camino formando una plazoleta y allí os recibe el caserío. De frente, con su fisonomía clásicamente encuadrada: sus ojos pequeños y dispersos, son las ventanas que os inspiran confianza; el hospitalario portalón que os invita a entrar y descansar es como boca inofensiva con un solo diente, que es la columna toscana”²¹.

Cuando confrontamos las ideas teóricas defendidas por Pedro Guimón en sus escritos con sus realizaciones prácticas salta a la vista la dicotomía entre realizaciones –proyectos– monumentales, en los que usa estilos historicistas, y realizaciones de edificios domésticos, en los que utiliza las formas de la arquitectura popular nacional o regionalista. Pero más allá de esta clara distinción en el uso de los estilos arquitectónicos en base a la función de los edificios otras características que se observan en sus construcciones denotan una personalidad cuyo pensamiento arquitectónico no se sustenta en unas bases teóricas claras y estructuradas, una personalidad, por otra parte, abierta a las distintas corrientes del pensamiento arquitectónico de su época que va utilizando elementos de esas distintas corrientes en base a sus intereses y necesidades sin realizar un esfuerzo de reflexión teórica. [No obstante, realizar estas afirmaciones en base a un análisis tan superficial

18. GUIMÓN, P.: *El Caserío...* Op. cit. p. 64.

19. IRIBARNE, J.: *El arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*. Bilbao, 1922.

20. GUIMÓN, P.: *El alma vasca en su arquitectura*, op. cit. p. 16.

21. GUIMÓN, P.: “Caserío Vasco, ¿Por qué es bello?”. En: *Vida Vasca*. Bilbao, 1941, p. 233.

de la obra de Pedro Guimón, que no ha establecido ni la totalidad de su producción ni la datación de las obras referidas y efectúa un análisis meramente formalista de sus obras, resulta de una gran osadía. Por ello hay que considerarlas como meras hipótesis que habría que confirmar o refutar con análisis más exhaustivos de la obra de este autor].

Así podemos señalar que además de los estilos historicistas, dominantes en su producción monumental, echó mano de las formas modernistas en la Fábrica de Tintes de la Casilla en Bilbao (el modernismo fue el estilo desarrollado de forma paralela al estilo de la Arquitectura Nacional o regionalista, que trató de superar el historicismo del siglo XIX pretendiendo crear un estilo moderno de arquitectura), aunque con posterioridad renegó de esas formas modernistas. En 1933 proyectó, incluso, una nueva escuela para el municipio bizkaino de Ondarroa en un lenguaje racionalista, lenguaje que en ese momento trataba de abrirse paso en el panorama arquitectónico internacional.

Por lo que respecta a la arquitectura doméstica, que como defiende vehementemente en sus escritos, debe basarse en la recuperación de las formas de la arquitectura popular vasca por ser el tesoro donde se atesora la esencia del alma vasca; por un lado no es una arquitectura que simplemente recoja las formas de los tradicionales caseríos vascos sino que en estas residencias además de las formas de la arquitectura popular vasca combina formas utilizadas en otros estilos –formas renacentistas, góticas, de la arquitectura popular andaluza. En la práctica su arquitectura doméstica resulta más ecléctica de lo que podía pensarse al leer sus escritos.

Por otro lado al observar el modelo de edificio que propugna Pedro Guimón como el adecuado para reflejar la esencia vasca nos conduce a pensar que su reflexión sobre la condición de los vascos no llegó muy lejos. Ya que utilizando unos pocos tipos de caseríos, se centra en las edificaciones de unas regiones determinadas del País Vasco, olvidándose de tipos constructivos como, por ejemplo, los que se dan en las Encartaciones, en la Llanada y Rioja Alavesa, en Behe Nafarroa y Zuberoa, en la Merindad de Pamplona y en la Rioja de Navarra, construye un ideal estético que ofrece a las nuevas clases burguesas emergentes –su principal clientela como ha quedado apuntado– necesitadas de referentes identitarios en un momento en que han roto todas las amarras con la vida tradicional de su pueblo.

6. BIBLIOGRAFÍA

- BAESCHLIN, A.: *La arquitectura del caserío vasco*. Barcelona, 1930.
- BARAÑANO, K.; GONZÁLEZ DE DURANA, J.; BASURTO, N.: *Euskal Artearen Historia. Egungo Aroa I*. Kriselu, S. A., Zarautz, 1992.
- BASURTO, N.: “Bastida en Bilbao: entre el monumento y la modernidad”. En: *El problema urbanístico de Bilbao. 1923, Ricardo de Bastida*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia, Bilbao, 1991.
- BASURTO, N.; RODRÍGUEZ-ESCUADERO, P.; VELILLA, J.: *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad 1800-1940*. Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1999.

- CENICACELAYA, J.; ROMÁN, A.; SALOÑA, I.: *Bilbao. Arkitektura metropolitarraren gida. Guía de Arquitectura metropolitana. Guide to metropolitan Architecture*. Euskal Herriko Arkitektoen Elkargo Ofiziala (COAVN), Bilbao, 2002.
- COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- DE LA GRANJA, J.L.: *El nacionalismo vasco: un siglo de historia*. Editorial Tecnos, Madrid, 1995.
- FLOREZ, R.: *La dialéctica de la historia en Hegel*. Editorial Gredos, Madrid, 1983.
- GUASCH, A.M.: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Ediciones Akal, S. A., Madrid, 1984.
- GUIMÓN, P.: "El alma vasca en su arquitectura". En: *La arquitectura moderna en Bilbao* de Roda, D. (dir.). Talleres de Echeguren, Bilbao, 1924.
- GUIMÓN, P.: Prólogo del libro *La arquitectura del caserío vasco*. Baeschlin, A. Barcelona, 1930.
- HOTTOIS, G.: *Historia de la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*. Cátedra, Madrid, 1999.
- IRIBARNE, J.: *El arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*. Imp. de la viuda e hijos de Hernández, Bilbao, 1922.
- ISAC, A.: *El eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discurso, revistas, congresos 1849-1919*. Granada, 1987.
- JUARISTI, J.: *El linaje de Aitor*. Taurus, Madrid.
- MARTÍNEZ, C.; AGIRRE, I.: *Estética de la diferencia*. Alberdania, Donostia, 1995.
- MOYA, A.: *Orígenes de la Vanguardia Artística en el País Vasco. Nicolás Lekuona y su tiempo*. Electa, Madrid, 1994.
- PALIZA, M.: *Manuel María de Smith Ibarra arquitecto 1879-1956*. Diputación Foral de Bizkaia, Salamanca, 1988.
- RODA, D. (dir.): *La arquitectura moderna en Bilbao*. Talleres de Echeguren, Bilbao, 1924.

Revistas

- CASTRO, A.: "La arquitectura vasca. Nido de gaviotas (residencia de Pedro Guimón)". En: *Esfera*. Madrid, nº 352 (VII), 1920.
- DOMÈNECH Y MONTANER, L.; "En busca de una arquitectura nacional". En: *Cuadernos de arquitectura*. Barcelona, nº 52-53, 1963.
- GUIMÓN, P.: "The Chicago Tribune". En: *La construcción y las artes decorativas*. Bilbao, nº 9, 1922.
- GUIMÓN, P.: "Por el fomento de la edificación". En: *Propiedad y Construcción*. Bilbao, nº 98, 1931.
- GUIMÓN, P.: "Caserío Vasco. ¿Por qué es bello?". En: *Vida Vasca*. Bilbao, XVIII, 1941.
- GUIMÓN, P.: "El Caserío". En: *Euzkadi*. Bilbao, IV, 1907.
- ORDÓÑEZ, M.: "Una aproximación al estudio de la arquitectura regionalista en Guipúzcoa". En: *Ondare. Cuadernos de Arte Plásticas y Monumentales*. Donostia, Eusko Ikaskuntza, nº 18, 1999.