



# Forma-construcción en la arquitectura religiosa de Luis Moya Blanco



Forma-construcción en  
la arquitectura religiosa  
de Luis Moya Blanco



Forma-construcción en  
la arquitectura religiosa  
de Luis Moya Blanco

Madrid 2014



Mairea

Trabajo de investigación incluido en los objetivos del Proyecto I+D+i  
"Relación forma-construcción en la arquitectura religiosa de Luis Moya  
Blanco", subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación,  
referencia HAR2011-28916 (2012/2013)

© 2014 Javier Mosteiro (dir.)

© de los textos, los autores

© de las ilustraciones, Legado LMB (ETSAM)

De esta edición

© Mairera Libros

Escuela T.S. de Arquitectura

Avenida Juan de Herrera, 4

E-28040 MADRID

Tel y fax: (+34) 91 549 3538

etsam@mairera-libros.com

www.mairera-libros.com

Ilustración de cubierta

Exterior de la capilla del colegio de Ntra. Sra. del Pilar  
en el barrio del Niño Jesús (Madrid)

Diseño y maquetación: Yolanda Fdez. Baena

ISBN: 978-84-942428-2-3

Depósito legal: M-8091-2014

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o  
transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización  
de sus titulares, salvo excepción prevista por la Ley  
23/2006 de Propiedad Intelectual.

Impresión: StockCeroDayton

Impreso en España - Printed in Spain

Madrid, noviembre 2014

# Índice

· Introducción	
<i>Javier Mosteiro</i> . . . . .	9
· La arquitectura eclesiástica de Luis Moya en el clasicismo tardío europeo. Relaciones entre forma y construcción	
<i>Antón Capitel</i> . . . . .	13
· Fe en la arquitectura: Moya y la edificación del templo	
<i>Javier Mosteiro</i> . . . . .	45
· Valores urbanos de la arquitectura religiosa de Luis Moya Blanco	
<i>Luis Moya González</i> . . . . .	91
· El Legado Luis Moya Blanco	
<i>Blanca Ruilope Urioste, Margarita Suárez Menéndez</i> . . . . .	114
· Catálogo de arquitectura religiosa . . . . .	139
· Semblanza . . . . .	221
· Bibliografía . . . . .	225



# Introducción

En la arquitectura religiosa de Luis Moya Blanco (Madrid, 1904-1990) se caracterizan dos líneas clave –y complementarias- de su pensamiento: la razón constructiva (y ello, más allá de los lenguajes formales con que se llegara a expresar en cada momento); y la idea formal y simbólica del templo: la tipología que entendía como “tema conductor” en la historia de la arquitectura, y que lo sería también en su propia obra profesional.

Ambos aspectos, forma y construcción, se reunieron de manera lúcida y productiva en la coherente serie de iglesias que, desde los años de la autarquía hasta entrada ya la década de los setenta, tuvo la oportunidad de levantar. Esas iglesias constituyeron, junto a su dimensión arquitectónica, auténticas investigaciones en el campo de lo constructivo y lo tipológico-litúrgico.

El orden de la construcción y lo que ésta conlleva (en su estricta materialidad y aun en lo que –codificando y transmitiendo contenidos simbólicos- parece despegarse de ella) es argumento estructurante de la idea de arquitectura de Moya; y tal idea, en su complejidad, presenta ángulos diversos y retóricas contradicciones. Precisamente, donde queda esto registrado con mayor énfasis es en la construcción del templo, el motivo arquitectónico más característico de Moya. Lo vemos con claridad en las iglesias de los años cuarenta y cincuenta (muy expresivamente, en la sucesión de grandes cúpulas de arcos cruzados de ladrillo), que sentaron un tipo que confrontaba la semántica del vocabulario y sintaxis clásicos con la tectónica de los sistemas abovedados; y lo vemos, también, en los posteriores ensayos de la etapa “moderna” en que, sin acudir a la morfología del lenguaje clásico de la arquitectura, mantuvo una viva dialéctica entre la forma (en algún caso, tan renovada como el paraboloides hiperbólico de la iglesia del madrileño barrio del Niño Jesús) y la construcción que la sustenta.

Este libro corresponde al homónimo Proyecto I+D+i *Relación forma-construcción en la arquitectura religiosa de Luis Moya Blanco*, subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, en el programa HAR2011-28916 y realizado entre 2012 y 2013; proyecto del que soy investigador responsable y que ha contado con los profesores Antón Capitel, Luis Moya González, Juan González Cárceles, Fernando Vela Cossío y Carlota Bustos Juez, todos ellos de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, así como con Blanca Ruilope Urioste y Margarita Suárez Menéndez –responsables, en la Biblioteca de la Escuela, del tratamiento de la documentación-; y, por parte de la *Università di Bologna*, este proyecto ha contado también con la estudiante de doctorado –hoy ya doctora- Agnese Fantini.

Una vez que la Biblioteca de nuestra Escuela de Arquitectura contaba con el asombroso Legado “Luis Moya Blanco” (en buena parte, donado por él en vida; y el resto, por su viuda Concepción Pérez Masegosa), y dado que distintos miembros entre los integrantes del equipo de investigación nos habíamos acercado, desde muy varias posiciones, a la arquitectura y pensamiento de Moya, era conveniente –por no decir obligado- plantear un proyecto de investigación en común e incorporar en él a la Biblioteca (aspecto este último, esencial para la marcha de los trabajos).

El proyecto debía acotar, razonada y razonablemente, una parte del –no fácil de abarcar- quehacer del arquitecto. Me he referido más arriba al “asombroso” legado documental, el más importante con que cuenta la Biblioteca; y *asombra* en verdad: por su vastedad; por la calidad de los planos y dibujos; por su diversidad (no sólo en lo que toca a escalas y fases de proyecto y de dirección de obra sino, muy significativamente, por la variedad de usos del dibujo: de proyecto, de análisis, vistas de edificios y conjuntos, levantamientos y toma de datos, hipotéticas restituciones, ilustraciones de textos, fantasías y sueños arquitectónicos...). En todo este Legado, tanto en lo que concierne a la obra profesional como a esos otros campos de extensión de la cultura arquitectónica, las construcciones religiosas tienen un especial protagonismo y constituyen un invariante en la trayectoria de nuestro arquitecto; pero no es sólo por esto –como he indicado al principio- por lo que se ha centrado en ellas el proyecto de investigación.

Así, los objetivos formulados en el proyecto han sido:

- sistematización del conocimiento de la obra arquitectónica de carácter religioso de Moya, una vez abarcadas –fundamentalmente, por miembros del equipo- otras áreas de análisis de su arquitectura
- caracterización de la aportación de Moya –singular y, a la vez, tan representativa- en el marco renovador de la arquitectura religiosa de la España del momento, particularmente en el ámbito del Concilio Vaticano II
- convergencia en el equipo –como experiencia de colaboración- de los profesores que han contribuido al estudio, difusión y apertura de líneas de investigación sobre la obra del arquitecto
- incorporación al proyecto de la Biblioteca de la ETSAM, que conserva el legado “Luis Moya Blanco”; y esto, no sólo para la catalogación de documentos gráficos, textuales y actividades de difusión *on-line* a gran escala: interesaba, muy en particular, ofrecer un modelo verificable sobre el esencial papel de las bibliotecas de las Escuelas de Arquitectura en la conservación de los legados de arquitectos y en cooperación con equipos de investigación

Quiero, por último, recordar al profesor González Cárceles, a quien la enfermedad nos arrebató al poco de iniciarse este proyecto; y agradecerle, también, su generosidad increíble y sus puntos de vista sobre la mecánica de las bóvedas de Moya que, como conciencioso profesor del departamento de Estructuras de la Edificación, nos llegó a ofrecer en los primeros pasos de esta investigación, los últimos que él –con tanta dignidad- recorría.

*Javier Mosteiro*



# La arquitectura eclesiástica de Luis Moya en el clasicismo tardío europeo.

## Relaciones entre forma y construcción

Antón Capitel

### 1

La arquitectura de Luis Moya Blanco (Madrid, 1904-1990) de la etapa 1939-1957 ha sido tradicionalmente considerada por la crítica y la historiografía, en lo poco que lo ha hecho, como un simple producto de la dictadura franquista, y hasta quien esto escribe (que trató de desprenderse de esta visión convencional lo más posible en su tesis doctoral hace ya más de 30 años), siguió algo ligada todavía a alguna de las fáciles reducciones de esta visión. Según estas interpretaciones, la arquitectura clasicista de Moya en el período citado habría sido la respuesta, quizá más original y brillante, a la práctica de una arquitectura “nacional”, española, solicitada por el régimen vencedor en la guerra civil como medio de oponerse a una arquitectura moderna identificada con los presupuestos del régimen republicano.

Puede decirse, en primer lugar, que este invento “nacional”, en absoluto nuevo, fue una ocurrencia y una apuesta bastante personal de Pedro Muguruza Otaño, director general de Arquitectura del franquismo, nombrado ya en guerra. Pero el sueño “nacional”, “clásico” y “español” de Muguruza era posible, a entender de quien esto escribe, precisamente porque existía Luis Moya. Moya había sido ayudante de Muguruza y, así, éste le conocía bien, y sabía por ello que era muy capaz de continuar con calidad y brillantez la arquitectura clásica, -o, si se prefiere un término más cercano a la realidad, la arquitectura tradicional, ecléctica e historicista-. Esta ha sido, a mi entender la ligadura más fuerte de Moya con el franquismo, dicho en sentido estricto: la de representar el espejismo clásico -historicista- en el que iban a mirarse todos los arquitectos de su tiempo, obligados a vivir una aventura para la que no estaban preparados y en la que, en realidad no creían. Pero la existencia de Moya les probaba que ésta, pedida por el régimen, resultaba posible. El historicismo franquista podía ser real, como la persona y la obra de Moya demostraban. El trabajo llamado después de la guerra “Sueño arquitectónico para una exaltación nacional”, realizado en el Madrid sitiado en la guerra civil, así lo demostraba elocuentemente, como lo hicieron también, y enseguida, las primeras muestras de su capacidad de proyectar en los primeros años de la posguerra, tales como la reforma del Teatro Real, el Escolasticado de los marianistas en Carabanchel Alto o el Museo de América en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Ahora bien, como ya se había advertido, la idea de una arquitectura historicista “nacional”, “española”, no era nueva. Fue el arquitecto y catedrático de historia de la arquitectura de la Escuela de Madrid Vicente Lampérez quien promovió, ya en las primeras décadas del siglo, la práctica de unos estilos “nacionales” capaces de prescindir de la arquitectura “francesa” implícita en los sistemas académicos decimonónicos para sustituirla por modelos estilísticos españoles. La promoción de Lampérez tuvo éxito, y así aparecieron arquitecturas que rescataban los diversos episodios de la arquitectura española producidos sobre todo en la etapa renacentista, y manteniendo una verdadera debilidad por las maneras más “castizas”. La arquitectura española se impregnó de modo casi absoluto de estas intenciones, variadas en cuanto fuera posible lograr la práctica de distintos “españolismos”. Personalmente, no creo que fuera ésta una etapa muy afortunada de la arquitectura española, sustituta del triunfo modernista catalán, de un lado, y de las maneras académicas, de otro; pero hay que reconocer que tuvo algunos practicantes de gran altura, como fueron Antonio Palacios, Aníbal González y Leonardo Rucabado, e, incluso, Teodoro de Anasagasti. Manuel del Busto, Manuel María Smith y tantos otros pueden unirse también a una importante pléyade de profesionales que interpretaron positivamente las ideas de Lampérez y que construyeron estas arquitecturas hasta la guerra civil, conviviendo estas maneras historicistas con otras propiamente clasicistas, o neo-académicas, y también, claro está, con la arquitectura moderna que se inició en los años 20.

Puede decirse que la arquitectura historicista del franquismo en los años de la posguerra no fue otra cosa, en buena medida, que la última manifestación de las arquitecturas “nacionales” promovidas por Lampérez, y que Muguruza no debía esperar cosa distinta que un brillante florecimiento de estas ideas, como ya había pasado, y pasaba, con su propia obra. Podría interpretarse también que la arquitectura de Moya estuvo algo unida igualmente a todo esto, y que así él mismo fue un autor más -aunque dentro de los de la primera fila, desde luego- de la serie que puede considerarse iniciada y presidida por la exaltada obra de Antonio Palacios.

No puede rechazarse que, efectivamente, la obra de Moya tuviera también algo de esto, pero es preciso contemplarla preferentemente de otra manera, al menos si se quiere entenderla de un modo más completo y acertado. A mi parecer, la obra historicista de Luis Moya Blanco (sobre todo, aquélla que transcurre entre 1939 y 1957) debe de encuadrarse conjuntamente con los grandes arquitectos europeos del clasicismo tardío -del historicismo tardío, si se prefiere decirlo así, pues probablemente sea más exacto-, esto es con figuras como las de Edwin L. Lutyens (Londres, 1869-1944) en el Reino Unido, Joze Plecnik (1872-1957) en Eslovenia, Heinrich Tessenow (1876-1950), Paul Bonatz (Solgne, Metz, 1877-1951), Dominikus Böhm (Jettingen, 1880-1955) y Otto Bartning (Karlsruhe, 1883-1959) en Alemania, Giovanni Muzio (Milán, 1893-1985) en Italia y Auguste Perret (Bruselas, 1874-1954) en Francia.

Nótese que las edades no coinciden y que, en este sentido, el paralelismo de estas importantes figuras del tradicionalismo europeo deberían ser comparadas más propiamente

con Palacios, González y Rucabado. Pueden distinguirse varios grupos de edad. El más viejo era Lutyens, exactamente de la edad de Wright. Inmediatamente después, pero ya nacidos en los años 70 están, por orden de edad, Plecnik (muy cerca de Lutyens), Perret, Tessenow y Bonatz. Luego, ya en los 80, Böhm y Bartning. En los 90, ya sólo Muzio, once años mayor que Luis Moya, que nació, como se ha dicho, en 1904. Tan sólo Muzio puede entenderse, en cierto modo, como contemporáneo de Moya, que lo era en rigor de la generación de Terragni, Rogers, Albini y Ridolfi, arquitectos con los que tuvo algunas concomitancias, pero que no están éstas en relación con la etapa historicista.

No obstante, la arquitectura ejercida por Moya en la etapa ya señalada se relaciona sobre todo con estos autores, y no con otros. La personalidad de nuestro propio autor como hombre culto y curioso no nos hace dudar de que los conociera a todos ellos, incluso a algunos -a sus obras- muy perfectamente. Aunque ya no contamos con su testimonio para hablarnos de su mayor o menor cercanía,<sup>1</sup> resulta bien claro que debió interesarse en muchas de sus producciones arquitectónicas, si bien en unas más que en otras y que, lógicamente, tuvo sus propias preferencias y sus voluntarias filiaciones. No cabe incluso despreciar la idea de que se propusiera muy concretamente integrar su obra con la de estos importantes antecesores, pues no cabe duda de que su altísimo ejemplo tuvo que ser para él enormemente alentador, habiéndole quitado, en cierta medida, la condición de extrema soledad que su arquitectura implicaba.

El sustrato ideológico y nacionalista de Luis Moya Blanco fue, pues, paralelo al de los autores citados, sobre todo al de algunos muy concretos. Pero lo que nos hace incluirlo como el miembro más tardío de este importantísimo grupo europeo no es tanto, o tan sólo, estas concomitancias ideológicas, sino la coincidencia de la estimación de la arquitectura clásica como soporte de los valores de la civilización humanista de occidente, lo que le llevará -como todos los demás- a combatir la arquitectura moderna; a ignorarla de hecho a pesar de tener un suficiente conocimiento de la misma. Esta negativa a incorporarse a la arquitectura moderna, o a hacerlo, al menos, de un modo pleno, distingue a este grupo europeo. Pues el grupo español más coetáneo (Palacios, etc) no luchaba contra la arquitectura moderna, en realidad, sino que se producía como algo anterior a ella, aunque esto no fuera del todo cierto.<sup>2</sup>

Ahora, bien, el clasicismo de estos autores europeos estaba muy lejos de ser puro; era ecléctico, en realidad, incluso muchas veces teñido de ideas y de recursos anti-clásicos. Era historicista, pero de un historicismo que quería estar presidido por la primacía del clasicismo y por la presencia de su lenguaje, el de los órdenes. Todos ellos -o casi todos- participaban de la idea de entender que su tiempo, el tiempo moderno, era capaz de englobar todo el tiempo histórico conocido como una cultura completa, con la que era posible operar y avanzar. Nacionalistas y tradicionalistas, reconocían el clasicismo como una arquitectura universal, capaz, de un lado, de recibir y cobijar cualesquiera que fuesen las aportaciones arquitectónicas procedentes de otros estilos, maneras y formas de pensar, y, de otro, capaz de tomar una forma propia -o unas formas propias- en cada una de las culturas específicas.

1. Quien esto escribe tuvo el privilegio de realizar su tesis doctoral sobre Luis Moya Blanco en vida de éste, y pudiendo así entrevistarle y comentar con él muchos y muy distintos aspectos.

2. Palacios se referirá a una postura en contra de la arquitectura moderna sólo después de la Guerra Civil.



Iglesia de St Jude en Hampstead Garden Suburb, London. E.L. Lutyens. Fotografía A. Capitel.

## 2

Los grandes autores europeos que hemos citado no constituyen un grupo homogéneo, en absoluto. Pueden ser definidos por lo anteriormente dicho, pero componen un grupo bien diversificado.

En relación con el talante de Moya, ha de reconocerse que los más próximos en algunas cuestiones fueron precisamente los más antiguos y separados temporalmente de él, esto es, Lutyens y Plecnik, los dos que tuvieron una posición más ambiciosa con su propio historicismo clasicista, dicho ello como reconocimiento de una búsqueda de altura y de continuidad, así como de una falta absoluta de concesiones con respecto a la arquitectura moderna. Como la obra de Moya de 1939-57, la de los grandes maestros británico y esloveno, es de historicismo clasicista de carácter exaltado y absolutamente ignorante de una arquitectura moderna a la que despreciaban por tergiversadora a su juicio de valores espirituales y formales, pero a la que conocían perfectamente. Ni una sola concesión, ni un sólo rasgo se concede, en la arquitectura de estos tres autores, a la modernidad. Pero, tampoco, a una posición clasicista relativamente sobria y tranquila: la historia toda de la arquitectura parece llamada a combatir, a ofrecer sus diversos y ricos valores para oponerse, casi violentamente, a la arquitectura moderna. En los tres autores hay, a mi entender, esta posición combativa contra la arquitectura moderna, aunque pueda decirse que las posiciones de Plecnik y de Moya tienen -en este asunto como en otros- una mayor cercanía.

Quizá Edwin Landseer Lutyens sea el más conocido de los arquitectos clasicistas tardíos, al menos si exceptuamos a Auguste Perret, muy famoso por haber sido considerado uno de los pioneros de la modernidad. La calidad de la obra de Lutyens fue muy alta, si bien su prestigio probablemente se deba no a otra cosa que a su condición británica. En la última década del siglo XIX y la primera del XX trabajó en la realización y la reforma o ampliación de casas de campo aristocráticas, ocupación que responde al talante romántico que siempre tuvo. A principios de siglo (de 1906 a 1914), su posición ecléctica alcanzó una importante madurez con su trabajo para el Hampstead Garden Suburb, en Londres, donde por encargo de Parker y Unwin hizo algunos grupos de casas, así como una High School y dos iglesias que constituyen el centro cívico de la ciudad jardín. Es sobre todo en la iglesia anglicana, finalizada en 1911 (cuando Lutyens tenía 42 años) donde se revela su rico y habilidoso eclecticismo, presidido por un clasicismo que ya en sí es heterodoxo, pero que cobija además toda clase de recursos y de ingredientes románticos, incluso el del goticismo.

En los años 10 fue nombrado arquitecto principal (director) de las obras de conversión de la ciudad de Nueva Delhi en la capital imperial de la India británica. Realizó el trazado del centro oficial, ejemplo habilidoso de un urbanismo académico e “imperial” directamente relacionado con el del gran arquitecto de Chicago Daniel H. Burham, y muy probablemente de mayor calidad que los ejemplos de éste. Se hizo cargo personalmente del diseño y construcción del Palacio del Virrey, así como de algunas otras construcciones y de jardines y complementos urbanos.

En relación con la figura de Moya, interesa bastante la comparación -la relación- con estas obras de Nueva Delhi, más que la que pudiera establecerse con la construcción eclesiástica, acaso tenida en un principio por más lógica debido a la coincidencia temática. La obra de Nueva Delhi es la única, dentro de la de todos estos importantes autores, que puede tener sentido examinar al lado de la gran ocasión de Moya, la de la realización de la Universidad Laboral de Gijón. Tanto la gran magnitud de la operación como el propio programa y el sentido fuertemente representativo e institucional que se le dio a ambas permiten algunas observaciones de interés.

Valga por delante el hecho de que la Universidad Laboral de Gijón se produjo 30 años después que la obra de Nueva Delhi, lo que explica una posibilidad de reflexión por parte del arquitecto español capaz de aprovecharse de las experiencias anteriores de sus ilustres colegas. Se dice esto, porque la habilidad de Lutyens en Nueva Delhi no hizo que pudiera prescindir, o superar, los mecanismos propiamente académicos de composición, muy habilidosos, pero también muy explícitos como tales tanto en el diseño urbano del centro oficial como en el propio palacio del Virrey.

Más allá de los valores figurativos de la arquitectura concreta -probablemente muy superiores a cualquiera que sea la obra de Moya- la planta de este palacio permanece en deuda directa con los recursos e ideas del siglo XVIII británico, con el neopalladianismo, en definitiva. El organismo palaciego es suficientemente complejo para realizar un gran elemento central unido a cuatro pabellones periféricos, como en el citado neopalladiano. El gran pabellón central sigue incluso basado en el trazado de una suerte de "villa", a gran escala, que permanece como centro de la composición general, del mismo modo que se hacía en dicho movimiento dieciochesco, o incluso antes, como era en los grandes palacios aristocráticos del siglo XVII, que hicieron por ejemplo Vanbrugh y Hawksmoor, como fueron el Castle Howard y el Blenheim Palace. Lutyens aumenta y complica más los grandes esquemas anteriores, pero los usa en modo muy semejante; únicamente aumenta la asimetría central del conjunto, ya insinuada en los palacios dieciochescos, y aquí consumada. Se trata -como se observa perfectamente en la planta- de una fuerte distinción entre los cuatro elementos periféricos y unidos al palacio, que son todos diferentes entre sí, llegando incluso dos de ellos a estar unidos y a encerrar un importante patio conjuntamente con el pabellón central. Pero estas diferencias salvaguardan por completo la integridad absolutamente simétrica de las cuatro imágenes del palacio, que se presentan así como si el conjunto tuviera una simetría central que no posee en realidad en absoluto.

El recurso es extraordinariamente habilidoso y realmente original, pero no deja de ser bastante alambicado, sobre todo al dirigirse tan directamente a salvaguardar la perfecta simetría de los cuatro lados, como si esta cuestión fuera un asunto sagrado. La imagen del palacio del virrey -como imagen del Imperio, y de la corona británica, y, así, como imagen completamente sacra para el arquitecto, obligado a respetarla y a servirla- se interpreta como absolutamente comprometida con la simetría. La simetría se considera, pues, la idea de perfección formal más absoluta, si bien no debe dejar de observarse el hecho de que el sometimiento a dicha

perfección es lo que permite el retorcido juego, en el que Lutyens se complacía, de que la simetría perfecta de los cuatro lados fuera obtenida por formas diferentes.

En síntesis, es este juego el que podemos anotar como variación de Lutyens en relación con los recursos académicos, permaneciendo en todo lo demás en la más absoluta fidelidad a los mismos. Pero nos detenemos en este asunto al poder servirnos de muy adecuada comparación con la obra magna de Luis Moya Blanco, la Universidad Laboral de Gijón (1945-57), un conjunto de gran tamaño que no podía representar instancias tan pretendidamente altas, y sobre todo poderosas, como la del imperio británico, aunque aspirara también a muy altas representaciones.

Puede decirse que la Universidad Laboral de Gijón fue el encargo más importante de Luis Moya, pero que también fue uno de los más importantes de los que acometió el grupo de los clasicistas tardíos europeos, si lo consideramos dentro del conjunto de sus trabajos profesionales, y que tan sólo el gran encargo de Nueva Delhi puede servir de contrapunto. Pero la Universidad Laboral -y es donde vamos- no se sirvió de la tradición académica, tronco disciplinar que Moya no apreciaba, acaso por haber tenido en España una importancia de carácter menor, mucho menos intensa que en Francia, por supuesto, pero también que en el Reino Unido. Con el diseño de la Universidad Laboral Moya aspira precisamente a huir de los criterios académicos, tan universalmente considerados, para seguir criterios alternativos en el proyecto de un conjunto de programa complejo, que quiso ver empleados con alta fortuna en la tradición española (diría él), y, en general, en la tradición latina (añadiríamos por nuestra parte).

Resulta exacto el hecho de que, efectivamente, mucho antes de la codificación de lo que luego se conocería como sistema académico (cuya primera iniciación podemos situar en el manierismo italiano, y, concretamente en la obra palladiana), existió desde la antigüedad un sistema único, pero muy versátil, basado en entender la edificación en torno a un patio como el medio universal de hacer arquitectura. En la antigüedad oriental, este sistema tuvo que estar muy desarrollado para los programas complejos como eran los palacios, o los religiosos palacios, si bien no tenemos aquí otros testimonios que los que sea capaz de ofrecernos la arqueología. En la antigüedad clásica lo encontramos aplicado, sobre todo, para las estructuras de carácter doméstico. Fue el renacimiento italiano y, también, el español y portugués, que llevó el sistema a América, en el que se extendió este método, trascendiendo lo meramente doméstico, y alcanzando a otros programas, de carácter palacio o conventual-religioso. Los dos grandes conjuntos jesuitas romanos, la casa profesa aneja a la iglesia de *Il Gesù*, y el Colegio Romano anejo a la iglesia de San Ignazio, muestran bien el sofisticado y habilidoso desarrollo a que había llegado este método, capaz de obedecer con fortuna las servidumbres de las situaciones urbanas, y de organizar un conjunto que puede tener elementos singulares como los templos, que no pertenecen al sistema, pero se integran perfectamente en él, y que privilegia los patios como elementos espaciales protagonistas, que dan al conjunto el medio de iluminación, ventilación y circulación, y que le dotan además de sus principales imágenes. Puede decirse así que el sistema latino (o "claustral"; quien escribe le ha llamado así ya repetidas veces) está protagonizado por los espacios vacíos, y por los espacios llenos o interiores.

Pero El Escorial había culminado ya el sistema antes incluso de los importantes conjuntos romanos citados, y lo había hecho fuera de la ciudad, creando una de ellas mediante su propia fundación, y teniendo un programa enormemente amplio y complejo, que se logra resolver por medio de una gran figura regular, capaz de esconder su complejidad. El libro que se editó sobre El Escorial tuvo bastante difusión, lo que explica que llegara a influir en Inigo Jones (Summerson 1977) cuando éste se dedicó a proyectar el gran palacio de Whitehall en Londres, en el que se sigue así el sistema latino de la sistemática de patios. Whitehall nunca fue construido, por lo que esta influencia hispánica y del sistema claustral antiguo no se consolidó en el Reino Unido.

En cambio, apareció allí enseguida un precedente del sistema académico, que se consolidaría con el neoclásico en el siglo XVIII y con el “Beaux-Arts” del XIX. Fue en el siglo XVII, y correspondió a Christopher Wren, sucesor de Jones como arquitecto real, en la realización del Hospital de Greenwich. Aunque el conjunto tiene patios y presenta un vacío urbano como espacio principal, la absoluta simetría de las dos partes, como si se tratara de dos manos abiertas separadas por un eje, expresó este medio como uno de los mecanismos figurativos que no estaban contemplados en el sistema antiguo.

En la Universidad Laboral, Moya se propuso, pues, orillar el sistema académico (cuya poca idoneidad trató en algunos ensayos) para seguir aquel que tenía como propio de la “tradición española”, y que no era otro que el sistema antiguo de la civilización mediterránea o latina, procedente de la antigüedad y que proviene del desarrollo de las casas patio. Como hemos dicho, este sistema evolucionó notablemente a partir del renacimiento mediante los conjuntos religiosos, cuyo culmen más importante, al menos por complejo y por grande, fue el monasterio de El Escorial.

De este modo, podría decirse que fue verdad, también con respecto a Moya, el conocido tópico de que la arquitectura española de posguerra promocionada por el régimen franquista estuvo inspirada en este monasterio. Con ello se establecía, sin embargo, una referencia que era relevante sobre todo en referencia al carácter estilístico, en la que el modelo de El Escorial estaba acompañado por la arquitectura madrileña del período de los Austrias, es decir, del siglo XVII. En el caso de la obra de Moya, en general, y de la Universidad Laboral de Gijón, en particular, la referencia estilística no existe en relación con El Escorial, pues las inspiraciones figurativas son muy otras, además de muy diversas. La relación con El Escorial es conceptual y metodológica, se refiere al sistema de la disposición general del conjunto, y a algunos otros temas relativos al asentamiento, fundamentalmente de carácter paisajístico.

Moya, en la Universidad Laboral de Gijón, tomó el ejemplo de El Escorial (Moya 1963),<sup>3</sup> al comprobar con el esquema del monasterio que era posible realizar un conjunto grande y complejo mediante el desarrollo del sistema latino configurado mediante la repetición y ordenación de edificios en torno a un patio. Debemos observar que la disposición de la Universidad Laboral tiene uno de esos patios, el principal, como un elemento que es extraordinariamente grande, de un lado, y que es también de carácter ciertamente ambiguo, de otro. Esto es, se trata de un gran patio, pero está concebido también al modo de un

3. Para un análisis más exhaustivo del tema que se trata, v. Capitel (2005)



Vistas aéreas de la Universidad Laboral de Gijón. Fondo LMB.

elemento urbano, de una plaza, pues el conjunto, aunque sea en una forma parcialmente metafórica, se concibe como una ciudad, dicho esto al menos en cierto modo.

Ahora bien, resulta interesante observar que en el caso de El Escorial, el espacio vacío principal –el patio de los Reyes- es en realidad un “atrio”, esto es un espacio que, aunque sea interior a la masa edificada, no es un patio propiamente dicho, pues no está rodeado por un solo edificio, sino que es un espacio “exterior” configurado por la presencia de cuatro edificios –templo, convento, colegio y biblioteca-. Este espacio es vacío y está dentro, pero conceptualmente es un exterior.

En la Universidad Laboral, en cambio, la gran plaza de acceso es un patio propiamente dicho en cuanto es un vacío realmente interno. Los soportales que lo rodean así parecen expresarlo al configurarse como galerías claustales de este espacio considerado como patio, del mismo modo que como soportales del mismo si lo consideramos como plaza. La ambigüedad de este espacio es así ésta.

Pero la repetida ambigüedad y el gran tamaño sí que están relacionados con El Escorial, y, del mismo modo que en éste, con el camino o itinerario procesional de acceso, cuestión escorialense utilizada conscientemente por Moya. Ciertamente es que la Universidad Laboral está situada en un modo contrario a El Escorial en cuanto a la orientación. En El Escorial, la fachada principal está en la orientación oeste y en Gijón está en la este. Pero lo demás es similar.

Como se hizo en El Escorial en relación a la llegada desde Madrid, la de Gijón hacia la Universidad Laboral accede al conjunto por detrás, sin que el conjunto se entienda más que como una “masa” relativamente informe. Después de vista esta “masa”, el que llega y quiere acceder a ella ha de recorrer la larga fachada lateral, si bien en el caso de El Escorial se trata de la austera fachada Norte y en el de la Universidad Laboral de Gijón es la expresiva fachada Sur, cuestión que vuelve más atractivo el itinerario gijonés, acentuado éste por una visión más lejana que la de El Escorial y así más expresiva visualmente.

En ambos casos, y al llegar a la esquina, el itinerario gira 90°, percibiendo la fachada principal en un fuertísimo escorzo. La puerta principal se señala fuertemente para indicar sin dudas la continuación del itinerario, que penetra en el patio (o “atrio”) principal. En el caso de El Escorial, este itinerario, sagrado y real, se dirige sin duda alguna hacia la iglesia, a través del Patio de los Reyes. En la Universidad Laboral, en cambio, puede decirse que acaba en el patio-plaza, elemento más complejo que frena este itinerario, si se prefiere, o lo diversifica hacia los distintos lugares que sirve, si se prefiere así. El hecho de que el eje de la puerta de entrada no coincide con el eje de la capilla evita esta referencia y esa relación, que en El Escorial es tan clara y directa.

Otra diferencia entre la disposición de ambos conjuntos es el hecho de que para pasar de la lonja de El Escorial al Patio de los Reyes, sólo es preciso atravesar el zaguán bajo la biblioteca. En la Universidad Laboral, en cambio, después de la puerta principal, muy firmemente señalada, pero en un modo muy distinto al del monasterio, se ingresa en el patio

corintio, espacio muy significativo y pregnante, pero de muy pequeña escala que prepara para el ingreso definitivo en la gran plaza.

Más allá de estas precisiones en torno al itinerario de acceso o procesional, que, como ya se había advertido, son en realidad paisajísticas, la disposición de ambos conjuntos no es similar, tan sólo pertenece al mismo sistema claustral o latino, que en buena medida se había perdido en favor del académico, y que Moya quería recuperar y desarrollar debidamente en la Universidad Laboral de Gijón.

Así pues, el gran programa de la Universidad Laboral se ordena y desarrolla yuxtaponiendo diversos edificios en torno a patios, si bien muchos de ellos no son estrictamente fieles a la tradición latina, pues no tienen galerías claustrales que los ordenan, sino que carecen de ellas y establecen las circulaciones a través de pasillos internos, o en otras maneras más funcionalistas o modernas. Aquí se establecen y revelan algunas de las ambigüedades del edificio, que son casi siempre contaminaciones, voluntarias o no, con los sistemas y valores modernos.

Otra diferencia importante con el Escorial es el hecho de que en Gijón no se aspira a una figura regular externa o de conjunto, tan importante para el manierismo renacentista. La gran figura regular en Gijón es interna, es decir, el gran patio-plaza, imagen ideal de la totalidad. Pero el desarrollo del conjunto, fiel a su metáfora urbana y al contagio real de sus características que el gran tamaño supone, intenta el orden mayor que pueda lograr, pero no fuerza la disposición de sus piezas singulares, y se configura así como un agregado de partes, cosa que podría considerarse como una contaminación académica, pero que es realidad común a cualquier sistema que trate de componer conjuntos, como es concretamente el claustral latino al que pertenece.

El conjunto está ordenado en Gijón como algo desde dentro hacia afuera. El orden es interno y el exterior es el agregado, relativamente pintoresco, de partes y de “masas” edificadas. Este pintoresquismo relativo no es ajeno al cuidado que se había tenido para el difícil asunto de insertar el gran conjunto edificado en el valle de Cabueñes.

Otra gran diferencia con el sistema académico e, incluso, con El Escorial, es el del uso de las simetrías. Hemos visto que en el sistema académico éstas llegan como instrumento incluso a los valores más absolutos, como ocurría en Greenwich, de un lado, y en Nueva Delhi, de otro, al menos en las oficinas estatales de Baker, donde la inexistencia del centro propio de la composición, ocupado por un edificio ajeno, vuelve al conjunto como compuesto únicamente por dos partes y absolutamente simétricas, como las dos manos de una persona.

En la Universidad Laboral, en cambio, se huye de las simetrías de forma sistemática, aunque se conserven cuando sea necesario, y podemos observar que se hace en modo muy común a la tradición renacentista y barroca. Las fachadas no son simétricas, ni siquiera la principal, aunque la torre-puerta, en sí misma sí lo es. También lo es el patio corintio, naturalmente, pero al entrar por él vemos que en este acceso no se penetra por el eje de la plaza, aunque sí coincide el eje de este acceso con el de la gran torre, símbolo de la totalidad, y así se entra



1. Patio corintio, Universidad Laboral de Gijón. Fondo LMB.
2. Plaza. Universidad Laboral de Gijón. Fondo LMB.

en una composición interesante y significativa. El acceso a la plaza, al ser asimétrico, permite entender la capilla como un volumen de planta elíptica, que parecería circular si la entrada fuera simétrica.

No obstante, la capilla elíptica ocupa el centro de su fachada, que sí que es simétrica en este caso. La plaza es muy equilibrada compositivamente hablando, pero todas sus fachadas son distintas, pues cada uno de sus lados está presidido por una de las instituciones. En la fachada este, la Capilla, en la sur, el teatro, a la manera helenística, en la norte, una airosa columnata señala las oficinas del patronato, en la oeste, otra fachada distinta significa el rectorado. Esta diversidad, contrarrestada por la continuidad de los cuerpos comunes, es lo que vuelve tan intensa como atractiva la configuración de este espacio principal, como lugar de diálogo entre las instituciones, y, así, al modo de una ciudad, metáfora que ya habíamos dicho que preside y significa el conjunto.

Pero todo esto viene a cuento por la comparación con los grandes arquitectos europeos del clasicismo tardío. La comparación con Lutyens, único arquitecto que tuvo alguna actuación equivalente o superior, ya hemos visto que supone la confrontación entre el sistema académico, del que Moya huía, con del claustral latino, que el arquitecto español pretende recuperar y desarrollar. En cuanto a los demás, ni Plecnik ni Muzio, y a pesar de su dilatada obra, tuvieron ocasiones comparables en relación a su tamaño o complejidad. Tan sólo Perret realizó después de la segunda guerra mundial la reconstrucción de Le Havre, aunque no hubo dentro de esta gran obra ejemplos de una complejidad semejante a la de la Universidad Laboral de Gijón.

### 3

En cuanto a la construcción de iglesias, el arquitecto más comparable con Moya fue el esloveno Plecnik, pues se propuso realizarlas utilizando plenamente la arquitectura clásica. Dominikus Böhm, tan importante como ejemplo eclesiástico en toda Europa, se propuso, sin embargo, la modernización del tronco clásico y académico, lo que le separó de nuestro autor, aunque se acercan ambos por el hecho, al menos, de que Böhm realizó una iglesia elíptica y, también, por su insistencia en la construcción material como medio principal de la configuración del templo.

Plecnik tuvo una obra eclesiástica muy grande, y también muy curiosa, pues empleando el *material* clásico en particular, y el historicista en general, se dedicó a un experimentalismo muy intenso, adaptando espacios históricos a las iglesias, utilizando espacios eclesiásticos más o menos conocidos e inventando otros nuevos. Podríamos decir que su objetivo fue practicar todos los espacios religiosos posibles, y que casi lo consiguió por completo.

Como Moya, Plecnik tuvo también especial predilección por las iglesias centrales, aunque las trató en forma directa, y sin acercarse a deformaciones neobarrocas con la elipse, como hizo el maestro español. La iglesia de San José en Sarajevo resolvió el trauma que en toda composición central significa el acceso prolongando el lugar del altar con una capilla

rectangular y profunda que vuelve casi simétrico el gesto de la entrada. Otras dos entradas acompañan la principal, pero manifestándose esta vez mediante espacios semejantes a los de las otras ocho capillas que rodean el círculo. El volumen es escalonado y cupular, la sección es troncocónica y, así, muy original. Una torre trasera, al modo de un estandarte, completa el volumen utilizando como base el lugar de la capilla citada.

En la iglesia de San Antonio en Belgrado (1929-32), también central, algo hay de seguimiento del Panteón de Roma, pues se dispone el acceso como un pórtico profundo que precede al gran espacio y que se yuxtapone al volumen cilíndrico. A este pórtico se le opone un gran ábside al otro lado, que aloja el altar. El gran espacio interior se rodea además de seis capillas circulares de más de 180 grados, así como de cuatro escaleras, todo ello como excavado en un grueso muro, volviendo a aludir con esta disposición al Panteón romano, origen de tanta arquitectura central. Rompiendo valiente y hábilmente esta gran regularidad se inserta una capilla cilíndrica, conectada con el espacio del ábside y rodeada de capillas menores, siendo esta disposición la base de la torre.

La iglesia en Bosnia (1946) es igualmente central y se resuelve insertando dos círculos menores en el principal, uno para ser destinado al acceso y con un coro encima, y otro para definir la posición del altar, dotado de un espacio trasero. Otras variantes de templos redondos fueron el de la iglesia de San Antonio en Dolina, con tres grandes capillas absidales; y la capilla mayor del cementerio de Zale en Liubliana, con dos cuerpos rectangulares, de acceso y final y un espacio principal y redondo en el medio. En el estudio para la iglesia y monasterio de Osijek aparece la propuesta de un templo elíptico, el único de esta planta que puede encontrarse en su obra. En el convento de Santa María de los Ángeles en Sarajevo propuso una iglesia de planta hexagonal en el centro de un convento triangular. Dotado el hexágono de un gran ábside semicircular, la sección de aquél se eleva tres alturas y se remata con una suerte de cúpula.

Pero Plecnik realizó o proyectó todavía muchas otras iglesias, algunas de ellas muy distintas. Destacan entre ellas las iglesias salón, tales como la de Nuestra Señora de Lourdes en Zagreb (1936-37, realizada), la de San Miguel en Liubliana (1936-38, realizada), la de Moste (Liubliana, 1944). La de Ntra. Sra. de Lourdes es especialmente interesante, pues se trata de una suerte de odeón griego; esto es, de un espacio cuadrangular, casi cuadrado, dividido en sectores de estructura mediante vigas sostenidas por soportes que no ocupan el mismo lugar. El interior del templo está precedido por un nártex, con entrada lateral. De las cinco naves que forma la estructura explicada, la del centro, algo más estrecha, tiene al final el altar y un pequeño ábside. Con la disposición descrita, el interior es un espacio muy atractivo y, como consecuencia de él, la iglesia es uno de los más originales templos construidos en la Europa del siglo XX. Coherentemente con sus referencias griegas, las columnas interiores son de una suerte de dórico griego simplificado, y el exterior alude a la arquitectura de los templos clásicos.

San Miguel en Liubliana es una iglesia vuelta del revés, dicho ello frente a los modelos de la tradición, pues está realizada con un recinto cuadrangular orientado en el sentido de la anchura, y no en el de la profundidad. Es casi seguro que sea éste el primer ejemplar

de iglesia cristiana así dispuesto, y la situación en Eslovenia hace pensar si no habrá en ella alguna influencia de las mezquitas, que sí utilizaron desde antiguo esta disposición del espacio interno. (Pero es preciso aclarar que es esta última una idea sin soporte de ninguna especie; tan sólo una suposición de lo posible). La cubierta de la iglesia, definida por la sección transversal, se inclina hacia el lado en el que un ábside refuerza la presencia del altar.

En el proyecto de iglesia para Moste, se produce otra variante de la iglesia salón más ancha que profunda. El rectángulo que encierra el templo forma tres cortas naves (si se entiende en el sentido tradicional) o dos bastante largas (si hacemos caso del otro sentido), ocupando el altar la posición del fondo de lo que podríamos nombrar como nave central, y ocupando los extremos de este fondo una zona de servicios y escaleras de la torre, a un lado, y una segunda capilla, al otro. Los soportes de la planta reciben grandes arcos en ambas direcciones y el espacio se cierra mediante una cubierta a dos aguas dispuesta en el sentido más grande. El espacio interior queda afectado por estos arcos y por estas cubiertas, e igualmente por las bóvedas más pequeñas con que ésta se construye. Otro tipo de iglesia salón fue la del proyecto de la de Zuzemberg, de planta cuadrada y con espacio de acceso y capilla tras el altar, como la de San José de Sarajevo.

Hemos descrito dos de los tipos o clases, podríamos decir, con algunas de sus variantes. No obstante, es preciso aclarar que Plecnik proyectó y construyó muchísimas más iglesias, y siempre con la misma actitud: experimentar intensamente en torno a tipos clásicos, o a figuras más abstractas que las de estos, pero hacerlo siempre utilizando los vocabularios de la tradición, dentro de los que los órdenes clásicos están casi siempre presentes.

Otros tipos de iglesia fueron basilicales, como el del templo del monasterio de Santa Cruz en Zagreb , o la de Iz Veli. Tipos relativamente diferentes fueron todavía los de las iglesias de San Francisco en Siska (1924-31), y de San Miguel en Barje (1936-38), aunque ambas pueden definirse también como iglesias salón y ambas más anchas que profundas. Todavía pueden encontrarse en su obra muchos estudios para iglesias que no pasan del anteproyecto, así como para ampliaciones y reconstrucciones.

El experimentalismo más exacerbado fue, pues, la característica más importante de la producción religiosa de Plecnik, así como la utilización de un material arquitectónico basado siempre en la tradición. De acuerdo con ello, la relación entre la forma y la construcción material fue siempre tan importante como en aquélla, si bien cambia mucho de acuerdo con los distintos ejemplos; esto es, se acentúa en algunos y se atenúa en otros.

Así pues, tanto el hecho de investigar con tipos históricos, con lenguajes históricos y con una intensa relación entre estructura, construcción y forma, lo convierten en un importante antecedente de Luis Moya. El experimentalismo de toda clase de tipos y modelos lo aleja, sin embargo de él, pues Moya, como sabemos, se obsesionó con algunos tipos muy concretos, que persiguió con insistencia. Por otro lado, no llegó a tener una dedicación profesional a lo religioso tan grande como el maestro esloveno.

## 4

No obstante, es muy probable que Moya no conociera a Plecnik, cuya obra y cuyo prestigio no salió de Austria y de Eslovenia hasta que la afición a la historiografía le diera a conocer, mediante algunas publicaciones y exposiciones, ya en los años 80. Quizá sí llegó a conocerlo Moya en esta segunda etapa.

En cambio, resulta completamente lógico que Luis Moya conociera la obra de Dominikus Böhm (1880-1955), pues ésta fue muy divulgada, y su especialidad religiosa le acercaba enormemente al arquitecto español. Como es bien sabido, Böhm proyectó y construyó muchísimas iglesias, siendo uno de los especialistas católicos más prolíficos y divulgados. Puede decirse que modernizó y matizó los modelos tradicionales, sin separarse mucho de ellos, si bien inventó también bastantes. Su obra, muy dilatada en el tiempo, le llevó hasta modelos modernos, completamente desprovistos ya de rasgos tradicionales.

La mayor cercanía con respecto a la obra de Moya se produjo con su proyecto “Circumstances” (1923), y ello por su planta elíptica. Una elipse se prolonga mediante cuatro capillas circulares, dos de ellas que ciñen la entrada, y otras dos se sitúan detrás del altar y delimitan el espacio de sacristía y servicios. Como en el caso de Moya, el recinto elíptico hace las veces de espacio longitudinal, situando el altar dentro de dicho recinto, al fondo, y en una ocupación que parece próxima a uno de los focos de la figura geométrica. Pero también otros dos recintos elípticos son definidos por una serie de pilastras estructurales, que eliminan gran parte de la dimensión libre del vacío, facilitando así su cubrición.

No obstante, en el anteproyecto de Böhm no existe nada parecido a una bóveda, la estructura horizontal no se entiende (parece que no estaba pensada, en realidad), y las imágenes del interior y del exterior parecen aspirar a pertenecer al movimiento expresionista.

En 1936 Böhm construye en Neu-Ulm la iglesia de San Juan Bautista, una variante del tipo basilical, que tiene la particularidad de realizarse en hormigón armado, y que presenta unas imágenes completamente góticas. Ejemplos semejantes no realizados fueron la iglesia de San José y la de San Pedro, ambas en Offenbach (1925 y 1926). En cambio, llegó a construir la iglesia de Cristo en Mainz-Bischofsheim (1926), una variante de basílica, con fábrica de ladrillo externa, pero de hormigón en realidad, lo que se refleja en el interior, unido a un goticismo más evolucionado al emplear formas mucho más libres y parabólicas.

El goticismo sobrevivió todavía en obras como la iglesia de Frielingsdorf (1926-27), pero se fue atenuando en la etapa de madurez, ya próxima, caracterizada por la práctica de un tradicionalismo moderno, y por el cultivo de matices no convencionales en el trazado de templos basilicales. Ello podemos verlo ya en una obra tan atractiva como la iglesia “Christus-König” en Küppers-teg (1928), en la que la planta basilical, de tres naves, se acompaña por una cuarta para una segunda capilla, el espacio interior se produce como algo completamente horizontal y muy abstracto, y la construcción es toda ella en ladrillo visto tanto en el interior como en el exterior.

Variante de esta idea basilical es la iglesia de San José en Hindenburg (1929-30), con gran



ábside, nártex de acceso con “falsa fachada”, y también completamente en ladrillo visto. Fue San José una iglesia muy famosa y bastante copiada. Otras variantes basilicales de interés fueron San Camilo en Mönchen-Gladbach (1929) y la capilla del Deutches Caritas-Institut en Köln-Hohenlind (1928).

En 1929 volvió a hacer otra planta elíptica para Gleiwitz, Oberschlesien, también sólo un anteproyecto. Esta vez está cubierta con cúpula nervada y con pequeña linterna. No puede descartarse que fuera una inspiración para Luis Moya, que quizá pudo conocerla por alguna revista, ya que el libro monográfico de Böhm que la incluye (Hoff, Muck y Thoma 1962) no se publicó hasta 1962.

A partir de 1929 empezó a realizar proyectos más modernos, pero todavía en 1930 hizo otro anteproyecto de iglesia con planta elíptica, San Wolfgang en Resensburg . Este ejemplo no tiene bóveda y no aparece (al menos en el libro monográfico) como se cubriría.

En 1930 realizó también una de sus obras más atractivas, y que es posible que hayan influido en Luis Moya, pues es probable que la conociera. Se trata de la iglesia de San Engelbert en Köln-Riehl, cuyo anteproyecto se inició con una planta redonda cubierta por cúpula, pero que luego se convirtió en una planta elíptica de excentricidad muy ligera con una cubrición más complicada. El proyecto definitivo se convirtió nuevamente en redondo.

La planta se dividió en ocho sectores, uno de los cuales recoge el acceso, formando el frontal a éste la embocadura de una capilla rectangular que contiene el altar mayor. Según estos sectores se elevan exteriormente muros cilíndricos perimetrales (esto es, que siguen la forma del redondel de la planta), contruidos en ladrillo y elevados en forma de parábola. Sobre estas parábolas se construyen bóvedas que siguen los sectores circulares, creciendo en altura hasta el centro. Estas bóvedas de la cubierta no permiten entender su material; podrán ser de ladrillo, pues en hormigón hubieran sido de fabricación más complicada, pero las fotografías no permiten entenderlo.

Esta última es, pues, la iglesia más importante de Böhm en relación a las de Moya, haya sido este antecedente una influencia real o no en el arquitecto español. Como ya habíamos dicho, las demás iglesias de Böhm fueron modernas. Puede anotarse como anécdota significativa que ambos arquitectos, Böhm y Moya, coincidieron presentándose al concurso de la Catedral de El Salvador (1953). Luis Moya lo hizo con la colaboración de Joaquín Vaquero Palacios, y se trataba en su caso de una experiencia más de sus iglesias elípticas.

## 5

Hablar de Auguste Perret (1874-1954) en el tema que nos mueve sería referirnos a sus dos iglesias realizadas, la más famosa de Notre-Dame de Raincy (1923) y la menos conocida de Santa Teresa de Montmagny (1926). Pero podría decirse que Perret actúa en estas construcciones religiosas de un modo completamente contrario al de Moya veinte años más tarde. Pues Perret, coherentemente con el resto de su carrera, va a aprovechar la existencia de un nuevo y mágico material, el hormigón armado, para reconstituir con él un nuevo estilo,



Iglesia de San José, de Dominikus Böhm.  
Exterior e interior. Fotografía A. Capitel.

capa de sustituir tanto al viejo material –la piedra- y a los viejos estilos, pero hacerlo en un modo relativamente continuo con aquéllos.

Ahora bien, si en la mayor parte de las construcciones civiles Perret empleó el hormigón buscando con él un nuevo clasicismo, un clasicismo simplificado o modernizado, diríamos, en las construcciones eclesiásticas, en cambio, parece emplear el hormigón armado como medio de evocar, de recuperar, el estilo gótico: un gótico modernizado.

El hormigón inunda así toda la construcción como la piedra lo hacía y procura la condición muy abierta del espacio y profusamente iluminada con luz natural. La planta expresa perfectamente la condición liviana de la estructura, si bien el espacio, aunque hubiera podido ser más franca y violentamente iluminado por paredes de vidrio, fue fiel a la intención goticista tamizando estas luces, que hubieran podido ser libres, mediante celosías sistemáticas de hormigón. Puede decirse que ello fue también a favor del sentido común, el mejor funcionamiento del espacio.

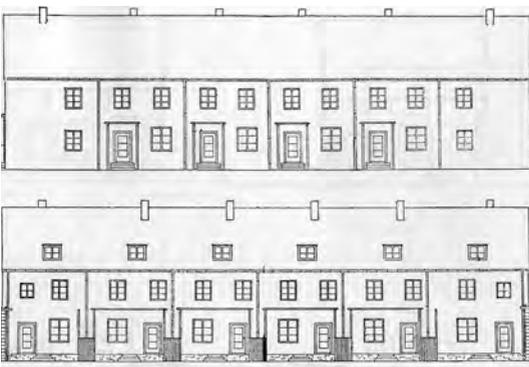
Sabemos que Moya, por el contrario, actuó en su primera etapa basándose precisamente en la dificultad de construir en España con hormigón armado; esto es, de emplear en las construcciones acero y cemento, entonces caros y difíciles de conseguir en nuestro país. Su intento fue el de construir templos con *albañilería total*, incluso en las cubiertas, y su fortuna fue lograrlo. Ha de señalarse, no obstante que, como veremos detenidamente en su momento, un cierto espíritu goticista participó eclécticamente en lo que él hubiera preferido ver como una manera puramente clásica. No obstante, puede apuntarse que algo de las maneras propiamente *perretianas* tuvieron que ver con la arquitectura de Moya.

## 6

Edwin L. Lutyens construyó solamente dos iglesias, las dos realizadas en el centro de la ciudad jardín londinense de *Hampstead Garden Suburb*. Su exacerbado y brillante eclecticismo tuvo en este caso muy poco que ver con el que sería luego propio de Moya. En la gran operación de Nueva Delhi, dirigida por él, se hicieron algunas catedrales e iglesias, pero fue sin su participación.

Parece que Heinrich Tessenow (1876-1950) no hizo nunca ninguna iglesia. Ignoramos también si Moya conoció al maestro alemán, si bien puede observarse alguna cercanía en lo doméstico, cuando Moya realiza, por ejemplo, las viviendas para la Dirección General de Arquitectura en el barrio de Usera (Madrid, 1942). Su sencillez y su tranquilo tradicionalismo lo enlazan con la manera de Tessenow.

Giovanni Muzio (1893-1985) fue el arquitecto, de entre los que nos interesan, más próximo en edad, y en el período de vida, a Luis Moya. Trabajó para órdenes religiosas y proyectó y realizó bastantes templos. Basilical y con una monumental entrada fue la iglesia de *Santa Maria Annunciata* en Chiesa Rossa (Milán, 1932). También basilical, pero más original y atractiva, cubierta por un sistema de bóvedas, fue la iglesia del Santuario de San Antonio en Cremona (1935-1960). Más adelante los templos son ya modernos: realiza el interesante proyecto de la iglesia de San Juan Bautista en la Creta (Milán, 1958). Un año después, en



Casas en Berlin-Zehlendorf, de Heinrich Tessenow. 2. Basílica de Nazaret, de Guivanni Muzio. Fotografía A. Capitel

1959, proyectó la Basílica en Nazaret (Israel, 1959). Pero puede decirse que ninguna de estas realizaciones está realmente relacionada con la obra de Moya.

Existe, sin embargo, otra relación, y es la de carácter formal que podemos establecer entre un proyecto de Plecnik, el del Parlamento esloveno en Liubliana (1947), el del concurso para el Mausoleo a Mustafa Kemal Atatürk en Ankara (Turquía, 1938) de Muzio y el llamado *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional*, de Luis Moya (1937). La gran pirámide cuadrada del proyecto de Moya se relaciona directamente, incluso en cuanto a lo funerario, con el proyecto de mausoleo de Muzio, prácticamente contemporáneo, y consistente en una pirámide hexagonal con bastantes semejanzas conceptuales y formales. Pero ambos se relacionan también con el monumental parlamento de Plecnik de diez años después, y coronado por un gran volumen cónico. Los tres proyectos fueron “sueños” clasicistas, que se quedaron en los papeles. Y probablemente, como pasa con el de Moya, los otros dos puedan relacionarse también con el arte surrealista.

## 7

### LAS IGLESIAS DE MOYA

Luis Moya, al plantearse la realización de sus Iglesias dentro de lo que él entendía como la continuación de la tradición clásica y española, mantuvo una posición en la que la construcción material significaba el soporte más inmediato y directo de la arquitectura eclesiástica. Esto, naturalmente, no podía ser de otra manera; la construcción era un medio inevitable.

Pero trataré de explicar el modo en que este medio se erigía en la arquitectura de Moya como algo ya no sólo inevitable, sino incluso protagonista, al menos en cuanto a la expresión. Y, al tiempo, como se convertía en algo instrumental.

Es decir que, para Moya, lo primero eran las ideas de forma, dictadas desde contenidos que se entendían como lo más importante a tener en cuenta en el interior del proyecto de la arquitectura eclesiástica. Y sólo después de estas ideas aparecía la construcción como el medio de llevarlas a cabo. Ahora, bien, en todas sus ocasiones, la construcción se convertía en algo que, sin dejar de ser instrumental, tenía una importancia muy grande. Esto es, adquiría tanto peso, sobre todo en el plano expresivo, que venía a intervenir con una relativa profundidad en aquellas ideas de forma que habían sido en principio independientes de la construcción misma.

Conocemos algunos proyectos incipientes de Moya, del período anterior a la guerra civil y no realizados, que se deslizan por la idea de forma más consagrada por la tradición, la basilical. Incluso después de la guerra aparecieron también algunas propuestas basilicales, como fue en el caso de los primeros esbozos para la iglesia de San Agustín, situados en un terreno inmediatamente opuesto al que finalmente se enclavó, y con respecto a la calle de Joaquín Costa.

Estas propuestas basilicales primitivas hablan de una posición bastante convencional en relación a lo eclesiástico, si no fuera precisamente por el modo en que la construcción

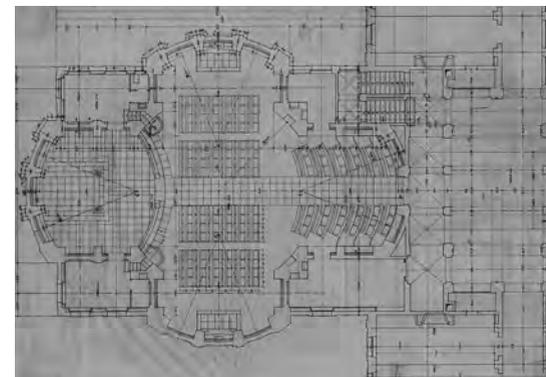
material se planteaba. Se conserva un dibujo axonométrico del primitivo plan de San Agustín (publicado en el libro *Bóvedas tabicadas*) en el que la convencionalidad de la propuesta basilical intenta contrarrestarse con una construcción total en ladrillo y mediante bóvedas tabicadas. La forma basilical parecería así “legitimada”, o cualificada, por la idea constructiva. La relación perfecta entre ambas se erige como garantía de esa legitimidad, o de esa calidad. No obstante, las construcciones eclesiásticas del Moya maduro no fueron realizadas por modelos convencionales en ninguno de sus aspectos. La propuesta basilical de San Agustín, de tres naves, no pasó de un esbozo.

Fue en el proyecto del Escolasticado para los padres Marianistas en Carabanchel Alto (Madrid, hacia 1942) donde podemos encontrar los inicios reales, y construidos, de la arquitectura eclesial de Luis Moya Blanco. Varias razones arquitectónicas y formales, además de las puramente cronológicas, nos llevan a ver en la capilla del Escolasticado el germen de su arquitectura eclesiástica, y aún a pesar de que se tratara en este caso de una capilla incluida como pieza principal pero inseparable de un conjunto más extenso y general.

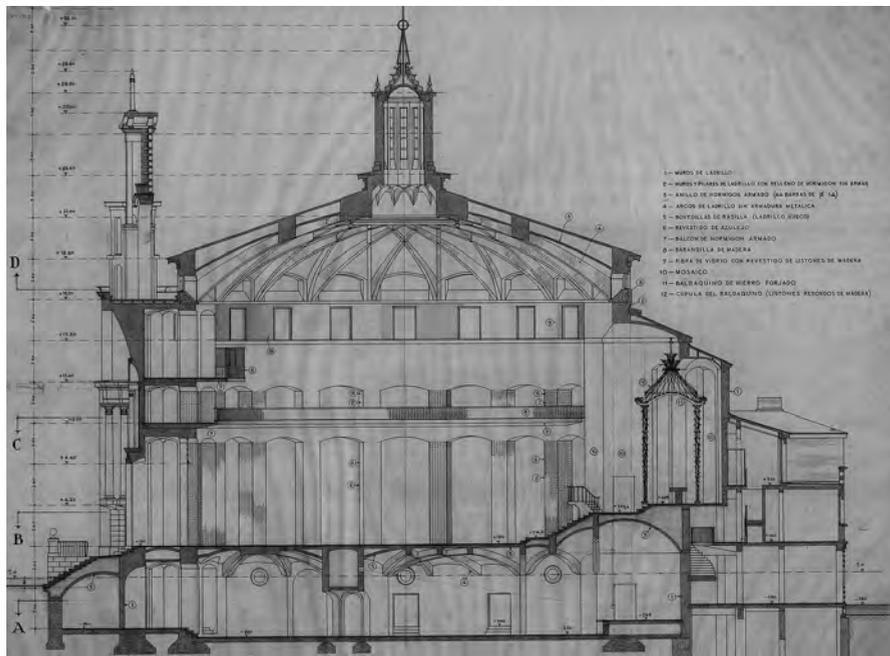
La capilla del Escolasticado se proyectó mediante una planta de cruz casi griega (o pseudo griega, podríamos decir); esto es, simétrica desde sus dos ejes, aunque con los brazos laterales algo menores de los longitudinales. El cruce de estos dos brazos idénticos en su anchura origina la presencia de una cúpula esférica rebajada y compuesta mediante arcos de ladrillo cruzados entre sí.

Esta disposición anuncia con claridad las intenciones de Moya al desligarse de las disposiciones convencionales, antes ensayadas. Y la descrita planta pseudo griega señala una intención, tan ambigua como decidida, de situarse en la persecución de una suerte de intermedio entre la planta longitudinal, o basilical, y la planta central, como si quisiera evitar los defectos de ambas; o, lo que es lo mismo, conseguir las virtudes de las dos. La planta del Escolasticado es longitudinal porque así lo es realmente, al ser más larga en el sentido de su eje mayor –del eje procesional– que en el del transversal. Pero esta condición transversal está desmentida, o contrarrestada, por dos rasgos: por la cercanía de la disposición transversal con respecto a la otra, al ser idéntica en la forma y solo distinta en el tamaño de su longitud; y por la presencia de la cúpula en una situación central y no adelantada. Es decir, por la presencia de la cúpula, y del crucero, en el centro mismo de la planta, y no en una posición inmediata al final de la basílica, señalando el presbiterio.

Así, pues, la solución de la capilla del Escolasticado es un anuncio de lo que se perfeccionará en el proyecto definitivo y en la construcción de la parroquia de San Agustín en Madrid, y que se continuará en la capilla de la Universidad Laboral de Gijón y en la parroquia de Torrelavega (Cantabria). De un lado, la idea de intermediación entre planta longitudinal y planta central tomará la versión realmente perfecta que sólo podía conseguirse mediante una forma “ad hoc”, como era la elíptica. De otro, la figura elíptica, al presentarse como posible para la totalidad del templo, podrá llegar a identificarse con el elemento de la cúpula, y así ésta, y a su vez, con la alambicada construcción que supone.



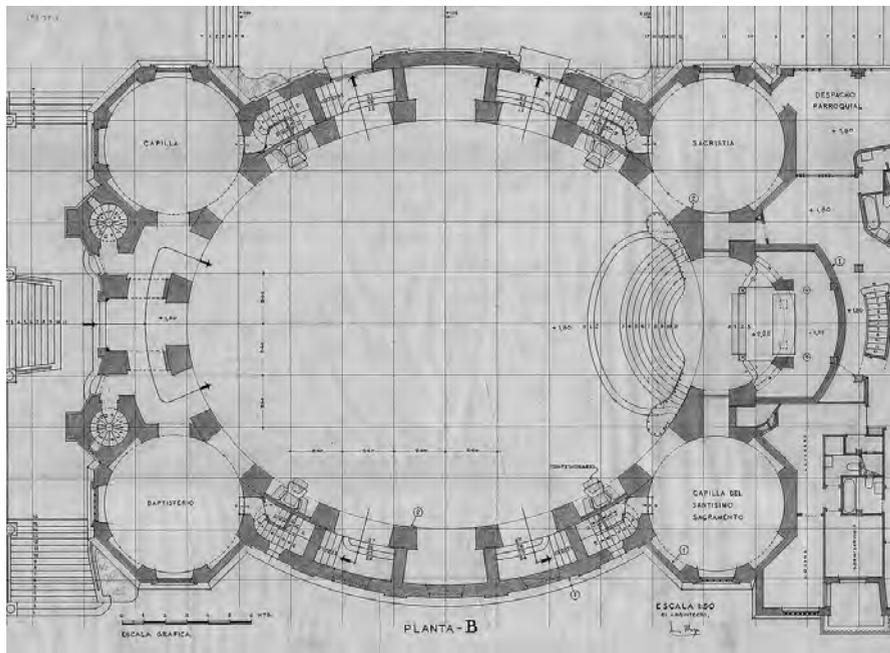
Capilla del Escolasticado de Nuestra Señora del Pilar. Planta. Fondo LMB.



1



3



2



4

1. y 2. Iglesia parroquial de San Agustín.  
 Planta. Fondo LMB.  
 Sección longitudinal. Fondo LMB  
 3. Vista interior. Fotografía E. Sánchez  
 4. Vista exterior. Fotografía E. Sánchez

## 7.1. San Agustín

Probablemente sea la atractiva imagen del gran bulto eclesial de la iglesia de San Agustín, recortada en el perfil del cielo madrileño, aquella que nos lleve a pensar que la inspiración de Moya para esta iglesia no pudo ser tanto el helenismo (como él acaso hubiera deseado), o el barroco, como en una observación relativamente acertada, pero algo superficial, pudiera concluirse. Al entender, al menos, de quien esto escribe, la inspiración no pudo ser otra que el tardo-romano, lo que nos llevaría, por otro lado, a situarnos en un punto temporal relativamente próximo al santo titular del templo, cuya personalidad y cuyos escritos y doctrinas serían precisamente tan importantes para el singular arquitecto proyectista que nos ocupa.

Así, pues, el grandísimo mito del Panteón de Agripa, tan importante y tan atendido a lo largo de la historia, fue también la inspiración para Moya, como lo había sido para tantos, si bien sabemos que la forma unitaria y perfecta, redonda, central, del gran edificio romano, no fue para el arquitecto suficiente. Y no fue suficiente porque, como habíamos adelantado, era preciso corregir la perfección redonda del modelo para que pudiera presentar la importante ambigüedad que se buscaba: la intermediación entre la planta longitudinal y la central en la que no se quieren perder, sino superponer, las ventajas y virtudes de ambas disposiciones.

La propuesta de San Agustín es, pues, una paradoja; una idea de superación de los opuestos mediante una simple superposición de sus características principales, y en la que la figura elíptica se entendió como aquella figura ideal que permitía precisamente una tal superposición, sin que las contradicciones existieran, o, al menos, estorbaran.

Resulta en extremo interesante el hecho de que una figura ambigua, la elipse, se considerara una figura ideal, quitando al círculo, no sin violencia conceptual, el cetro de la perfección que tradicionalmente se le había asignado. Pero fue así porque la elipse garantizaba el difícil equilibrio que se intentaba; es decir, la superación de las contradicciones que se habían asumido. De un lado, la elipse, como garante de un espacio, y de un bulto, pseudo circular, de un cilindro espacial y volumétricamente muy semejante al que hubiera resultado de una directriz formada por una circunferencia, afirmaba la esencia del espacio central; de un espacio continuo, sustancial, no articulado ni sintáctico, semejante al que había sido propio del período tardo-romano.

El espacio elíptico era parecido al central y redondo, podía ser incluso confundido con él; tenía su condición unitaria, su pregnancia espacial. Pero el espacio elíptico, al ser colocado su eje mayor en coincidencia con el itinerario procesional entre puerta y altar, era también un espacio longitudinal. La elipse se presenta así, en San Agustín, no tanto como tal, sino más bien como círculo alargado, como espacio circular que se ha deformado para contener la idea de basílica sin dejar de ser igualmente un espacio central. La superposición de ambos ideales, verdaderamente contrarios, por un lado, y competidores por otro en la dotación de perfección a la iglesia cristiana, explica a mi entender la ambiciosa utopía formal de esta obra maestra de la arquitectura de Luis Moya Blanco.

No obstante esto, otra ambigüedad, la que está presente también en el Panteón de Roma, afecta asimismo a esta iglesia. Nos referimos a la condición tan absolutamente interior del templo, necesitada de ser acompañada por una fachada capaz de darle entrada, de un lado, e imagen, de otro. Así, pues, y del mismo modo que el Panteón de Agripa tiene en su acceso casi un templo griego completo, juntando en un mismo edificio dos arquitecturas diversas y hasta contrarias, San Agustín se presenta ante la ciudad con una fachada estandarte capaz de darle imagen, de explicarse como institución urbana. No hay en Moya, sin embargo, una superposición tan radical entre cosas opuestas como la que afecta al Panteón, y podría decirse que en este caso sí que podríamos hablar de una habilidad y una fluencia que deberíamos apellidar como barrocas. En la fachada frontal que se exhibe ante la ciudad, Moya vuelve del revés el espacio interior de la Iglesia, representándolo en forma compositiva y exaltándolo convenientemente. La independencia entre bulto eclesial y fachada es idéntica a la de tantas operaciones barrocas, y es desde este punto de vista desde el único que puede entenderse como neo-barroco este templo madrileño. En los demás aspectos, y a pesar de la elipse, ha de considerarse trascendida esta filiación, que no es relevante ni desde el plano del contenido ni desde el propiamente figurativo, a pesar de la fuerza de algunas imágenes parciales.

Ahora bien, dicho todo esto, quedaban dos cuestiones muy importantes. La primera es la de la domesticación de la figura elíptica; es decir, la adaptación de la elipse a una forma urbana rectangular. La segunda, más difícil y la más importante de las dos, la cubrición del espacio elíptico.

En cuanto a la primera cuestión, ha de hacerse notar que la figura elíptica se planteó mediante un riguroso control dimensional. La elipse adoptada está inscrita en un rectángulo de proporción áurea, lo que garantizaba las virtudes que a dicha proporción se le adjudicaban, ofreciendo a la vez una figura rectangular de forma moderada y aceptable para su inserción en el terreno. De otro lado, el cilindro elíptico necesitaba una estabilidad verdaderamente clara, lo que se conseguía con la existencia de dos cilindros, el exterior, muy continuo y de más baja altura, provocando un volumen externo matizado por el escalonamiento, y el interior. Era este último el verdadero responsable del espacio interno, pero en la parte baja apenas existe, pues está sistemáticamente perforado por arcos y configurado tan sólo por machones, que más arriba se prolongan en un verdadero cilindro, cuya altura supera la del externo, convirtiéndose también en tal.

Los machones de los arcos están unidos mediante muros transversales al cilindro externo, haciendo así que todo ello forme una estructura tan continua como perfectamente estable. Pero, además, estos arcos con el espacio que queda entre ambos cilindros forman una sucesión sistemática de capillas, al modo insinuado en el Panteón de Roma, pero llevado adelante en forma definitiva por el templo de Santa Constanza. El seguimiento tardo-romano por parte de Luis Moya alcanza así ese ideal de un atractiva y rica espacialidad conducida literal y fielmente por medio de la construcción. Como en el Panteón, el espacio es neto y sustancial, fuertemente delimitado y definido, pero, como en Santa Constanza, el espacio se dilata hacia afuera mediante las capillas, aunque esta importante dilatación lo matiza fuertemente sin atentar a su integridad sustancial.

Esta doble capa mural elíptica, tan importante para el espacio como para la construcción, se completó con cuatro capillas cilíndricas circulares, situadas en lo que en un círculo hubieran sido las posiciones diagonales señaladas por los diámetros a 45°, y que forman en unión de la elipse externa una figura que es casi la de un rectángulo. Este rectángulo se cierra por delante con algunos elementos necesarios para la fachada externa, y por detrás con los espacios necesarios para la parroquia y para la casa sacerdotal, capaces de alojar sin problemas el bulto necesario para el presbiterio, y capaces también de adoptar un perfil planimétrico rectangular y continuo, acorde con la forma urbana.

Conseguida esta figura semejante a la rectangular y casi compacta, el templo se edificó sobre un basamento, lo que lo elevaba sobre el perfil de la ciudad y le permitía disponer de una cripta y de otros espacios auxiliares. La cripta, aunque es una segunda iglesia, se concibe como bastante más pequeña, reduciendo su espacio sobre todo para no tener abajo el mismo problema de cubrición de una gran luz que en la parte de arriba. No obstante, ya en la cripta ha de plantearse una estructura singular de arcos cruzados de ladrillo capaz de resolver el suelo del templo principal.

Así, pues, el problema principal era el de cubrir el espacio cilíndrico interno, lo que se hizo ignorando la geometría elíptica, cuyas características no se prestan a ningún trazado concreto (¿qué traducción arquitectónica podrían tener los focos elípticos?), para interpretar la elipse tal y como si se tratara de un “círculo alargado”. Ello era coherente con lo anteriormente analizado, la integración de planta central y de planta longitudinal: en esa intención, el espacio del templo puede entenderse como una planta central circular sometida a un alargamiento por uno de sus ejes, el que corresponde a la unión entre puerta y altar.

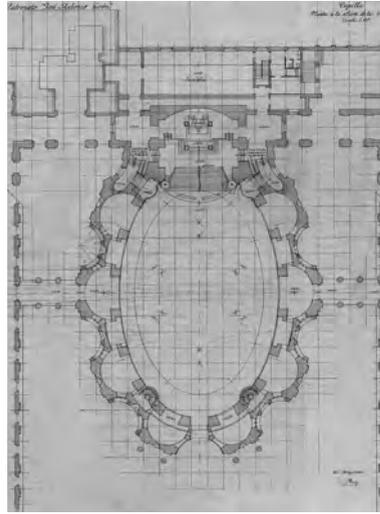
Y ello podía ser coherente también desde el punto de vista constructivo. La cubrición de la elipse de San Agustín va a ser la versión elíptica y gigante de la pequeña solución circular de la capilla del Escolasticado de Carabanchel. Esto es, un sistema de arcos que se cruzan dejando un espacio en el medio, que es redondo y ciego en Carabanchel, y que será elíptico y vacío, soporte de una linterna al modo clásico y barroco, en San Agustín.

La solución de los arcos cruzados, que nació en Carabanchel, se propuso recorrer en un modo moderno un camino ya iniciado y consumado por los arquitectos hispano-islámicos, que hicieron, por ejemplo, los espacios de los lucernarios en la segunda ampliación de la mezquita de Córdoba, o la arquitectura del gran arquitecto barroco piamontés Guarino Guarini. Sea como fuere, en Carabanchel se dispuso una pequeña bóveda circular realizada mediante cuatro pares de arcos cruzados paralelos a los diámetros perpendiculares y a los dispuestos a 45°. En San Agustín era preciso cubrir un espacio elíptico de 24 m x 19,20.

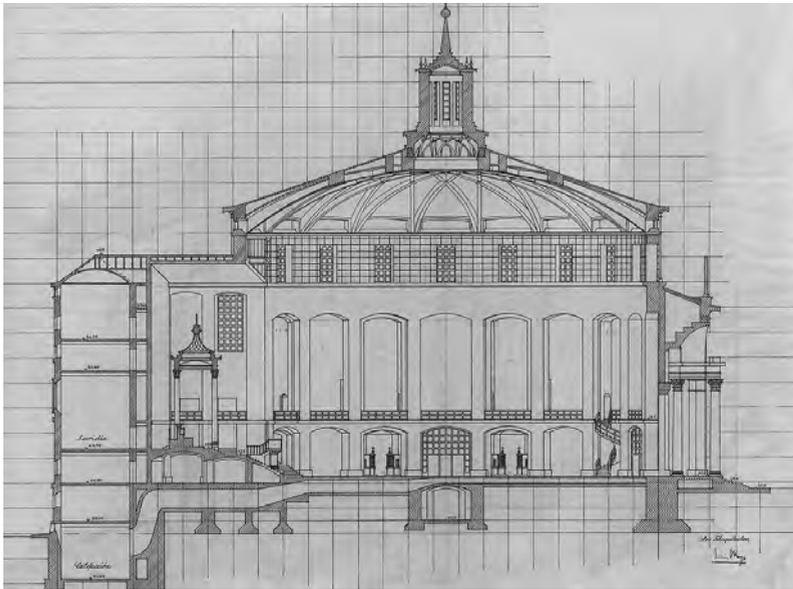
La solución fue la disposición de 20 pares de arcos cruzados, separados de modo que dejan entre ellos un hueco de luz, y que parten hacia el pseudo-centro, uno a cada lado de la pequeña elipse que en él dibujan y que constituye la base de la linterna. Los arcos se cruzan cuatro veces hasta entregarse en el anillo central, y lo hacen siempre presentando una distinta dimensión, debido a la figura elíptica. Esta distinta dimensión hace que las deformaciones



1



2



3



4



5

1. Capilla de la Universidad Laboral de Gijón. Vista interior. Fotografía: E. Sánchez. 2. Capilla de la Universidad Laboral de Gijón. Planta. Fondo LMB. 3. Capilla de la Universidad Laboral de Gijón. Sección longitudinal. Fondo LMB. 4. Capilla de la Universidad Laboral de Zamora. Alzado. Fondo LMB. 5. Universidad Laboral de Zamora. Perspectiva aérea. Fondo LMB.

de los dos arcos que se cruzan y unen sean distintas, lo que hubo de resolverse mediante la situación de un importante zuncho perimetral.

El macizo de fábrica originado por los cruces en el centro se decoró formando la figura de una estrella que delimita el hueco para la linterna. Sobre éste se hizo todavía un cruce de pequeños arcos para reducirlo, y ya sobre él se puso una linterna, naturalmente elíptica, y que es el rasgo más propiamente neobarroco de todo el templo.

En cuanto al volumen externo, lo más interesante es como éste, construido en piedra berroqueña, ladrillo visto y piedra caliza (los materiales que se han considerado propios de Madrid después de la gran obra de Villanueva, sobre todo de la del Museo del Prado) fue definido por un lenguaje constructivo extremadamente sencillo, moderado y rico. La sabiduría de la construcción y de todos los matices de sus necesidades y detalles se confunden con los elementos y recursos del lenguaje clásico, hasta constituir una unidad perfecta e indistinguible.

## 7.2. Universidad Laboral de Gijón

La capilla de la Universidad Laboral de Gijón está basada en la gran experiencia de San Agustín, y se diría que es la explotación de su éxito. La experiencia de San Agustín permitió que en Gijón se dispusiera una elipse mucho más grande, y acerca de cuya proporción no se considera necesario que se controle mediante criterios armónicos tradicionales, como en la parroquia madrileña se había hecho. En San Agustín, las dos dimensiones de la elipse eran bastante próximas. En Gijón, las dimensiones son bastante mayores y bastante más alejadas entre sí (aproximadamente 38,4 x 24m), configurando una elipse mucho más alargada y, así, un espacio más longitudinal, pero cuyo espacio conserva la unidad y la continuidad que la elipse impone por encima de su condición alargada.

De otro lado, aparecen importantes diferencias motivadas por un hecho fundamental, la circunstancia de que ésta sea una iglesia (una gran capilla) que pertenece a una institución de enseñanza, y que se encuentra incluida en su recinto y en una posición interior a él. Esto hace que no sea necesaria en este caso la existencia de una fachada añadida, como ocurría en San Agustín al ser una parroquia urbana. El exterior del templo puede ser ahora más libre y a la vez más expresivo, ya que éste es la pieza principal de una gran plaza-patio, centro mismo de la institución, y en la que la capilla aparece como uno de los “monumentos” fundamentales, el principal, pero no el único, que configuran dicho espacio como elemento fundamental y expresión misma de la totalidad.

En Gijón existen de nuevo los dos cilindros elípticos que estabilizan la forma y, así, la continuidad de la sucesión de arcos con la que el cilindro interno se abre hacia afuera generando la continuidad de las capillas. Pero ahora, cada dos arcos internos se genera una capilla profunda y cilíndrica, y entre cada dos de éstas se sitúa otra de poca profundidad, de modo que hacia afuera pueda situarse otro cilindro o nicho abierto al exterior, y responsables estos de un expresivo volumen. Expresividad destinada, naturalmente, a valorar la capilla como pieza fundamental de la plaza. Estos grandes nichos -uno de los cuales, el del eje,

aloja la entrada principal- matizan de forma extraordinariamente positiva la relación entre las dos piezas volumétricas que, como en San Agustín, componen el volumen externo. Pues, como en la parroquia madrileña, el cilindro elíptico grande y externo que aloja los nichos explicados, es de baja altura, de modo que el pequeño e interno sobresale por encima de él, completando un volumen que es de forma escalonada. Este volumen fue además convenientemente matizado por la presencia de cuatro columnas corintias con sus entablamentos que jalonan la entrada, y por las estatuas situadas encima de ellas y encima de la cornisa del cilindro elíptico externo.

Aunque llevada ahora a la construcción en piedra arenisca con remates de piedra berroqueña y otras, y, así, con una expresión algo más enfática y no tan refinada como en San Agustín, la relación entre expresión externa y construcción material es igualmente próxima y coherente. En el interior, en cambio, y a pesar de permanecer éste sin finalizar del todo, la imagen es una verdadera obra maestra, aunque se produzca en ella una mayor arbitrariedad compositiva; esto es, una mayor distancia con la expresión constructiva; o quizá y precisamente debido a ello. Este interior, al entender de quien escribe, está a la altura, o es superior aún, a las ocasiones más logradas de Lutyens o de Plecnick.

En cuanto a la cubrición del espacio elíptico, el sistema es idéntico al de San Agustín con las distintas dimensiones y proporciones que ya hemos señalado para este caso. Aquí los arcos son también 20 pares y también entre sus arranques en el borde se disponen huecos de luz. Los cruces se hacen del mismo modo y de una manera semejante se realiza también la linterna.

### **7.3 Universidad Laboral de Zamora**

Quizá estas similitudes expliquen que se hiciera una capilla muy distinta para la Universidad Laboral de Zamora, proyectada después de la de Gijón y construida antes de que ésta se diera por acabada.

En Zamora se prescindió, pues, del espacio elíptico, y se ensayó otra idea de compatibilización entre planta central y planta longitudinal. Se trata de un espacio central alargado y de forma ochavada. Frente a la posición interna de la capilla en la Universidad Laboral de Gijón, la Capilla es en Zamora externa, y es ella la que se encarga precisamente de dotar a la universidad de una imagen propia. La situación hace así que, de un lado, la capilla se presente con una fachada añadida y externa, muy expresiva, que cualifica en modo muy afortunado la plaza de acceso del edificio. Pero esta fachada origina una posible entrada a la capilla que se sitúa en el eje menor y que es así una entrada lateral, pues la principal y en el eje mayor queda dentro del zaguán que da paso a todo el edificio y que está señalado a su vez por otra fachada añadida. Esta disposición resulta especialmente afortunada.

El ochavo da paso a un presbiterio independiente y queda matizado por la presencia de tres anchas hornacinas elípticas. Superiormente se convierte en un ochavo puro y es éste el espacio que es necesario cubrir, lo que se hace igualmente mediante un sistema de arcos de ladrillo cruzados.

Los arcos se tienden desde los vértices formando una cruz ortogonal de dos arcos paralelos por cada brazo y uniendo también dichos vértices con todos los demás que no sean los contiguos. Se forma así una figura de estrella de cierta complicación que deja en el centro un ochavo más pequeño, pero semejante al grande. Este ochavo menor se salva a su vez mediante arcos ortogonales y no ortogonales, paralelos a los grandes, y que dibujan ya un nuevo y más pequeño ochavo que es el soporte de la linterna.

En este interior, todo el ladrillo de los arcos, acaso también por la complejidad de los cruces, no se deja visto, sino que se revoca, lo que ocurre igualmente con todos los paramentos y con gran parte de los exteriores. Se produce así una arquitectura que utiliza la construcción como medio expresivo tan sólo en la cubrición del espacio, pero que evita la unión entre construcción y lenguaje que en las otras ocasiones era tan dilatado y tan matizado. Hay en la capilla de la Universidad Laboral de Zamora una arquitectura lingüísticamente más independiente, podría decirse que más atrevida. Menos preocupada de polemizar o de competir con la modernidad y, así, más fiel y más clara en relación con las intenciones del autor.

#### 7.4 Iglesia parroquial en Torrelavega

En un tiempo en que Luis Moya estaba convencido de que ya no era posible continuar con la arquitectura clásica,<sup>4</sup> recibió la petición de un párroco de Torrelavega (entonces provincia de Santander) para que le hiciera una iglesia parroquial al modo de la capilla de la Universidad Laboral de Gijón. Moya replicó que ya no quería seguir por ese camino, pero finalmente se doblegó ante el encargo, y realizó una de sus obras maestras.

En la parroquia de Torrelavega se conservó el tipo de San Agustín y de Gijón, pero se prescindió del lenguaje de los órdenes. Era ésta una posición difícil, pues incluso el propio Moya venía a decir que el clasicismo era inseparable de los órdenes. ¿Es, quizá, este edificio un reconocimiento de independencia frente al clasicismo? Probablemente sea así, y en el esfuerzo lingüístico por prescindir de los órdenes encontramos una de las maneras más atractivas y maduras del arquitecto que tratamos.

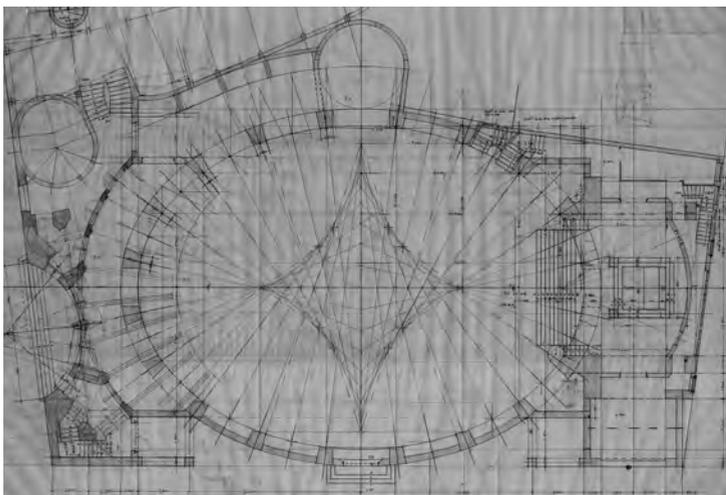
Como San Agustín, la iglesia es urbana, ocupa ahora una posición relativamente semejante. Es decir, ha de adaptarse a una medianera por el lado del Evangelio, ha de presentar una fachada frontal a una calle, en la que se verá como un fondo de perspectiva, y ha de presentar un costado libre, aunque dando en este caso a una plaza. Esto es, con una contribución más intensa hacia la configuración del espacio urbano.

La portada externa es, como en San Agustín, una forma independiente, superpuesta al bulto eclesial, pero más independiente en este caso todavía, y tanto físicamente hablando como en el aspecto figurativo. Con San Agustín tiene la semejanza de presentar en la parte baja una gran hornacina que aloja la puerta, pero que en este caso se sitúa con una cierta oblicuidad en relación al eje interior de la elipse, para adecuarse a la citada calle.

4. Cuando quien esto escribe realizaba la tesis sobre "La arquitectura de Luis Moya Blanco" (Capitel 1982), le preguntó al propio Moya cual era la verdadera razón de haber dejado de ejercer el clasicismo. Moya contestó algo así como: "Bueno, es que, realmente, hubo un momento en que ya no sabían labrar los capiteles corintios".



1



2



3

Iglesia parroquial de Torrelavega  
1. Vista exterior. Fotografía: E. Sánchez  
2. Planta. Fondo LMB  
3. Vista interior. Fotografía: E. Sánchez

La elipse es de unas proporciones intermedias entre la de San Agustín y la de Gijón. El espacio elíptico se jalona y construye mediante grandes machones, en número de 18, pero que no necesariamente se abran a capillas, aunque alguna vez sí lo hagan. Esto es, en este caso no existe la dilatación inferior y continua del espacio, que se insinuó en el Panteón y culminó en Santa Constanza. Tal parece que la inspiración tardo-romana desapareciera en cierto modo, al menos en lo que hace a lo dicho. No obstante, hay una importante capilla en un extremo del eje menor, y con su volumen oculto, escondido contra la medianera, y enfrente, la puerta lateral de entrada por la plaza. Hay también dos capillas a ambos lados del altar mayor, y algunos alojamientos más bajos para los confesonarios. Cinco tramos, los opuestos al altar, sirven de puertas de paso desde un pequeño deambulatorio, cuyo tamaño evita la entrada en conflicto entre los distintos ejes de la fachada y del interior.

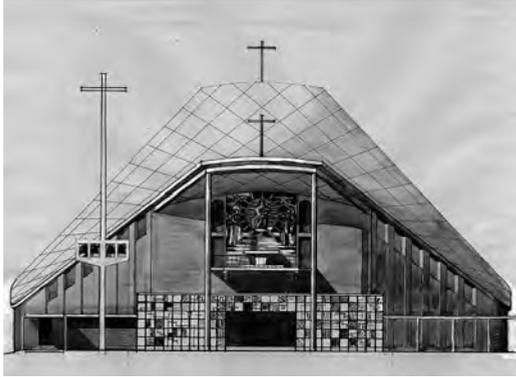
La cubrición es casi idéntica a las de San Agustín y Gijón. Se siguen disponiendo 20 pares de arcos, que parten de la posición de los citados machones, con el zuncho perimetral de hormigón como intermediario. Entre los arranques de los pares de arcos se sitúan grandes huecos de iluminación, que se refuerza también mediante otros huecos dispuestos en el punto de los primeros cruces de los arcos. (Resulta necesario aclarar también que la luz se aumenta todavía mediante las partes superiores de los vanos entre los grandes machones, divididos por pilastras de piedra y cerrados con alabastro.)

La cubrición es en este caso una lámina de hormigón, que se curva y sigue la forma de arco de los huecos principales, en situación de coronación y periférica. Como siempre los arcos se cruzan dejando una elipse menor, a partir de la que se produce un nuevo cruzamiento, y, después, la linterna, conservada en este caso, pero modificada de aspecto y materiales con una curiosa e interesante versión moderna.

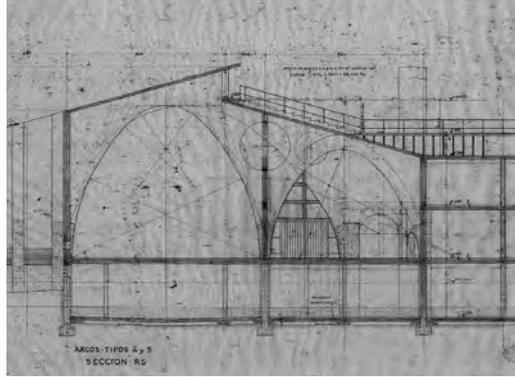
El interior cuenta con la construcción para emular la bóveda y no necesitar otro lenguaje, salvo aquel pictórico y decorativo que se aplica en las capillas y en el altar mayor. En Torrelavega no hubo, pues, ni la intención "bizantina" de San Agustín ni la eclosión clásica de Gijón. A pesar de ello, al interior de la iglesia parroquial de Torrelavega es tan rico como satisfactorio.

El trasdós externo no es menos afortunado. La fachada frontal consiste en una alta y esbelta estructura de hormigón armado, emparentada en cierto modo con la arquitectura de Perret, y, como ya se ha dicho, superpuesta al volumen e independiente de él. En la curiosa y atractiva decoración de la hornacina hay un cierto recuerdo, y una puesta al día, de los recursos agustinianos.

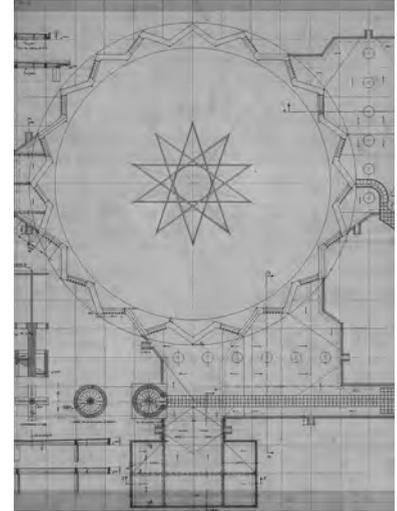
El bulto lateral, a la plaza, es sencillamente espléndido, y ahora no hay otra decoración que la insistencia en una construcción arquitectónica que se complace en ir buscando los materiales y despieces oportunos para cada uno de los lugares y episodios. Así, se empieza por un pequeño basamento granítico, que cede el espacio a un sillarejo pétreo de piedra arenisca oscura, que es el que cierra los entropaños de los grandes machones hasta la altura de los cierres de alabastro. Los machones se trasdosan al exterior mediante sillería arenisca, y después de los cierres citados y de los de alabastro, se rematan mediante arcos, también trasdosados mediante sillería de arenisca, y que prosiguen hasta el zuncho de hormigón,



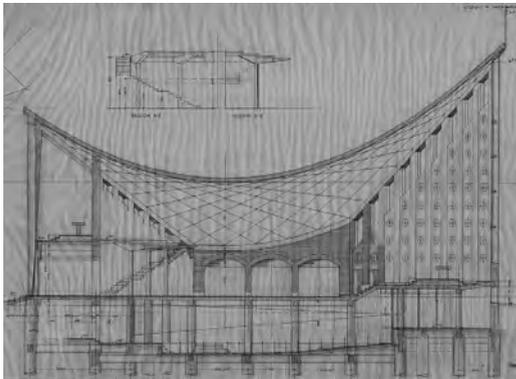
1



4



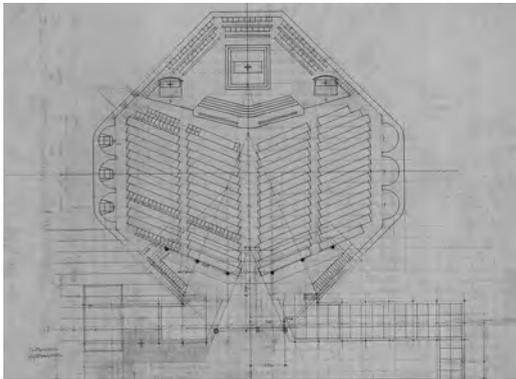
6



2



5



3

1. Capilla del Colegio de Santa María del Pilar. Alzado. 2. Capilla del Colegio de Santa María del Pilar. Sección longitudinal. 3. Capilla del Colegio de Santa María del Pilar. Planta. 4. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Araucana. Sección. 5. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Araucana. Planta. 6. Iglesia parroquial de Santa María Madre de la Iglesia. Todas del Fondo LMB.

cerrando los entrepaños superiores con ladrillo visto dispuesto en zigzag a 45°. El ladrillo vuelve a aparecer superiormente al zuncho y como soporte de la lámina de hormigón de la cubierta. Todo ello forma un volumen, en realidad simple, pero ricamente texturado, y de resultado visualmente extraordinario. Pocas iglesias hay en el mundo tan deudoras de la construcción directa en su aspecto externo y figurativamente tan afortunadas.

## 7.5

Las iglesias de Luis Moya en la etapa clásica no representan una cercanía notoria con ninguno de los arquitectos europeos con los que antes lo hemos enlazado. Su aventura arquitectónica religiosa, muy intensa, pero en ningún modo tan amplia como la de Böhm o la de Plecnick, es bastante personal, como también lo son las de los otros arquitectos. Ya se han indicado las concomitancias que le unen a Böhm (la coincidencia, acaso fortuita, en la figura elíptica para la planimetría), a Perret (el ideal de identidad entre forma y construcción, pero expresada por medio de muy distintos materiales), y a Plecnik (la confianza en la vitalidad de las arquitecturas históricas como alimento fértil de la época moderna).

Pero la juventud de Moya con respecto a aquellos arquitectos con los que lo hemos enlazado presenta todavía una diferencia muy importante, tan sólo suavizada en el caso de Böhm. Moya se ve obligado a abandonar el clasicismo, teniendo todavía una experiencia eclesiástica a través de formas modernas. La capilla del Colegio de Nuestra Señora del Pilar en el barrio del Niño Jesús, Madrid (1959-1960), la parroquia de Santa María Madre de la Iglesia en Carabanchel Alto, Madrid (1966-1969) y la parroquia de Nuestra Señora de la Araucana en la calle de Puerto Rico, Madrid (1970-1971) suponen una segunda experiencia eclesiástica fuera del clasicismo, pero dentro igualmente de una intensa relación entre forma arquitectónica y construcción material.

Dediquemos a estas producciones, muy lejanas ya del tardo-clasicismo europeo, alguna atención.

# 8

## IGLESIAS DE LA ETAPA MODERNA

### 8.1. Capilla del Niño Jesús

La capilla del Colegio del Pilar en el barrio del Niño Jesús presenta una forma con la que parece aspirarse a una iglesia central, si bien la ocupación que se hace del octógono de la planta parece entenderla como una nave ensanchada, que conserva el esquema de puerta-camino-altar, pero que rodea este camino con una asamblea muy ancha y remata el altar por detrás con un coro. La forma del cuadrado puesto en forma de rombo y achatado o cortado por todos sus ángulos es relativamente insólita, pero el uso que se hace de ella parece plegarse a las tradiciones eclesiales más conocidas.

No obstante, el espacio sigue lo insólito de la planimetría por medio de la construcción de la cubierta, que se hace con una superficie alabeada, (un paraboloides hiperbólico) al modo

de los templos mexicanos del arquitecto madrileño Candela, pero no utilizando una lámina de hormigón, sino una superficie de ladrillo puesto de plano y con varias hojas. Es decir, una traslación de la técnica tradicional de las bóvedas tabicadas, tan empleada por Moya tanto en la arquitectura religiosa como en las demás, pero llevada ahora a satisfacer una forma más moderna, ajena a la tradición. No ajena, sin embargo a la fuerte ligadura entre forma arquitectónica y estructura resistente, modo indirecto y algo alambicado de matar dos pájaros con el mismo tiro. Esto es, de ser moderno plano –más o menos pleno- sin dejar de ser tradicional –más o menos tradicional-.

Elevada la cubierta del templo por el acceso, donde la gran altura permite situar una capilla alta y abierta al exterior, el paraboloides se agacha en el centro, y sobre todo en los extremos, ascendiendo de nuevo, y más aún que en la entrada para definir el espacio del altar, cualificado con una gran pared de vidriera que define el plano del ochavo y con los dos grandes paños del cuadrado en el que se abre un sofisticado sistema de huecos. El resultado es bastante más atractivo –al menos, al juicio de quien escribe- que las experiencias en México de Félix Candela.

## **8.2. Santa María Madre de la Iglesia**

La Parroquia de Santa María Madre de la Iglesia es una iglesia redonda, la única de esta forma realizada por Moya. No obstante, el recinto no está definido por un cerramiento continuo y circular, sino que sigue esta forma, pero tomada como una directriz y realizada y seguida mediante paños planos de ladrillo, unas veces macizos y otras abiertos con celosías.

La cubierta es un casquete esférico, construido de nuevo con bóveda de ladrillo puesto de plano, y con bordes troncocónicos que alojan un gran zuncho de hormigón. El centro se vacía para dar paso a un óculo, cerrado mediante una linterna metálica de planta estrellada, y que juega así, con cierta ironía, a disfrazarse de barroca.

Pero no obstante este espacio, y aunque la iglesia es ya posconciliar, tampoco se pretende una utilización acorde con planta central que parece tan decididamente marcar. Por el contrario, el altar se ha dotado de una tarima y se ha situado en un punto periférico arbitrario, orientando la iglesia como una nave de gran anchura. Esta era, desde luego, la tradición católica, y tal parece que con ella se quisiera lograr tanto las condiciones de perfección formal que se adjudican a la planta central (y, así, a la imitación de la perfección divina) como las cualidades funcionales y litúrgicas que el uso del templo exige. Fue éste un templo bastante original y, como se ha dicho, nunca repetido por el autor.

## **8.3. Nuestra Señora de la Araucana**

La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Araucana, en Madrid, es la última obra eclesial de Luis Moya Blanco, y también la última obra importante y cualificada de su carrera. Es muy distinta de cualquiera de las otras que realizó.

El espacio, irregular en su configuración, está definido por la presencia de un sistema de grandes muros de ladrillo paralelos, de un pie de ancho, en los que se abren grandes arcos

parabólicos, de tres pies, para conseguir un espacio de carácter continuo. Los muros y los arcos no son nunca, o casi nunca, iguales. Las aperturas son a veces de dos arcos en vez de uno, y también se aligeran a veces los paños de ladrillo con la apertura de óculos de notable tamaño. Los arcos arrancan, por lo general, de piezas de hormigón armado, que cambian el material sin alterar la geometría.

En el sentido perpendicular a los arcos, la iglesia se cubre con dos delgadas láminas planas e inclinadas de hormigón armado. No forman una cumbrera, sino que se desfasan para dejar entre ellas un lucernario vertical.

El sistema de muros define una figura irregular, mucho más ancha en el sentido del paralelismo de los muros y más estrecha según el desarrollo de éstos. Pero el espacio eclesial se coloca al revés; es decir, no siguiendo la dimensión longitudinal (y, así, la nave irregular que los arcos forman), sino la dimensión transversal. El altar se coloca en el medio y los bancos se ponen atendiendo a él en forma de circo alargado. Es ésta la iglesia más asamblearia de Moya. Esto es, la que presenta un espacio eclesiásticamente más moderno, más posconciliar. Y también desde un punto de vista más abstracto este espacio es especialmente atractivo.

Hay un centro parroquial, que enlaza al templo con la calle, y así éste no se asoma al espacio urbano. Pues exteriormente no es casi nada, no se manifiesta; es un espacio puramente interior. Con él se cierra brillantemente la carrera eclesial y arquitectónica de Luis Moya Blanco.

## REFERENCIAS

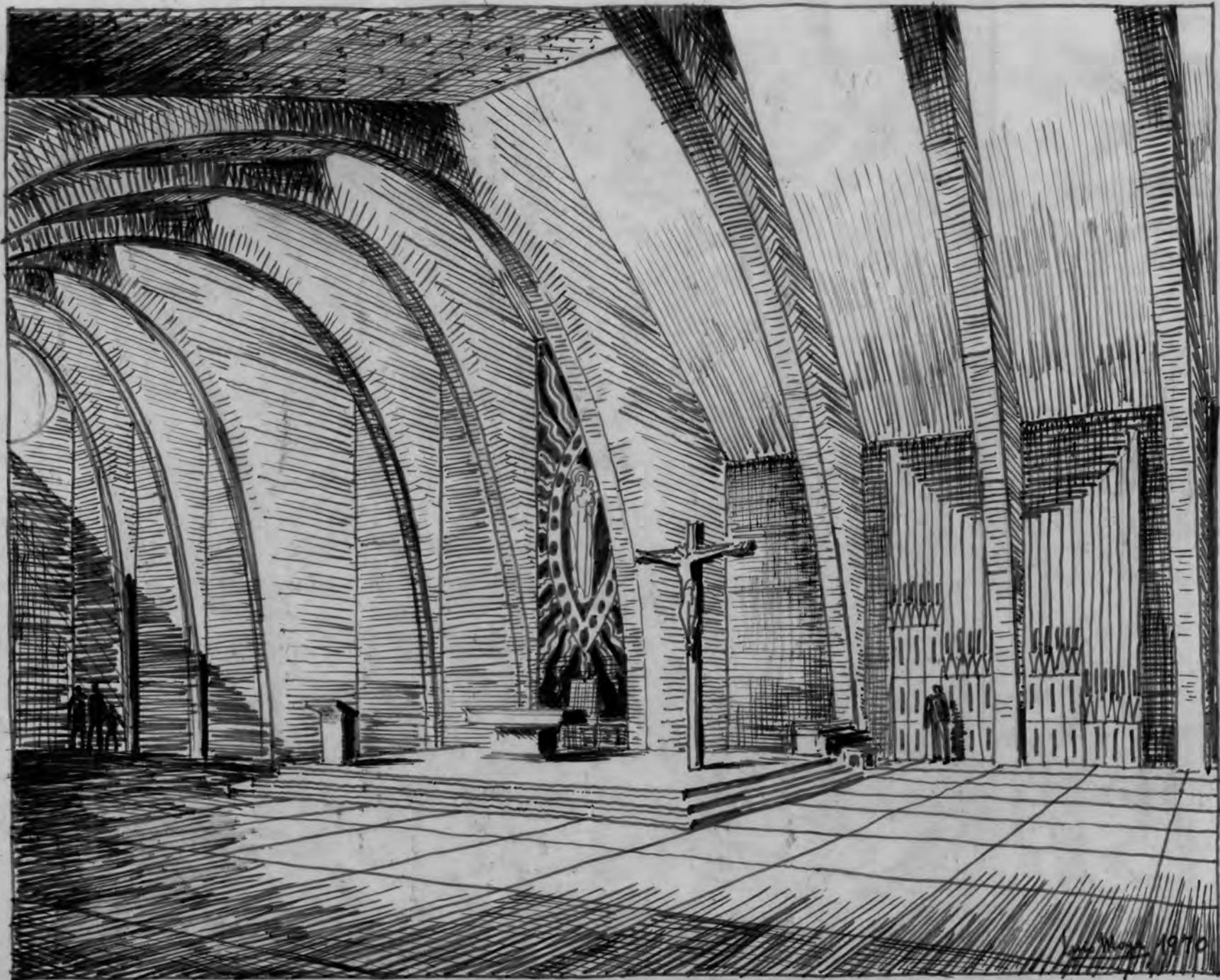
CAPITEL, Antón, 1982, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid.

- 2005, *La arquitectura del patio*, Gustavo Gili, Barcelona.

HOFF, August, Herbert MUCK y Raimund THOMA, 1962, *Dominikus Böhm*, Verlag Schnell & Steiner, Munich.

MOYA BLANCO, Luis, 1963, «Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial», en *El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, t. II, 155-180.

SUMMERSON, John, 1977, *Architecture in Britain. 1530-1830*, Penguin, Middlesex.



# Fe en la arquitectura: Moya y la edificación del templo

Javier Mosteiro

*There are more things in heaven and earth, Horatio,  
than are dreamt of in your philosophy*  
Shakespeare, Hamlet, act.1, esc.5

*Attendunt homines mirabilem fabricam  
et mirantur consilium fabricantis.  
Stupent quod vident et amant quod non vident.  
Quis est qui potest videre consilium?*  
San Agustín, In Joannis Evangelium Tractatus. I, 9

La arquitectura religiosa, en particular la del templo, ocupa un lugar preeminente en la larga obra de Luis Moya; y lo hace en distintos planos, desde la construcción material de iglesias hasta la indagación teórica sobre el valor simbólico y litúrgico de los espacios sagrados.

Como constructor de iglesias constituyó un claro referente de la arquitectura española en el lapso que va de los años cuarenta a los setenta. En este período, en el que junto al rápido crecimiento demográfico intervinieron otros factores, hubo una enorme actividad constructora de iglesias en muchos países de Europa; más en concreto, tras la Segunda Guerra Mundial, la edificación del templo fue una de las «más destacadas tareas arquitectónicas» (Stock 2004, 11). Las específicas condiciones de la España del momento acentuaron tal tendencia, de manera que no pocos de los logros de la arquitectura de ese tercer cuarto del siglo corrieron parejos a las construcciones sacras. Entre los arquitectos españoles que tuvieron entonces la oportunidad de trabajar con profusión en ese campo (Coello de Portugal, Fernández del Amo, Cubillo, Sáenz de Oíza y tantos otros) destacaron, ya en los años cuarenta, los nombres de Fisac y Moya; ambos, desde muy distintos presupuestos formales,<sup>1</sup> aportaron decisivos contenidos a la reflexión colectiva –no sólo en el ámbito profesional- acerca de la construcción conceptual y material del templo católico.

Luis Moya, a lo largo de ese período, articuló nuevos y específicos usos constructivos con una cambiante idea de arquitectura eclesial (en concreto, la que dimanara del Concilio Vaticano II). De esta manera, las muchas iglesias que proyectó y llevó a cabo constituyen registros –en su realidad material y en su abundante documentación adjunta- de una permanente investigación formal y técnica.

Iglesia de la Araucana (Madrid): vista hacia el presbiterio (1970).

[NOTA: La autoría de todos los planos y dibujos que se reproducen en este artículo es de Luis Moya. Aquellos documentos en que no se indique otra procedencia, corresponden al Legado LMB de la Biblioteca de la ETSAM]

1. Es sabido su distinto entendimiento de la relación forma-estructura constructiva; reflejado, por ejemplo, en el debate de la Sesión Crítica de Arquitectura «La Capilla en el Camino de Santiago, de Sáenz de Oíza y Román» (*Revista Nacional de Arquitectura*, 161 (mayo 1955), 18-20).

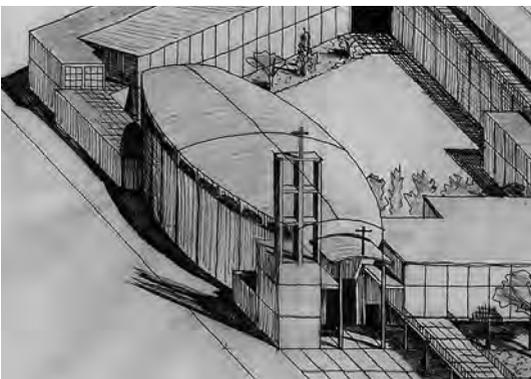


fig. 1. Proyectos iniciales –no construidos– para la capilla del colegio de Santa María del Pilar (Madrid): planta circular (1956) y ovalada (1957)

2. En este conjunto, obra de Manuel Aníbal Álvarez, realizaría Moya distintas intervenciones; entre ellas, la nueva conformación del presbiterio de la capilla.

3. Lo más destacable, sus intervenciones en la Biblioteca Nacional (1930-80) y, con Diego Méndez, el Teatro Real (1941-61).

Así lo vemos en el caso de sus grandes obras en Madrid: las iglesias del Escolasticado de Carabanchel (1942-44), del Colegio de Santa María del Pilar en el barrio del Niño Jesús (1960-65) –ambas para los religiosos marianistas– y las parroquias de San Agustín (1946-57), de Santa María Madre de la Iglesia (1966-69) y de Nuestra Señora de la Araucana (1970-71); en las universidades laborales de Gijón (1946-56) y Zamora (1947-53); y en la parroquia de la Virgen Grande de Torrelavega (1956-62). Algunas de estas iglesias –entre ellas, las cubiertas con espectaculares bóvedas elípticas de arcos cruzados de ladrillo– alcanzaron eco internacional.

Asimismo, no desatendió actuaciones de menores dimensiones en otras dependencias religiosas, representativas en todo caso, como la construcción de capillas: en el convento de las religiosas clarisas en Zamora (1953), la de Arenas de San Pedro (1960) y la del Colegio Mayor Chaminade de Madrid (1964). Estas dos últimas fueron también encargo de los marianistas, orden religiosa que tuvo gran peso en la carrera de Moya: no sólo por los proyectos de colegios y construcciones religiosas que ésta puso en sus manos a lo largo de su ejercicio profesional sino, así mismo, por la influencia que llegó a ejercer en la conformación de la propia personalidad del arquitecto. Moya se había educado en el colegio marianista de El Pilar, en el madrileño barrio de Salamanca; y, ahí, el contacto con algunos profesores (en particular, el arqueólogo Fidel Fuidio) fue decisivo incluso, según él mismo reconociera, para su vocación por la arquitectura (Moya 1942, 105).<sup>2</sup>

En la extensa producción de Luis Moya (y a diferencia del caso de su hermano Ramiro) son contados los casos en lo que toca a intervención en edificios o monumentos históricos;<sup>3</sup> pero el campo de la arquitectura sacra le proporcionó, también en esto, la ocasión de hacer algún *excursus* más allá de los límites de la obra de nueva planta en que centró, con mucho, su quehacer profesional. Cabe citar dos actuaciones en iglesias que, tras los destrozos de la Guerra Civil, habían quedado arruinadas y sin techumbre: la histórica iglesia parroquial de la Asunción, en Manzanares (Ciudad Real) (1942-45); y, en Madrid, la de los Dolores o de San Pedro (Mutual del Clero, en la calle de San Bernardo) (1941-45). En ambas tuvo ocasión de ensayar el sistema de bóvedas tabicadas que luego aplicaría, a muy superior escala, a la obra de nueva planta.

Ideó otras muchas iglesias que quedaron sin construir, como sus tempranos proyectos para grupos parroquiales de Tetuán de las Victorias y de la carretera de Aragón, en Madrid (1935), el anteproyecto para el concurso de la iglesia parroquial de San Francisco en Santander (1940), la capilla para el Museo de América (1942) o la iglesia del Sagrado Corazón en Torrelavega (1974). Incluso, de algunas iglesias que sí llegaría a levantar, realizó primeros proyectos que diferían absolutamente de la conformación y aun localización definitivas (caso de las primeras soluciones para la parroquia de San Agustín y la iglesia del Niño Jesús), hasta el punto de poder considerarlos como ejercicios independientes (fig. 1).

Entre los proyectos que quedaron en el papel, destaca el del concurso de una catedral metropolitana para San Salvador (1953), en la que traducía al hormigón sus experiencias en bóvedas elípticas de arcos cruzados de ladrillo, llevándolas aún a mayores dimensiones. Tal

proyecto de una gran catedral (que incluía, además, el palacio episcopal y otras dependencias) hubiera sido, por su significación, un notable –probablemente, muy deseado- avance en la progresiva secuencia de la arquitectura eclesiástica de Moya.

Junto a esta labor hay que notar que, en sus proyectos de iglesias, el diseño del arquitecto se extendía metodológicamente, sin solución de continuidad, a todas las escalas: desde la que suponían los proyectos de *ciudades* laborales de Gijón y Zamora hasta el pormenorizado estudio de detalle, de mobiliario y objetos litúrgicos,<sup>4</sup> y aun artes aplicadas (vidrieras, mosaicos, azulejería...). Así mismo, en colaboración con grandes pintores y escultores del momento, hizo una notable incorporación del arte sacro al espacio arquitectónico.

En otra área vinculada con lo religioso, la de los monumentos funerarios, realizó proyectos significativos. A destacar en primer lugar, el de la pirámide del *Sueño Arquitectónico* que dibujó durante la Guerra Civil (1938): una propuesta ideal de basílica en forma de gran pirámide que muestra ya su interés por la sacralidad del espacio central (condición exacerbada por la retórica paradójica de la pirámide hueca); y que fue determinante para su inmediata opción por el lenguaje clásico de la arquitectura (Capitel 1977). Más tarde, tuvo la oportunidad de recrear esta pirámide (construyéndola materialmente, a muy menor dimensión física y conceptual pero compartiendo intenciones) en su proyecto de panteón para los religiosos marianistas en Carabanchel Alto (1945).

Concibió, también, otros monumentos memorativos de carácter religioso: desde su proyecto fin de carrera, un Mausoleo para Beethoven en Viena (1927),<sup>5</sup> hasta concursos de tanta repercusión en su tiempo como los del Faro a la Memoria de Cristóbal Colón en Santo Domingo (1928-32) y de la Cruz del Valle de los Caídos en la sierra del Guadarrama (1942), obteniendo en éste el primer premio (y no siendo, finalmente, la propuesta llevada a cabo).<sup>6</sup>

La «especialización» de Moya en el campo de la arquitectura religiosa facilitó que formara parte del jurado de concursos de iglesias que –tanto por la concurrencia de grandes arquitectos como por la riqueza y diversidad de enfoques aportados- fueron de singular relevancia: el concurso internacional para la Basílica de la Virgen de las Lágrimas en Siracusa (Moya 1957) y el de anteproyectos para la iglesia de San Esteban en Cuenca (Moya 1961 a). Esa misma dedicación a la arquitectura religiosa le llevó a participar en no pocos encuentros y debates sobre el tema; entre ellos, las enjundiosas *Sesiones Críticas de Arquitectura* que organizaba Carlos de Miguel en el Colegio de Arquitectos de Madrid (en las que quedan recogidos no pocos de los pareceres de Moya).<sup>7</sup>

El tema arquitectónico de la iglesia presidió, por otro lado, una tarea tan esencial a la figura de Moya como es el dibujo (el «discurso gráfico», siempre en relación a sus indagaciones teóricas). Desde su primera juventud, realizó innumerables dibujos, tomas de datos, levantamientos, restituciones hipotéticas y análisis gráficos sobre iglesias. A sus años de estudiante corresponden buen número de trabajos sobre las iglesias del barroco madrileño, próximas a la Escuela de Arquitectura de la calle de los Estudios. Esta práctica, constante y

4. Entre éstas: retablos, baldaquinos, altares, confesonarios, candelabros, custodias, sagrarios, crucifijos, ambores.

5. Dirigido por López Otero, fue Premio Manuel Aníbal Álvarez, y publicado en *Arquitectura Española* (enero-marzo 1928).

6. Al concurso se presentó con su hermano Ramiro, Manuel Thomas y Enrique Huidobro. También, el monumento a los caídos de Zaragoza (1946).

7. Entre otras sesiones críticas, por lo que hace al caso, cabe apuntar su participación en: «Las basílicas de Aránzazu y de la Merced», *Revista Nacional de Arquitectura*, 114 (junio 1951), 41-42; «Iglesia de los PP. Dominicos de Valladolid», *RNA*, 157 (1955), 18; «La Universidad Laboral José Antonio Girón, en Gijón», *RNA*, 168 (dic. 1955), 35-48. (Además de la ya citada, v. n. 1)



fig. 2. Dibujos de Navidad de 1947 (primero de la serie) y de 1949 (en que aparece la referencia a la capilla –entonces en construcción– de la Universidad Laboral de Gijón) [ETSA Univ. Navarra].

consciente, la extendió a iglesias de valor patrimonial en otras ciudades españolas (así como a las iglesias virreinales que tuvo la oportunidad de visitar en su viaje a América en 1930) (Mosteiro 1993, 247-261).

En la ciudad de Ávila estudió gráficamente numerosos casos de arquitectura religiosa. Sobresalen dos levantamientos de gran alcance: coincidiendo con el final de sus estudios de Arquitectura (1927), el de la Capilla de Nuestra Señora de la Portería del convento de San Antonio, en que aportó datos que luego serían tenidos en cuenta para la restauración de este importante monumento de Pedro de Ribera (Moya 1928); y, en seguida, el de la fachada de la iglesia de Santa Teresa (Moya 1929).

Otro caso señalado, que ocupó con recurrencia su atención, fue el del Monasterio de El Escorial. Sobre éste realizó y publicó numerosos estudios y dibujos, desde los que atienden a determinados aspectos compositivos del templo hasta los que miran la relación del conjunto con el paisaje; entre ellos, su concluyente «Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial» (Moya 1963 b). También, extendiendo su interés a la arquitectura sacra en general, más allá de la cristiana, estudió a fondo –con contribución de eruditos análisis gráficos- el templo griego y el paradigma del Partenón; a destacar, *La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos*, discurso con el que ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Moya 1953 c), y sus «Relaciones de diversas hipótesis sobre las proporciones del Partenón» (Moya 1981).<sup>8</sup>

La arquitectura de iglesias y de monumentos funerarios nutrió, así mismo, buena parte de la colección particular de estampas y dibujos originales de otros autores, fundamentalmente del XIX, que conservaba Moya; y sobre algunos de esos documentos elaboró pertinentes estudios y análisis gráficos. Destaca, la interesantísima restitución hipotética de un proyecto de iglesia-panteón (1954), del que se llega a tener noticia por dos dibujos que había adquirido dos años antes y que autentica cómo de la mano de Juan de Villanueva (preguntándose si pudieran corresponder acaso al célebre y malogrado *Proyecto de Parma*) (Mosteiro 1993, 273-274).

Un manifiesto sentido religioso es, además, el que acompaña a la serie de los dibujos de Navidad que realizó anualmente, entre 1947 y 1989. Estas alegorías gráficas, muy elaboradas y densas en contenidos simbólicos, están regidas siempre por una frase de San Agustín (frase latina cuidadosamente elegida y en la que son frecuentes los contenidos geométricos, numéricos o de proporción) (Frías 1988,7).<sup>9</sup> Esta cuarentena de dibujos da puntual idea, a lo largo de los años, de la evolución de aspectos que iban interesando el pensamiento de Moya, e incluyen en ocasiones referencias a las construcciones religiosas en que a la sazón trabajaba (caso de la iglesia de San Agustín -1950 y 1951-; capilla de Gijón -1949-) (**fig. 2**) o había trabajado (dibujo de la basílica del *Sueño* -1985-); pero, sobre todo -y con una curiosa combinatoria de elementos e invariantes-, nos habla de la permanencia de valores y de una bien definida concepción religiosa de la vida. No era tal serie, como ha sido señalado, la trivial felicitación anual de tintes más o menos

8. Estudió también la Mezquita de Córdoba (Moya 1972).

9. La figura de san Agustín tiene marcado ascendente en el pensamiento de Moya; es clarificador en este sentido que, en el primer dibujo de la serie (1947) (fig. 2), la representación del santo se identificara con la del citado profesor de Moya, el arqueólogo y religioso marianista Fidel Fuidio.

anecdóticos: «era la felicitación del pensador, del hombre preocupado, de quien considera que alguien espera al otro lado» (Martín González 1990, 59).

A todo esto se suman los estudios teóricos, textos y conferencias acerca del carácter y evolución histórica del espacio religioso y sobre las nuevas tendencias litúrgicas que estaba avanzando la Iglesia y propondría el Concilio Vaticano II. Muy explícitos son «La liturgia en el planteamiento y composición del templo moderno» (Moya 1949),<sup>10</sup> sus *Comentarios de un arquitecto a la reciente instrucción del Santo Oficio acerca del arte sacro* (Moya 1953 a),<sup>11</sup> «L'architettura religiosa contemporanea in Spagna» -conferencia pronunciada en Roma- (Moya 1960 b), sus «Coloquios sobre iglesias» (Moya 1963 a) y la ponencia «La Arquitectura al servicio de la Comunidad Cristiana» (Moya 1964).

Al acercarnos a la figura de Moya, desde cualquiera de sus múltiples planos –entre ellos, el que atiende a lo religioso-, no se puede evitar la referencia a su valiosa y singular biblioteca (una de las bibliotecas de arquitectura privadas más importantes de España). En ella, más allá del fondo estrictamente arquitectónico, tenía peso propio lo concerniente al mundo de las humanidades, filosofía y religión. Tan es así, que cabe hablar, con propiedad, de una biblioteca dupla: dispuso Moya que, a su muerte, ese *primera biblioteca* –básicamente arquitectónica, con importante fondo antiguo de tratadística (Torres y Calonge 2012)- fuera legada a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra;<sup>12</sup> en tanto que la *segunda*, la que abrazaba el campo humanístico-religioso, fuera donada a la comunidad de los marianistas (Frías 2009, 29).<sup>13</sup>

Esta extensa y sostenida labor arquitectónica e intelectual, contemplada en conjunto, se puede enfocar desde las personales convicciones religiosas de Moya. No es fácil segregar su labor profesional –ni, probablemente, fuera oportuno intentarlo- de su condición de convencido y practicante católico. Esto resulta clave para comprender hasta qué punto su *ser arquitecto* impregnaba todos los intersticios de su compleja pero coherente personalidad. Se debe recordar, en este sentido, la sorpresa de Eugenio d'Ors cuando escuchó decir a Moya (al ingresar éste en la Academia Breve de Crítica de Arte) las siguientes palabras: «Yo estoy persuadido de que tendré que responder, cuando me llame Dios a juicio, no sólo de mi conducta, sino de mis construcciones» (Ors 1945).

Junto a otras posibles consideraciones, tal afirmación nos habla de su *fe en la arquitectura*; y plantea una idea que, quizá, no fuera tan divergente de la que Le Corbusier formularía poco después. Cuando este último fue interrogado acerca de si la actitud religiosa del arquitecto pudiera haber sido necesaria para una creación tan elevada como la capilla de Ronchamp, la obra que más ha impactado en la arquitectura religiosa del siglo XX, respondió: «No, lo que se necesitaba era fe en la arquitectura» (Weston 2003, 16). La grandeza y –aun podríamos decir- el drama de la aventura arquitectónica de Moya fue esa creencia ciega en la arquitectura, más allá incluso de donde la arquitectura pudiera llegar; y fue en la construcción del templo, que entendía como el verdadero «tema conductor» de la historia de la arquitectura (Moya 1953 a, 22) -y que lo fue también de su propia obra-, donde llegó a dar mejor y más exaltado testimonio de esa fe.

10. Conferencia impartida ese año en la Real Congregación de Arquitectos de Madrid (publicada también en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 13 (enero 1950), 24-29).

11. Texto de la conferencia que pronunció en un ciclo de lecciones organizadas por la Cátedra Pío XII de Cuestiones Actuales, en Bilbao (4 de marzo de 1953).

12. En esta Escuela había prolongado su carrera docente, tras haberse jubilado como catedrático en la de Madrid.

13. Cabe preguntarse, más allá de esta funcional decisión, si hubiera sido posible y deseable mantener unido un cuerpo bibliográfico de tan alto valor y que, de modo tan expresivo, reflejaba la personalidad del arquitecto. (Acaso –podemos pensar ahora- tal decisión tuviera algo que ver con esa otra, humilde y fundamentada en su credo, de desdeñar la propia sepultura y ceder su cuerpo a la ciencia).

# 1

## DE LA INTUICIÓN CONSTRUCTORA A LA PERMANENCIA DE ARQUETIPOS

Moya, ya desde sus años de estudiante, cifraba muy claramente la aptitud para ser arquitecto en el «instinto de constructor» (Moya 1925, 126); en la percepción refleja de la precisa adecuación entre construcción y forma, «en saber apreciar sin cálculo ni razonamiento, si cada parte de una construcción tiene o no condiciones para resistir la carga que soporta» (apreciación ésta, mucho más próxima al orden estable y constructivo de la arquitectura que al estrictamente resistente y técnico).

En la larga reflexión de Moya sobre las relaciones entre forma y construcción se plantean dos aspectos contrapuestos, que quedan bien caracterizados en sus proyectos de iglesias. Si por un lado se da la estrecha correspondencia entre ambos conceptos (como bien demuestran sus edificios abovedados) por otro, no es menos categórico el uso del lenguaje clásico adherido a un orden constructivo en cierto modo autónomo. Junto al llamado *Moya romano* se da ese otro *Moya griego*: el que establece el orden abstracto y lingüístico de la arquitectura más allá del poder determinante de la construcción (Capitel 1982, 41); junto al Moya que habla del «orden y dignidad» que la buena construcción impone a la arquitectura (Moya 1947, 8), evitando las falsas *originalidades* y los pintoresquismos, se da ese otro que es también reclamado por la construcción griega, en la que desde un punto de vista constructivo casi nada -dice- «es justificable racionalmente» (Moya 1978, 11).

Acerca de esta articulación entre la razón constructiva y la semántica del lenguaje clásico hay que indagar en por qué Moya, tras experimentar en su etapa de formación con muy diversos códigos expresivos, eligió definitivamente el lenguaje clásico de la arquitectura (y prolongara su uso hasta fecha tan tardía como los años sesenta). No era esa opción la del *revival* ni el academicismo, sino la muy otra de llegar a sentirse –él mismo- partícipe de una tradición eficiente (en cuanto a morfología y sintaxis) y capaz de alcanzar, todavía, cierta resonancia en nuestro inconsciente. No cabe hablar de un Moya historicista o neoclasicista (y mucho menos, desde luego, de un Moya adelantado a la postmodernidad -como, a su muerte, algún crítico llegó a conjeturar-). Más bien, conviene la idea de un Moya entre los últimos practicantes –si no el postrer- del clasicismo; un Moya imbuido de un lenguaje clásico que aún sentía vivo y propio, que dominaba en su práctica y que le permitía, por tanto, las más heterodoxas licencias y *cuidadosos descuidos* (como vemos en el caso de la Universidad Laboral de Gijón, donde se da cabida a libres, aleatorias –cuando no verdaderamente surrealistas- asociaciones) (Montes 1999, 72-74).

El papel que, en todo ello, otorga Moya a la construcción se aclara si atendemos a su interés por la morfogénesis de los tipos arquitectónicos. Esta idea queda patente en un expresivo dibujo, fechable en los años sesenta, en que rastrea la conformación de los sistemas constructivos y en que, siguiendo un criterio filogenético, representa el origen, desarrollo e interrelación de esos distintos tipos: un esquema de la *Historia de la Construcción*, planteado como si de *Historia Natural* se tratara; como evolución orgánica y origen de las *especies*

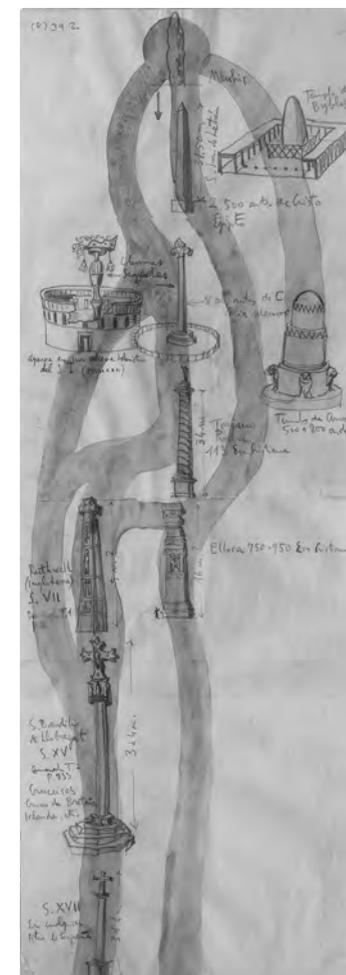
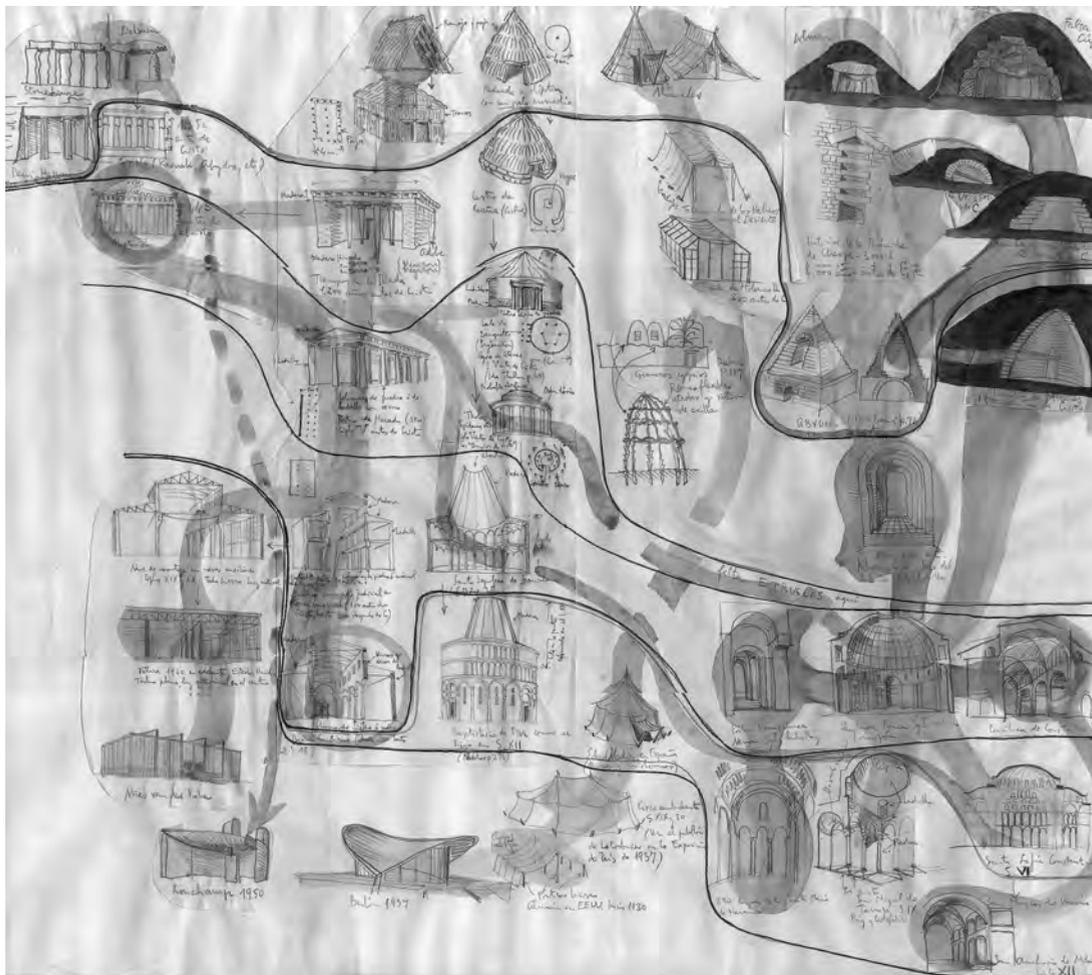


fig. 3. Morfogénesis de los sistemas constructivos.

constructivas, pues como organismos, en definitiva, aparecen paralelados los grandes hitos de la construcción arquitectónica (Mosteiro 1996, 186-197) (**fig. 3**).

En este devenir, a partir de las construcciones primitivas, se van trabando los sucesivos estratos históricos con las distintas líneas evolutivas que fluyen en paralelo y se conectan entre sí; e inciden, a veces, distintas de ellas, en momentos cumbre de la historia de la construcción (Partenón, Panteón, Santo Sepulcro de Jerusalén, Santa Sofía...). No es difícil, así, darse cuenta de que el verdadero protagonista de este diacrónico panorama es la arquitectura religiosa: desde las construcciones megalíticas hasta la capilla de Ronchamp. Moya –ya lo hemos señalado– insiste en el valor del templo como *tema principal* de la historia de la arquitectura (prioridad que, naturalmente, reconocía ya saldada en su tiempo):<sup>14</sup> «en todo momento fue el templo la obra más perfecta y lujosa que podían trazar los arquitectos, y que servía de norma para los otros edificios, o aprovechaba los hallazgos constructivos hechos en éstos» (Moya 1949, 59).

Por lo que concierne a la codificación del lenguaje clásico, es destacable la primera trayectoria. Se inicia en el orden adintelado, el trilito; y aporta la columna, ya perfectamente configurada en el templo egipcio. En el templo griego, con la formulación del orden clásico, la columna ya aparece elevada a su máximo potencial simbólico y formal. Y a partir de ahí, la columna se vincula a otras líneas: ya como elemento sustentante (sistemas adintelados) ya, por predominancia, como código semántico yuxtapuesto (sistemas abovedados).

En distintas ocasiones se refirió Moya al origen y porqué sagrado de la columna. Y aun se ha referido a la columna aislada y desvinculada del orden tectónico, como evolución del «signo del menhir» (Moya 1971) (**fig. 3**), remitiéndose a ese origen y permanencia como *elemento sagrado*.<sup>15</sup> Encuentra este sentido religioso de la columna, incluso, cuando es incuestionable su papel estructural: en el templo griego y, en concreto, en el Partenón señala que no se puede explicar la superabundancia de las columnas y su exagerado sobredimensionamiento (con respecto a las reducidas luces de los dinteles) si no es por la intención de que la divinidad estuviera profusamente rodeada de tales símbolos sagrados (Moya *et al* 1984, 38).

La segunda y tercera trayectorias marcan dos líneas fundamentales en la conformación del templo (que, como luego veremos, parecen imbricarse en algunas de las iglesias más significativas de Moya). Parten de la construcción leñosa primigenia -la cabaña vitruviana-, diferenciándose según el esquema que adoptan en planta: rectangular (que da origen al esquema del templo griego y de basílica) o central (el *tholos* y sucesivas formas sagradas de planta circular). Incluso la cuarta trayectoria, más autónoma y ajena a la arquitectura religiosa, que comienza en las primitivas construcciones de pueblos nómadas, marca una impronta sacra con el Tabernáculo hebreo.

La quinta y sexta corrientes, en fin, inciden de lleno en nuestra materia al mostrar la evolución de los sistemas abovedados: por un lado, la que empieza en el dolmen y describe la invención del arco (la sustitución del dintel por dos piedras apoyadas formando ángulo);

14. En relación a la afirmación de Moya (1953 a, 22) de que, en el siglo XVIII, la iglesia deja de ser el tema conductor de la arquitectura y pasa a serlo el jardín (y que «a este nuevo tema se le carga inevitablemente con un sentido religioso, que es, naturalmente, panteísta»), obsérvese cómo la idea de la irrupción del jardín no fue una simple moda, como pudo pensarse en aquel tiempo, sino una clara manifestación de «una actitud más comprometida y de gran trascendencia, que perseguía redefinir la relación del hombre con la Naturaleza, y por ende, con la arquitectura» (Linazasoro 2013, 50).

15. Son destacables, a este respecto, distintos estudios publicados entre los años sesenta y setenta; particularmente, su muy aclaratorio *El código expresivo en la arquitectura actual* (Moya 1971) (lección inaugural del curso 1971-72 en la Universidad de Navarra; recogido, en parte, en su *Consideraciones para una teoría de la Estética*, obra póstuma que esta Universidad preparó y publicó en 1991)

y, por otro, la que lo hace en el túmulo en falsa cúpula por volados sucesivos, conformando la planta central -el «signo de la caverna» al que luego nos referiremos- que late hasta llegar al hito del Panteón (y, de ahí, a la arquitectura de los templos cristianos).

En tal esquema gráfico se advierte cómo Moya contempla la construcción en su capacidad de generar y asimilar formas arquitectónicas. Esa transmisión que, según él, determina la verdadera «tradición»: el sistema de pequeños -pero firmes- avances en los usos constructivos, de manera que dejan tiempo para consolidar los contenidos simbólicos inconscientes; y que, a la vez, determina también la *verdadera creación*: «dado un problema, y conocida su solución convencional, se suprime algún pequeño defecto de ésta, o se introduce alguna pequeña mejora, y el resultado es completamente original» (Moya 1960 a).

Viene a propósito notar el modo en que Moya entiende estos impulsos -estas *pequeñas mejoras*- desde su posición ideológica: desde la acción individual, aunque su peso vaya alimentando el inconsciente colectivo. Así, pareciendo glosar una de las citadas trayectorias, explica (Moya 1971, 12):

El valor cambiante de este signo de la caverna, dentro del código semiológico de la arquitectura, ha sido accesible al inconsciente colectivo de cada época, pero es necesario recordar que las mutaciones referidas se deben a mentes individuales que actuaron plenamente, en todos sus niveles, y no al inconsciente colectivo, cuyo oficio no es la creación artística, sino la recepción y almacenamiento de lo que procede de los niveles superiores de la mente de artistas individuales. Causas individuales de estas mutaciones serían el ignorado autor del Tesoro de Atreo, el posible arquitecto del Panteón, Apolodoro de Damasco o quizá el propio Adriano, Miguel Ángel y B. Fuller.

En esta tradición encontramos los dos aspectos del pensamiento de Moya a que hacíamos referencia y que quedan explícitos en sus iglesias de los años cuarenta y cincuenta: el valor de los sistemas abovedados como conformantes del espacio arquitectónico y la aplicación a éste del lenguaje clásico -la columna, el orden- como forma simbólica.

La opción de Moya por el lenguaje clásico de la arquitectura se apoya en la eficiencia semántica del mismo; así, muy elocuentemente si lo seguimos en paralelo al citado esquema, relata su constitución (Moya 1978, 16):

La historia de la formación de este lenguaje es la clave para descubrir sus significados, pues siguiendo esta historia en contra de la marcha del tiempo, o sea partiendo de lo conocido en tiempos históricos para llegar a sus orígenes prehistóricos, se descubre una sucesión muy coherente de relaciones recíprocas entre significados y formas que los expresan; estas últimas se van acercando poco a poco al lenguaje clásico, (...).

El origen prehistórico está en las primeras experiencias arquitectónicas: el Menhir, el Dolmen, la Caverna. (...). Todas ellas, (...), dejaron una huella duradera en la conciencia de los individuos y de los pueblos. Sin embargo, con el paso del tiempo las huellas de estas experiencias primeras se pierden para las conciencias, se sumergen en las subconciencias

de cada uno, y finalmente se almacenan en el inconsciente colectivo, donde constituyen parte del tesoro de los arquetipos de la humanidad, según Jung; (...).

En resumen, dentro de la cultura de Occidente el lenguaje clásico expresa contenidos inconscientes de la mente colectiva y subconsciente de la mente individual. Unos y otros son «inefables»; no los puede comunicar la palabra hablada o escrita. El valor del lenguaje clásico consiste en haber sabido formar una expresión clara, ordenada y comprensible de estos contenidos que están en el fondo de las mentes; en el «hondón del alma», (...).

Este remontarse en la historia, en sentido inverso –«Pour en revenir aux sources, on devait aller en sens inverse»-, había señalado René Daumal en *Le Mont Analogue*- es muy indicativo de lo que busca Moya. No es aventurado juzgar, por todo ello, que su posicionamiento frente al Movimiento Moderno, tras el punto de inflexión de la Guerra Civil (cuando dibuja la reveladora composición del *Sueño Arquitectónico* -y cuando, precisamente, comienza el estudio de los arquetipos de Jung-) se apoya también en la incapacidad que encuentra en el «funcionalismo» para transmitir esos contenidos (Moya 1950 b). La postura de Moya se opone, desde entonces, a la que observa en la arquitectura *racionalista*: frente a lo que juzga como antropología reduccionista del *hombre de la Bauhaus* -hombre mecánico, según Moya- propone su idea de hombre que necesita de contenidos simbólicos («el hambre de formas que siente el hombre desde su época de las cavernas»).

Este esquema de Moya nos habla del empeño en ligar las formas constructivas del presente con la memoria heredada, empeño no ajeno a su propia arquitectura.<sup>16</sup> Lo constructivo como instrumento de la tradición cobra relevancia en el pensamiento de Moya: lejos del mero repertorio formal usado por los «tradicionalistas» que tan incisivamente censurara, ésta es la tradición que propugna: «método que consiste en recibir un legado de conocimientos, de sentimientos y de modos de hacer, y hacerlo propio introduciendo en él las variaciones convenientes a las nuevas necesidades y a las nuevas técnicas» (Moya 1960 a); y ésta es también la vía por la que discurrió su personal investigación constructiva, compaginando audaz innovación con prácticas tradicionales, en un premeditado y eficaz juego de opuestos.

Significativa de tal entendimiento es la distinción que establece Moya entre construcción y mera técnica aplicada, no reconociendo en ésta lo que en aquélla exige; esto es, la capacidad esencial de conformar espacio arquitectónico. No considera los medios ingenieriles sino desde una posición ajena y subordinada, de tal manera que cuando éstos son utilizados como principio, entiende que se llega a subvertir cierta naturaleza de lo arquitectónico (Capitel 1982, 40). La ostentación de la técnica por la técnica que encuentra Moya, por ejemplo, en las grandes estaciones del XIX le hace remitirse, no sin ironía, a aquella d'orsiana *pedantería de las máquinas*: «La gracia y cortés elegancia con que la cúpula de San Pedro cubre sin aparente esfuerzo el inmenso vacío, se recuerda con nostalgia cuando se ven expresados a lo vivo los sudorosos esfuerzos con que estas armaduras metálicas o de hormigón armado se sostienen en el aire» (Moya 1946, 188).

16. Es significativo, en este sentido, cómo conecta en el dibujo –quiera con trazo discontinuo, de un modo «subconsciente» y como si evitara la formulación explícita del lenguaje clásico- las estructuras megalíticas de la prehistoria con la capilla de Ronchamp.

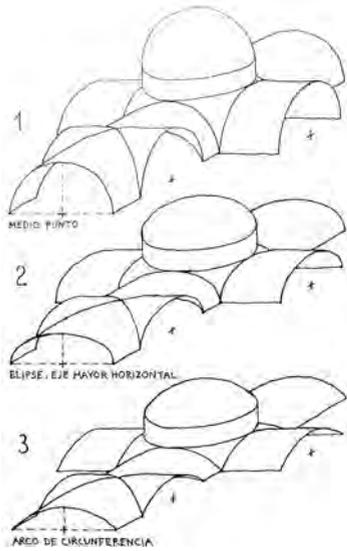


fig. 4. «Arquitectura clásica abovedada: 1, formas normales. 2 y 3, formas admitidas» [en Moya 1978, 10]

Desde estas premisas, es fácil aventurar que la querencia de Moya por el sistema abovedado se afirma en el poder conformante de la construcción, principio irrenunciable para Moya (interpretable incluso desde el pensamiento agustiniano –a él tan caro- y su idea del valor ordenador del peso); y principio que la mecánica de las bóvedas, al residir en un problema de estabilidad más que en el de la resistencia de materiales –caso de los sistemas adintelados-, exige con carácter predominante. La alianza del sistema abovedado con el lenguaje clásico adquiere así en Moya una esencial compatibilidad y coherencia: «En cuanto al [lenguaje] clásico de bóvedas, sus reglas son adecuadas para una buena construcción y para una gran variedad de soluciones, quizá porque no son tan rígidas como (...) las propias de los adintelados» (Moya 1978, 12) (fig. 4).

## 2 CIELO Y TIERRA: LA BÓVEDA DE LADRILLO

La experiencia arquitectónica de Moya se caracterizó, a todo lo largo de su carrera, por el uso recurrente de las bóvedas tabicadas: más allá de la forma aplicada, tanto en su *etapa clásica* como en su *etapa moderna*; y más allá del tipo, así en la arquitectura religiosa como en la arquitectura residencial, escolar, museística, industrial... Con todo, fue en las bóvedas para cubrir iglesias, en especial con sus grandes cúpulas de arcos cruzados, donde marcó un brillante y –desde luego- singular capítulo de la contemporánea historia de la construcción. En este sentido, cuantos estudiosos se han acercado a la arquitectura de Moya han señalado, por encima de los distintos pareceres que la complejidad de su figura pueda suscitar, una cualidad indiscutida, su talla portentosa de constructor (Fernández Alba 1990, 71-75).<sup>17</sup>

La aproximación de Moya a las construcciones abovedadas de albañilería fue facilitada por la penuria económica de los años que siguieron a la Guerra Civil. La escasez e irregular calidad del hierro y cemento hicieron viable que muchos arquitectos tuvieran que volver la vista a los procedimientos tradicionales y a las fábricas de ladrillo.<sup>18</sup> De entre ellos, caso impar fue Moya. No sólo no desdeñó el uso que le venía determinado sino que, combinando práctica e investigación, lo renovó en altísima medida y lo prolongó mucho más allá de los años de la autarquía, hasta sus últimas obras que entrarían ya en los años setenta.

Con anterioridad a la Guerra, cabe recordarlo, se había interesado de modo especial por el uso del hormigón armado, el nuevo material que auspiciaba la renovación y que posibilitaba las formas más extremas; así lo atestiguan algunos de sus más programáticos proyectos de esa primera etapa (de modo especial, la pirámide del *Sueño Arquitectónico*). El reencuentro con los procedimientos tradicionales asentó el sentido constructivo de Moya. La recuperación de este tipo de bóvedas ligeras de ladrillo se entiende, así, no sólo desde las premisas de aquel concreto período sino también, y muy expresivamente, desde su declarada opción por una idea de arquitectura: una arquitectura que –autónoma respecto a los derroteros seguidos por el Movimiento Moderno-<sup>19</sup> fuera capaz de reforzar el vínculo entre forma y construcción, tal y como se produce en el sistema abovedado.

17. Para más datos sobre la obra de Moya, v. Capitel (1982) y Capitel y Mosteiro (2000).

18. Según explica Moya, también en los años de la Primera Guerra Mundial, en similar coyuntura económica, hubo un tímido intento de recuperación del uso de las bóvedas tabicadas; y remarca la experiencia emprendida por su tío Juan Moya Idígoras (Moya 1987, 112).

19. Como es bien sabido, Le Corbusier también se interesó recurrentemente por el sistema de bóvedas «a la catalana».

La razón constructiva de las bóvedas tabicadas resultaba adecuada a los intereses de Moya, al entendimiento que hace del edificio como un sistema formal-constructivo (fig. 5). La forma de estas bóvedas y su proceso de ejecución (materiales, desarrollo de los trabajos, medios auxiliares de construcción...) constituyen un todo inseparable, en que estructura y forma son difíciles de disociar.

Moya trabajó con muy variado tipo de bóvedas tabicadas; y algunos de sus edificios son registro de las más diversas geometrías. Investigó y desarrolló el moderno sistema de estas bóvedas ligeras, acumulando experiencias, nuevos modos de cálculo y notables aportaciones a la técnica tradicional. Una primera muestra de esa dedicación fue su *Bóvedas tabicadas* (Moya 1947), publicado por la Dirección General de Arquitectura en pleno período de la autarquía: tratado de gran erudición, desde la descripción del proceso hasta el análisis de los sistemas abovedados históricos.<sup>20</sup> Bebió del legado histórico de este tipo de arquitectura vernácula, arraigada en España, a la vez que investigó afanosamente acerca de las modernas posibilidades del procedimiento de construir bóvedas ligeras de ladrillo (muchas de ellas, levantadas «en el vacío»: sin la necesidad –y el coste- de las cimbras de madera) (González 1999, 237).

Por un lado, extendió el uso moderno de las bóvedas tabicadas de superficie continua, siguiendo a los arquitectos catalanes de finales del XIX –entre ellos, Gaudí- y la figura de Rafael Guastavino (cuya empresa constructora de bóvedas tabicadas en los Estados Unidos aún seguía su producción); por otro lado, exploró un campo mucho más desconocido, llevándolo a un extremo sorprendente: las grandes cúpulas de arcos cruzados de ladrillo. Ambos tipos, bóvedas continuas y de arcos cruzados, fueron empleados con profusión en su arquitectura religiosa; y algo procede decir sobre sendas aplicaciones.

## 2. 1. Superficies

Las bóvedas tabicadas continuas se conforman atendiendo a la generación elemental de la superficie (normalmente, cilíndrica o esférica; incluso, como en la iglesia del Pilar, una cuádrlica reglada). Se construyen por superposición de hojas de ladrillo hueco colocado de plano: el *sencillado*, tomado con yeso, y sucesivos *doblados* (generalmente no más de tres) cogidos con mortero de cemento. El sencillado, de fraguado rápido, casi instantáneo, sirve de *cimbra perdida* para las hojas siguientes, dado que éstas, en tanto no se haya fraguado su mortero, no cierran la estructura. Para luces no muy grandes, estas bóvedas pueden levantarse sin cimbra, utilizándose, más bien, guías para el control de la forma.

Es condición esencial que estas hojas sucesivas queden imbricadas y matando juntas entre sí, reduciéndose la probabilidad de que cedan todas ellas en la misma sección. Esto constituía una de las ventajas más claras del sistema, en las condiciones económicas de la España de los cuarenta: la diversificación de los riesgos de fallo puntual de la estructura, habida cuenta de la falta de control de calidad de los materiales y, en particular, del cemento usado en ese momento (aspecto que no quedaba garantizado en estructuras de hormigón) (Moya 1947, 28).

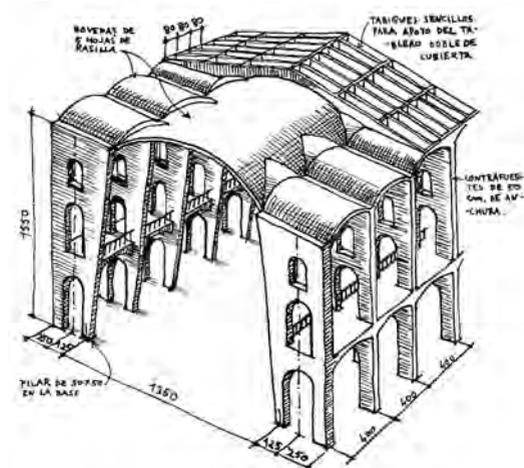


fig. 5. Primer proyecto –no construido- para la parroquia de San Agustín («Nave cubierta de bóveda cilíndrica con lunetos, contrarrestada con cañones perpendiculares, apoyados sobre contrafuertes aligerados») (ca. 1941) [en Moya 1947, 43].

20. Cuando lo publicó, aún no había emprendido algunas de sus más asombrosas cúpulas y bóvedas para iglesias; pero había iniciado ya –y quedan registradas en el libro- no pocas de sus grandes construcciones en ladrillo, como la determinante iglesia de San Agustín.



**fig. 6.** Hospital de la Mutual del Clero (Madrid): proceso constructivo de bóveda por rincón de claustro, para dejar el intradós visto (obsérvese la cercha-guía según la arista entrante).

**fig. 7.** Capilla del colegio de Santa María del Pilar en el barrio madrileño del Niño Jesús: intradós visto; trasdós del paraboloides hiperbólico.



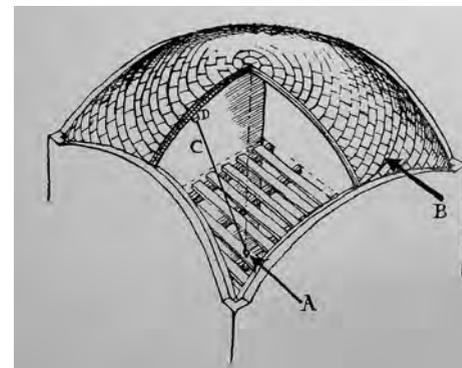
La distintiva forma de arco rebajado de las bóvedas tabicadas, que caracteriza también la arquitectura de Moya, se justifica por su comportamiento mecánico y su mejor economía y marcha del proceso constructivo. El hecho de ser bóvedas ligeras posibilita una directriz rebajada (forma que produce mayores empujes). Dado que normalmente son diseñadas para sostener una carga distribuida en modo uniforme, siendo entonces la parábola el perfil más conveniente, indica Moya que, para flechas entre  $1/5$  y  $1/12$  de la luz, el arco de parábola correspondiente puede ser sustituido, prácticamente, por un arco rebajado, que posibilita además otras ventajas. Por otro lado, tales flechas facilitan el tajo de la cuadrilla de operarios en un solo andamio, con claro ahorro de medios auxiliares de construcción.

A lo largo de sus proyectos de iglesias tuvo Moya ocasión de desarrollar largamente el tipo de bóvedas tabicadas continuas, con muy diferentes procesos de generación formal. En las obras de restauración de iglesias dañadas en la Guerra Civil, pudo pulsar la calidad del oficio de albañilería que aún había en España. Así, en el conjunto del hospital de la Mutual del Clero y de la aneja iglesia de los Dolores (1941-45), se enfrentó a un variopinto ejercicio con bóvedas tabicadas.<sup>21</sup> El edificio mantenía sólo las paredes de carga, habiéndose de recuperar todas las techumbres. El hecho de la diversidad e irregularidad de espacios a cubrir permitió a Moya ejercitarse en un amplio repertorio de superficies; entre ellas, al tener que rehacer el crucero de la iglesia, el tema central que desarrollaría recurrentemente a lo largo de su carrera, la cúpula. En muchas de estas bóvedas dejó Moya el intradós visto, uniendo al sentido de austeridad y sinceridad constructiva el de una inesperada fuerza expresiva (**fig. 6**).

En la reconstrucción de la iglesia parroquial de la Asunción en Manzanares (Ciudad Real) (1942-45), tuvo que aprovechar también los muros existentes. La iglesia había sido incendiada en los primeros días de la guerra, desplomándose las bóvedas nervadas construidas por Enrique Egas el Mozo en el siglo XVI. Tras la guerra, Pedro Muguruza, Director General de Arquitectura, encomendó las obras a Moya y Enrique Huidobro. Ante la urgencia de cubrir y reabrir el templo no se contempló una restauración de las bóvedas originales sino que se pensó una cubierta de bóvedas tabicadas.

Así, en la nave estableció Moya un sistema a base de bóvedas vaídas, de planta rectangular (10,7 x 7,8 m) constituidas por cuatro hojas de rasilla. Es interesante notar que, al ser superficies esféricas, fueron construidas por el elemental procedimiento de atirantar una cuerda desde el centro de la esfera, sin ningún tipo de cercha, siguiendo un aparejo helicoidal (**fig. 8**). (En el crucero, como veremos luego, utilizó ya una elemental bóveda de arcos cruzados).

En otros casos no ligados a iglesias (Museo de América, viviendas de Usera, naves de los talleres de la Universidad Laboral de Gijón...) prosiguió la experimentación de Moya con este tipo de bóvedas continuas, en rica multiplicidad de formas y procesos constructivos. Pero fue con el proyecto para la iglesia madrileña de Santa María del Pilar (1960-65), donde, al optar -bajo la influencia de las bóvedas-membrana de hormigón armado- por la superficie reglada del paraboloides hiperbólico, se marcó un hito en la evolución, experimentación y renovación de las posibilidades constructivas y expresivas del sistema de bóvedas tabicadas.<sup>22</sup>



**fig. 8.** Bóveda vaída de la iglesia de la Asunción en Manzanares: esquema, con indicación del aparejo en espiral, para realizarse sin cimbra; detalle de la construcción.

21. En colaboración con Ramiro Moya y Luis García Palencia.

22. La iglesia forma parte del conjunto del colegio marianista de Santa María del Pilar (barrio del Niño Jesús), en el que colaboró Moya con José Antonio Domínguez Salazar. Sobre las bóvedas de hormigón y la figura de Candela, v. nota 36.



fig. 9. Parroquia de Santa María Madre de la Iglesia (Madrid): proceso constructivo de la cúpula tabicada, mediante guía giratoria, dejando el intradós visto (inf. izda: el arquitecto con técnicos del Instituto Torroja) [col. part. J.M.].

En este proyecto abandona definitivamente el modelo de planta elíptica que hasta entonces había sido el hilo argumental en la continuidad de las iglesias de Moya (y que acababa de consumir brillantemente en la parroquia de la Virgen Grande en Torrelavega). No obstante, Moya -como ya hemos avanzado- había realizado propuestas previas para esta iglesia, muy disímiles y que continuaban los desarrollos anteriores: en un caso, planta circular; en otro, un curioso óvalo muy oblongo y seccionado por planos verticales en sus extremos (**fig. 1**).

El definitivo trazado octogonal, que –como planta- pudiera evocar aún el esquema central de las elipses utilizadas en los otros casos (y aun, más de cerca, la planta octogonal de la capilla de la Universidad laboral de Zamora), se abre a una por completo diferente dimensión. La planta -de cerca de 800 m<sup>2</sup>- queda unificada y caracterizada por la superficie de la bóveda alabeada: los cuatro lados mayores del octógono corresponden a las proyecciones horizontales de los lados del cuadrilátero alabeado que define el paraboloides de eje vertical; los otros cuatro, a secciones por planos verticales y, por tanto, arcos de parábola. La gran superficie del paraboloides define por entero el espacio (cabe decir de esta iglesia que «es, sobre todo, cubierta») (**fig. 7**).

La hábil conjunción de una superficie reglada con la construcción tabicada supuso un gran abaratamiento, al evitar el alto coste de los encofrados que las membranas de hormigón requieren. La construcción fue elemental –en su concepto- y rápida, con reducido número de albañiles y de materiales. Al estar generada la superficie por rectas, se dispusieron guías de madera cada 60 cm, según una de las dos familias de generatrices, sobre las que se tendió la primera hoja de rasilla, cogida con yeso (ésta -con atractivo efecto plástico- queda a la vista); sobre esta primera hoja se dispuso una capa de 3 cm de mortero de cemento con los redondos de tracción -materializando otra serie de generatrices rectas y ancladas al zuncho perimetral de hormigón- y dos tableros de rasilla cogidos con cemento. La bóveda, para cuyo cálculo contó Moya con el arquitecto Luis García Amorena, tiene un espesor total de 14 cm (Moya y Domínguez Salazar 1960 y 1965).

Con este ejercicio, que remata toda una trayectoria de investigación en torno a las bóvedas tabicadas, consiguió Moya una limpia conjunción de métodos modernos -derivados de la técnica del hormigón armado- con el oficio tradicional de albañilería.<sup>23</sup> Más tarde, en el proyecto para la iglesia del Sagrado Corazón, en Torrelavega (1974, insistiría Moya en este esquema del paraboloides hiperbólico limitado por los lados del cuadrilátero alabeado que lo define.<sup>24</sup>

La fidelidad de Moya al sistema de bóvedas tabicadas supuso que, avanzando ya en la década de los sesenta (en condiciones muy otras a las que determinarían su uso en la postguerra) prosiguiera en su investigación, con nuevos resultados. En la iglesia de Santa María Madre de la Iglesia (1966-69), en Carabanchel (el mismo recinto en que muchos años antes iniciara la evolución del tipo), realizó un nuevo y notable ejercicio. La cúpula, retomando la planta circular -con 24 m de diámetro-, está constituida por casquete esférico rebajado, de cuatro tableros de rasilla; se construyó económicamente mediante una leve guía metálica giratoria afectando la forma del arco meridiano, siendo el resultado final -en que el intradós queda visto e iluminado por linterna- de una limpia tersura (**fig. 9**).

23. Y marca un vínculo con la técnica de la «cerámica armada» que desarrollara Eladio Dieste en Uruguay.

24. No llegó a construirse según el proyecto de Moya.

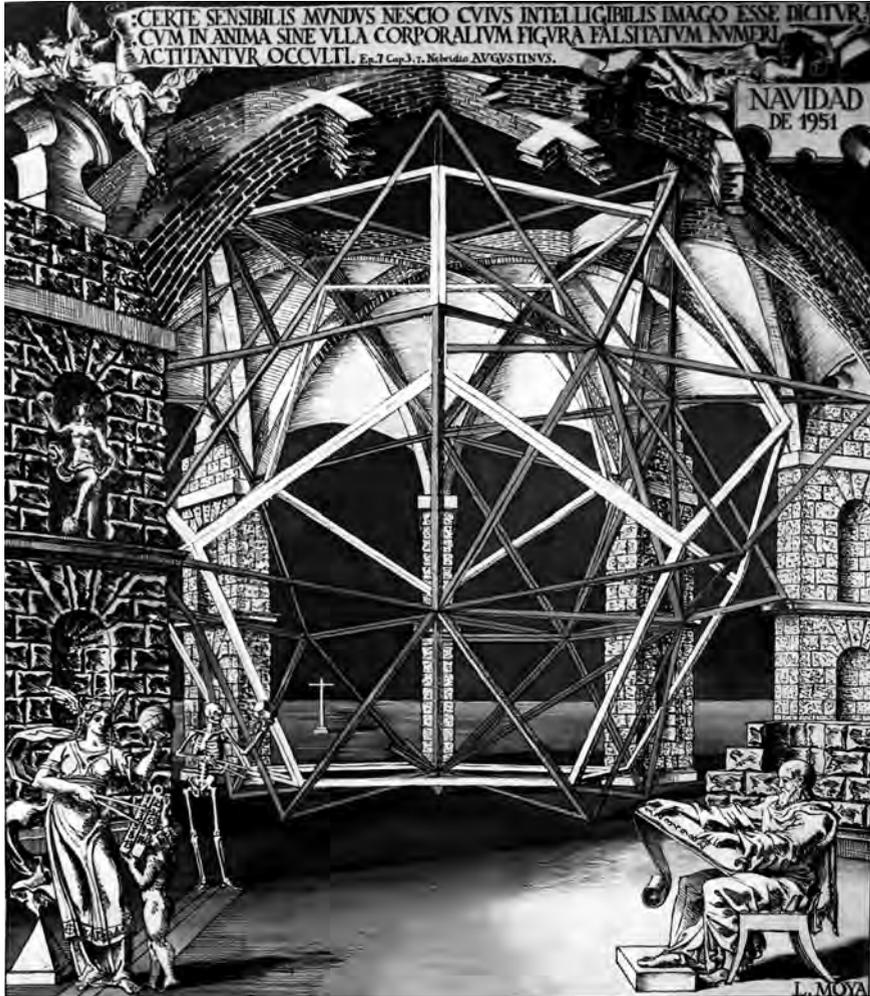


fig. 10. Dibujo de Navidad de 1951, alusivo a la construcci3n de los arcos cruzados de la c6pula de San Agust6n (concluida 6sta en 1950) [ETSA Univ. Navarra].

fig. 11. Detalle de los arcos cruzados del Sal6n de Honor del Museo de Am6rica.

Con esta cúpula Moya, ya en los últimos años de su larga carrera, seguía interesado en demostrar -haciendo abstracción de lenguajes aplicados- la validez actual de este sistema constructivo: según apreció una comisión del Instituto Eduardo Torroja y técnicos norteamericanos durante la construcción, la sencillez del procedimiento consiguió rebajar su coste a casi la tercera parte de la equivalente bóveda membrana en hormigón armado.

Más adelante aún prolongaría su investigación acerca de la construcción con arcos de ladrillo – no ya con bóvedas tabicadas- en un último y renovador proyecto de iglesia: el centro parroquial de Nuestra Señora de la Araucana en Madrid (1970-71), al que, desde otros puntos de vista, más tarde nos referiremos.

## 2. 2. Arcos cruzados

Las bóvedas de arcos cruzados, sobre todo cuando aplicadas a iglesias de plantas centrales o elípticas, definen el tipo constructivo por el que el nombre de Moya ha sido más celebrado, no sólo en España (Collins 1968). Se trata de un esquema que, en construcciones contemporáneas, es casi privativo de nuestro arquitecto, que lo conformó y –conjugando la expresividad de la forma con la razón de la práctica constructiva- desarrolló hasta extremos que, en su momento, causaron gran asombro (**fig. 10 y 11**).

Tales bóvedas partían de una tradición constructiva de particular significación en la cultura española, hundiendo raíces en los espléndidos prototipos de la arquitectura hispano-musulmana (en concreto, las pequeñas cúpulas de Alhaquén II en la mezquita de Córdoba). Esta práctica, al margen de la evolución que conociera después en la cultura islámica, alcanzaría en España, a caballo del XV y del XVI, un momento de especial brillantez con los grandes cimborrios góticos;<sup>25</sup> y aun posibilitaría la ideación de las cúpulas barrocas de Guarino Guarini para San Lorenzo de Turín.<sup>26</sup> Así y todo, las cúpulas de arcos cruzados constituyen un tipo estructural singular y escaso en el largo y rico repertorio de las bóvedas occidentales.

Por lo que a nuestro caso hace, conviene notar que ninguno de los grandes constructores españoles de bóvedas tabicadas, desde finales del XIX (los catalanes, Juan Bautista Lázaro en Madrid, Rafael Guastavino en los Estados Unidos), trató este sistema más que de una forma menor y esporádica (incluso cuando volteaban sobre estructuras nervadas de ladrillo).<sup>27</sup> Sólo Moya supo ver en este sistema –y aplicar a un máximo nivel- las ventajas que juzgaba especialmente oportunas al tiempo que le tocó vivir.

Desde luego, acorde con el momento en que las «reinventa» es la ventaja de la diversificación de riesgos por las posibles irregularidades de los materiales (paralela a otros aspectos –que ya hemos apuntado- de las bóvedas tabicadas): los arcos son enteros sin el inconveniente de hacer converger todos las acciones en el centro de la cúpula; y, en caso de un fracaso puntual, cada arco sería ayudado por todos aquellos con los que se cruza. De otro lado, está el hecho de que, al acodalarse los arcos entre sí, permiten una esbeltez considerable (como probó Moya en algunas bóvedas realizadas con arcos de tan sólo medio pie). Se cuenta, también, con la versatilidad que permite el procedimiento, adaptándose con facilidad a todo

25. Es el caso de los cimborrios de San Juan de los Reyes en Toledo (1476), del Hospital de la Santa Cruz en Toledo (1504), los de las catedrales de Zaragoza (1504), Teruel (1538) y Tarazona (1543).

26. Acerca de la analogía de las bóvedas de Moya con las de Guarini, v. Florensa (1970, 647)

27. Domènech i Montaner hizo un limitado empleo de bóvedas de arcos cruzados, en el Hospital de Sant Pau de Barcelona (1902); Lázaro, en el Asilo de San Diego y San Nicolás, en Madrid (1903-07); y de Guastavino, entre su gigantesca y variadísima producción, sólo nos consta el caso de la iglesia en Cleveland, Ohio (1928), proyecto de Bertram Goodhue. (Mosteiro 1999, 49 y 314).



fig. 12. Proceso constructivo de los arcos cruzados de ladrillo: bóveda de la iglesia de San Agustín y de la capilla de la Universidad Laboral de Gijón.



tipo de plantas, incluso irregulares (como en la curiosísima bóveda de la torre del Museo de América) y admitiendo que haya distintas cotas de arranque de los diferentes arcos; y con la flexibilidad, economía y comodidad en la marcha de las obras (cada arco es independiente de los otros en su construcción, facilitando el replanteo y el reaprovechamiento –en su caso– de una misma cimbra). Constituye este trazado una estructura de enorme resistencia y adaptabilidad, capaz de alcanzar grandes luces y soportar considerables cargas puntuales (como los pesados linternones de las cúpulas).

Junto a esas ventajas de orden constructivo, se daba una –no menos decisiva– razón formal. Moya se refería al hecho de que, debido al enorme éxito de la cúpula de San Agustín (concluida en 1950), los sucesivos encargos de importantes iglesias le habían sido formulados con la condición de que fueran éstas construidas por el sistema de «arcos cruzados», atendiendo a razones que miraban más la estética –obviamente– que la mera conveniencia estructural.

El esquema empleado por Moya consiste en un sistema de arcos de ladrillo, generalmente constituido por parejas de arcos paralelos, sobre los que se tienden –a modo de plementos– ligeras bóvedas tabicadas. Estas últimas suelen formarse por no más de dos hojas de rasilla (ya que sus luces, gracias a la subdivisión establecida por los arcos, son reducidas); pueden ser superficies independientes en cada sector, sin tener que perseguir una continuidad formal entre ellas, posibilitando el trazado más cómodo para cubrir la luz entre arcos (así, podemos observar en la sección transversal del arco, que los apoyos de la bóveda de un lado y de otro pueden tener significativa diferencia de cota).

Los arcos se construyen, por norma general, con ladrillo macizo; optimizando, así, la resistencia y permitiendo secciones reducidas. El ladrillo puede disponerse de plano (como en los arcos de las bóvedas del Escolasticado y de San Agustín) o a rosca (como en la sala principal del Museo de América o en las cúpulas de Gijón y Torrelavega) (**fig. 12**). En general, el ladrillo queda a cara vista (así como los intradoses de los plementos).

Si el ladrillo se coloca de plano, la primera hoja se puede coger con yeso, como en una bóveda tabicada, a fin de constituir una *cimbra* perdida que permita reducir el verdadero encimbrado de madera que, en cualquier caso, requiere la construcción del arco. Para mayor facilidad, esa primera hoja se puede hacer con rasilla o ladrillo hueco; en tal caso, si no se revisten los arcos, se puede hacer un chapado (como se percibe en los arcos de San Agustín) que oculta las testas del ladrillo hueco en esas primeras hojas. En ocasiones, no obstante lo dicho, los arcos pueden construirse por entero con ladrillo hueco; y esto conlleva que se deban acabar con revestimiento (caso que veremos en el Escolasticado).

Si la contención de los empujes de los arcos está garantizada, éstos se pueden realizar según el orden más conveniente para la marcha de los trabajos, con total independencia; sin haber problema en que un arco se «interrumpa» al encontrar al ya construido, toda vez que se trabaja a compresión. Una vez terminado un arco, se puede desmontar la cimbra y reutilizarla para otro arco. Si, por el contrario, como es el caso de las grandes cúpulas de arcos cruzados de

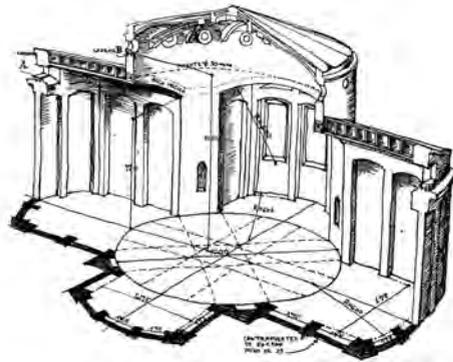
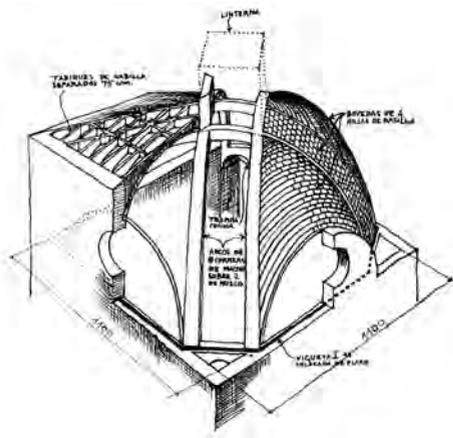


fig. 13. Las primeras cúpulas de arcos cruzados de Moya (1942): iglesia de Manzanares y Escolasticado de Carabanchel [en Moya 1947, 26 y 37].

28. Moya empleó las bóvedas de arcos cruzados en muy distintos casos. Además del esquema más representativo en grandes cúpulas de iglesias, lo utilizó en otros destacados espacios de sus Universidades Laborales; en las bóvedas del madrileño Museo de América (en particular, la asombrosa serie de arcos de ladrillo de la sala principal) (fig. 11).

planta circular o elíptica, la contención de empujes se confía a la tracción de un zuncho, aun siendo posible seguir un orden arbitrario en la realización de los arcos, es necesario mantener la cimbra hasta el cierre del último arco, para descimbrar toda la estructura a la vez, ya que la indeformabilidad del zuncho requiere un empuje uniforme en todo el perímetro.

Es oportuno notar cómo Moya, junto a otras consideraciones que aquí tratamos, aduce también una justificación de tipo constructivo para su opción por la planta de iglesia central (circular o elíptica). Mientras está construyendo San Agustín, explica el proceso que le lleva –podríamos decir que por eliminación- a la planta elíptica: «No puede emplearse el escaso dinero de la Iglesia» –señalaba (Moya 1949, 55)- en estructuras metálicas o de hormigón armado que tengan luego que ser costosamente revestidas (incluso el coste de una bóveda de hormigón armado lo juzgaba excesivo por la cuestión del encofrado); ni encontraba factible la solución, al modo gótico, de separar la estructura de cubrición y soporte del tejado de la del cerramiento que definían las bóvedas. Centraba entonces la cuestión en una optativa absoluta: o el sistema sólo de cubierta, según el modelo de las basílicas de Roma, dejando vista la armadura de madera; o «la bóveda como estructura única, a estilo bizantino». Como estimaba que el primero sería, a la sazón, muy costoso si las armaduras son de madera (y si de hierro u hormigón, por requerir un falso techo, no menos caro), mostraba su preferencia por las bóvedas; entre ellas, «las de ladrillo, por ser más económicas que las de hormigón armado». Pero con éstas surgía otra cuestión esencial: «El problema de los empujes –indicamos lleva a discutir la forma de la nave». Al descartar la económica solución de tirantes vistos, por ser mal aceptada por la costumbre en España, sólo quedaban dos soluciones: o el sistema de contrarrestos o el empleo de tirantes ocultos; y esto último –señalaba- «sólo puede conseguirse económicamente en naves redondas o elípticas» (Moya 1949, 56).

En este marco constructivo se sitúa la coherente, intensa secuencia de iglesias que recorre dos décadas –años cuarenta y cincuenta-: desde la esquemática cúpula para la de Manzanares hasta la espléndida complejidad estructural y espacial de la parroquia de la Virgen Grande en Torrelavega.

Los primeros ensayos de Moya con arcos cruzados de ladrillo no se hicieron esperar desde que inició la práctica de las bóvedas tabicadas. Así, en los primeros años cuarenta, en paralelo a la experimentación de arcos cruzados sobre planta cuadrada y rectangular del sorprendente «catálogo» de bóvedas que llevó a cabo en el Museo de América,<sup>28</sup> había planteado ya la cuestión en la arquitectura del templo con dos –ya bien conformados- embriones: la cúpula del crucero de la iglesia de Manzanares y la capilla del Escolasticado de Carabanchel (fig. 13).

Si en la ya citada reconstrucción de la iglesia de Manzanares (1942-45) optó Moya por bóvedas continuas esféricas en la nave, como hemos visto, para el crucero definió una cúpula de arcos cruzados (que se debía apoyar también sobre los muros preexistentes y que tampoco hacía referencia a las bóvedas nervadas derruidas en el incendio). De reducida luz (11 m de diámetro) y constituida por dos parejas de arcos cruzados para sostener la linterna, esboza ya el tipo de bóveda que poco más tarde desarrollaría Moya plenamente, a muy otras escalas.

En el Escolasticado de los marianistas en Carabanchel (1942-44), el uso de bóvedas tabicadas –generalizado en todo el edificio y caracterizando la construcción- tiene especial interés en la capilla.<sup>29</sup> Ésta es de esquema central (prácticamente, de cruz griega), con cúpula de planta circular (12 m de diámetro) conformada por cuatro pares de arcos cruzados; éstos, a diferencia de las bóvedas en estrella que diseñará después, son de apoyos independientes. La cúpula está dispuesta sobre tambor cilíndrico que, al apoyar en las bóvedas de cañón rebajado de las naves, produce una intersección en línea cuártica;<sup>30</sup> esto es, un arco de doble curvatura y, por tanto, con una estabilidad más comprometida. La solución adoptada, dado que los apoyos de los arcos son independientes, fue la de construir con ladrillo hueco –para reducir carga- los dos pares que apoyan sobre dichos arcos alabeados; mientras que los dos pares de arcos que cargan sobre los machones torales se construyeron con ladrillo macizo. Esta alternancia de parejas de arcos de ladrillo macizo y hueco es muy demostrativa de la versatilidad del sistema (alternancia que no queda a la vista al ser revestidos, naturalmente –y a diferencia de las iglesias que siguieron-).

El paso decisivo entre este tipo de bóveda de arcos cruzados sobre planta circular hacia la de planta elíptica se produce –como luego veremos desde otro punto de vista- en la iglesia de San Agustín, comenzada en 1946, inmediatamente a la conclusión de la del Escolasticado. En ella se logra el acuerdo entre la idea de rotundidad del Panteón clásico –la busca del centro «uno y absoluto» del espacio sagrado- (Moya 1953 a, 19) y el espacio direccional de la liturgia cristiana. Esta forma, próxima por otro lado a la escenografía teatral y a la concepción albertiana de la bóveda de planta redonda como «imagen del cielo» (Moya 1953 a, 18), se establece como paradigma que repetirá Moya en sus más significativas iglesias (**fig. 14 y 16**).

La gran bóveda de San Agustín (de 24 x 19'2 m) está constituida –al modo hispanomusulmán- por diez pares de arcos paralelos, de manera que –a diferencia de los casos de Manzanares y Escolasticado- en cada apoyo coinciden dos arcos de parejas distintas, constituyendo una estrella de veinte puntas; los pares de arcos, al cortarse en el centro, constituyen la base del cuerpo de linterna (que, se apoya, a su vez, en una estrella de diez puntas). Los arcos son de un pie de ancho y están constituidos por dos hojas de rasilla con yeso (que refuerzan la cimbra) y nueve hojas de ladrillo macizo, tomado con mortero de cemento (Casas 1950, 6).<sup>31</sup>

La contención de empujes –considerables por las grandes luces y el rebajamiento de la bóveda (Moya 1950 a, 9)- se realiza por medio de zuncho perimetral de hormigón fuertemente armado; para el cálculo de este zuncho-estribo, contó Moya con la colaboración del arquitecto especialista en estructuras Manuel Thomas (Thomas 1950). La forma elíptica –caso particular, su afin circular- se justifica así desde la eficacia constructiva, por poder absorber los empujes de los grandes espacios abovedados al apoyar la cúpula en un anillo de hierro que corona el muro: «la forma del templo –señala Moya- es, por consiguiente, obligada, pero la construcción es rápida y económica».<sup>32</sup>

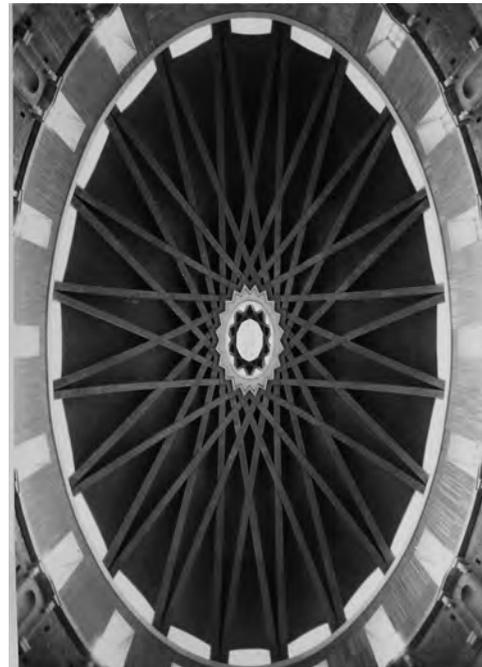
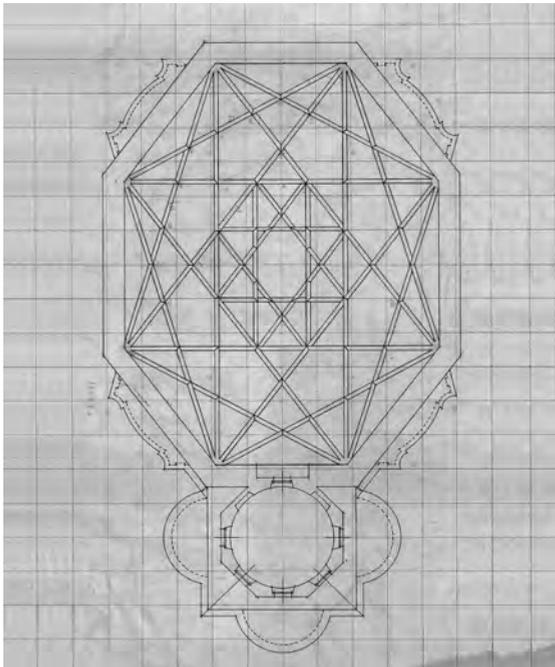
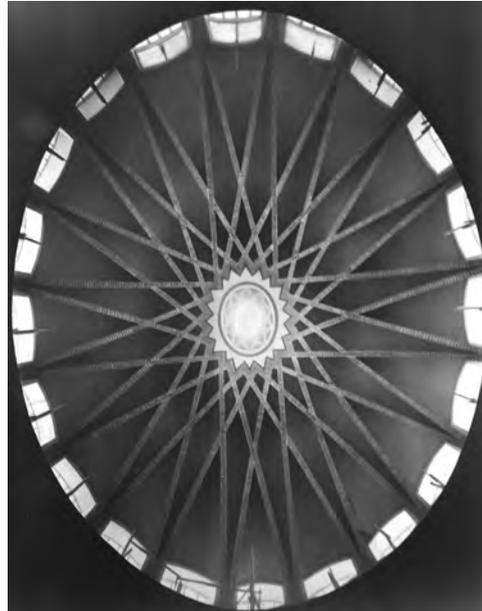
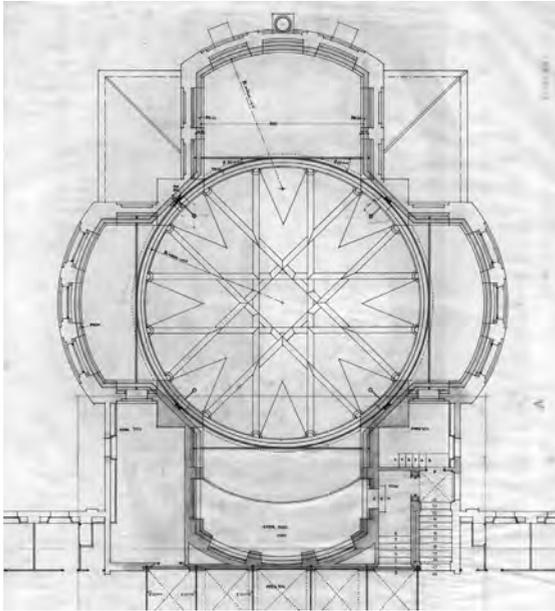
Aquí la experimentación del sistema llevada a cabo por Moya alcanza la constitución de un

29. Para más datos, v. Moya (1945).

30. En el tambor se oculta el atado metálico de contrarresto, que conecta el estribo superior de la cúpula con el inferior de las naves.

31. Los veinte arcos se construyeron en cerca de treinta jornadas de trabajo (entre mayo y junio de 1950); con el tendido de las plementerías, el tiempo de construcción de la bóveda completa fue de poco más de dos meses. Respecto a la marcha de la obra, destacaba Moya (1950 a, 14) la calidad de las siete cuadrillas de albañiles que participaron. Sobre las dificultades del andamiaje y la necesidad de descimbrado simultáneo de todos los arcos, v. Casas (1950).

32. Las plementerías, según sus luces, están constituidas por bóvedas tabicadas (una o dos hojas de rasilla tomadas con cemento sobre una de rasilla con yeso). La cubierta está formada por tablero doble de rasilla que apoya en la bóveda por medio de tabiquillos, dejando cámara de aire.



**fig. 14.** Esquemas de bóvedas de arcos cruzados de ladrillo sobre planta central: Escolasticado de Carabanchel, parroquia de San Agustín y capillas de las Universidades Laborales de Zamora y Gijón.

tipo constructivo que -con muy escasos medios- traba perfectamente cualidad espacial y estructura; y que, en su aspecto técnico, causó general admiración. A partir de éste levantó Moya, fuera de Madrid, las grandes cúpulas de planta elíptica, también sobre arcos cruzados, de la Universidad Laboral de Gijón (1946-56) y de la iglesia de Torrelavega (1956-62).

En la Universidad Laboral de Gijón, la obra más representativa de Moya, se materializa el concepto, ya abrazado en anteriores proyectos, de la Ciudad Ideal (Capitel 1976); y en ella se alcanza, también, la más clara utilización del lenguaje clásico superpuesto al orden constructivo. El vasto conjunto incluye una sorprendente diversidad y proliferación de construcciones abovedadas (las modernas bóvedas de los talleres, la del gran salón de actos, las de las escaleras...); y, por encima de todas ellas, destaca el logro de la gran bóveda de la capilla, el elemento central del conjunto.

En ella repetía Moya el esquema ensayado en la iglesia de San Agustín (el proyecto es de 1948, cuando todavía está en construcción la iglesia madrileña), pero llevándolo a muy superiores dimensiones (38,4 x 24m) y exagerando -con una mayor excentricidad de la elipse- el efecto perseguido.

Este mismo tipo de bóveda, ajustándolo a una planta en forma de octógono alargado (28'8 x 23'4 m), es el que paralelamente emplea en la capilla de otra monumental obra, la Universidad Laboral de Zamora (1947-53).<sup>33</sup> En esta planta poligonal, de cada vértice parten cuatro arcos (uno a cada vértice -no contiguo- del octógono, exceptuando el arco que pasa por el centro), de modo que los pares de arcos paralelos parten de vértices contiguos; e inscriben en su intersección un octógono estrellado sobre el que apoya la linterna.

En el concurso de la nueva catedral metropolitana de San Salvador (1953),<sup>34</sup> propuesta que no llega a construirse, se lleva el mismo sistema -diez pares de arcos cruzados sobre planta elíptica- a unas enormes dimensiones (40 x 33 m). No obstante, a pesar de la semejanza en el diseño formal, el esquema constructivo y mecánico de esta cúpula es por entero distinto a las anteriores bóvedas de arcos cruzados (**fig. 15**). En ella, prescinde Moya de la construcción de ladrillo, y de sus características bóvedas tabicadas, para utilizar el hormigón armado. Los arcos, de este modo, se proyectaron con prefabricados de hormigón armado (compuestos por elementos articulados que, en caso de deformación, no produjeran la rotura); y la plementería, en vez de por bóvedas tabicadas, se propuso también con membranas prefabricadas de hormigón armado, constituidas por dos caras e independientes entre sí, de modo que cargaran sobre los arcos mediante un apoyo elástico.

Ello lo justifica desde la búsqueda de una resistencia antisísmica que no se exigía para las bóvedas construidas en España (y, probablemente, contemplara también la carencia en El Salvador de albañiles especializados en bóvedas tabicadas, requisito fundamental para su eficacia estructural). La adecuación del sistema de arcos cruzados a este caso es claramente esgrimida en la memoria del proyecto (Moya y Vaquero 1953, 8):

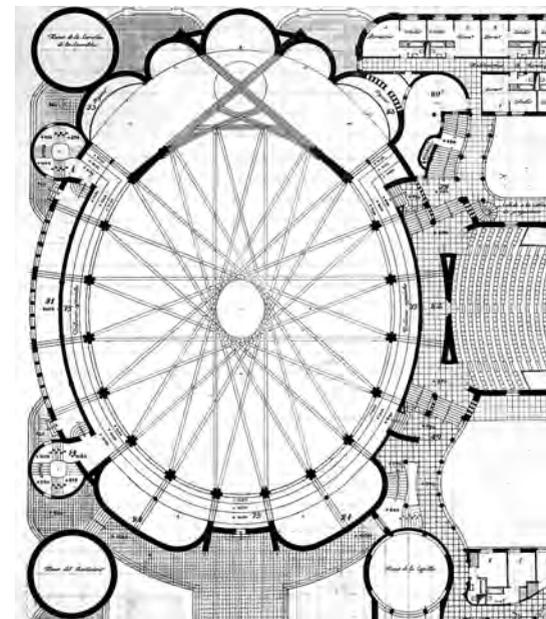


fig. 15. Planta de la cúpula -no construida- para la catedral metropolitana de San Salvador (1953), con trazado en estrella de veinte puntas: similar a las grandes iglesias de Moya en España, pero con arcos y estructura de hormigón

33. En colaboración con Ramiro Moya y Pedro Rodríguez de la Puente (al igual que en el convento de las Clarisas de esa misma ciudad). Para más datos, v. Moya, Moya y Rodríguez de la Puente (1954).

34. Colaboró en este proyecto con su compañero de promoción Joaquín Vaquero Palacios (con quien también, al principio de su carrera, se había presentado al citado concurso del Faro a la memoria de Cristóbal Colón en Santo Domingo). Para más datos, v. también Moya y Vaquero (1954); y Mosteiro y Egaña (2014).

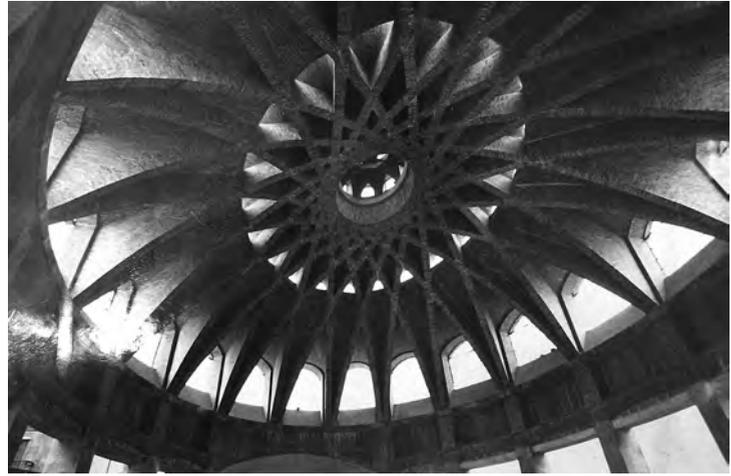


fig. 16. Vistas del interior de las cúpulas de las parroquias de San Agustín y de la Virgen Grande en Torrelavega; y perspectiva del anteproyecto para la catedral de San Salvador.

Sea cualquiera la dirección en que se propague un movimiento sísmico, siempre encontrará un par de arcos perpendicular (aproximadamente) a la dirección de ataque; este par no experimentará ninguna deformación sino sólo desplazamientos, que afectan muy poco a su resistencia. Por tanto, se puede contar con que la resistencia de este par no deformado queda así íntegra en el peor momento del seísmo y sólo queda que tenga resistencia para sufrir el peso de los nueve pares restantes para conseguir la estabilidad de la bóveda. De modo que la condición será que cada par de arcos pueda resistir, no sólo sus propias cargas, sino también las de todos los pares restantes y esto sólo puede conseguirse de un modo poco costoso con el sistema proyectado aquí.

Las homólogas cúpulas de arcos cruzados levantadas por Moya en España se trasdosaban con un tablero de rasilla formando el faldón de cubierta;<sup>35</sup> pero aquí la solución es muy otra, y no sólo por estar construida la bóveda en hormigón. El hecho de que el trasdós quede visto vincula su imagen directamente con las superficies convexas a la vista, sin cubrir, de las grandes bóvedas virreinales.<sup>36</sup> El perfil es más rebajado y la linterna tan destacada de San Agustín o de Gijón (como la que Moya construiría en seguida en la iglesia de Torrelavega) aquí desaparece.

En la cúpula de la iglesia de Torrelavega (1956-62) mantiene Moya el mismo sistema constructivo de San Agustín y Gijón, con diez pares de arcos de ladrillo; la planta elíptica -en vez de seguir el «estiramiento» de la de Gijón- retorna, con mayores luces (32 x 24 m), a la menor excentricidad de la de San Agustín (igual proporción, también, que en San Salvador) (**fig. 16**). En este caso, introduciendo entre los arcos una serie intermedia de lucernarios, consigue una virtuosista adecuación entre estructura y conformación espacial, claramente indicativa del renovado sentido de esta iglesia: desposeída de vocabularios clásicos y en la que la presencia de la construcción cobra un especial protagonismo. Los valores expresivos se concentran aquí en la imponente cualidad formal-estructural del espacio, en la sinceridad constructiva y yuxtaposición de texturas de los materiales vistos (del modo hábilmente persuasivo que queda planteado también en Gijón).

A partir de Torrelavega, Moya abandonó esa forma elíptica y emprendió, en sus sucesivos encargos de iglesias en Madrid, muy diferentes vías de investigación formal; sin embargo, no renunciaría en ellas a la práctica de las bóvedas y arcos de ladrillo. Éstos, en conclusión, constituyeron el verdadero invariante de su carrera.

Si estas tensiones dialécticas entre forma y construcción quedan cumplidamente registradas -a menudo, con aguda retórica- a lo largo de la obra de Moya, muy en particular se muestran -o se *esconden*- en su serie de iglesias. En éstas da Moya testimonio de la unicidad del cuerpo arquitectónico (estructura constructiva y forma simbólica a la vez); y en éstas refleja, también, la rara coherencia de su doble personalidad: la atención al valor ordenador de la construcción, por un lado; por otro, como continuaremos viendo en lo que sigue, la reflexión sobre los valores que van más allá de lo constructivo. Moya parece cumplir así, con lo que juzgaba la condición del arquitecto: un nadar «entre el agua fría del arte y el agua caliente de la técnica (...) donde nuestra experiencia alcanza la hiperlucidez que

35. Las lengüetas de ladrillo que sirven de base al faldón se incorporan eficazmente al esquema estructural de la bóveda tabicada.

36. Es interesante la observación que hizo Moya, seis años después, al tratar de las formas vistas de las superficies regladas de Candela, en México, y su posible relación con los trasdosos aparentes al exterior de las cúpulas del barroco hispanoamericano (Moya 1959, 18).

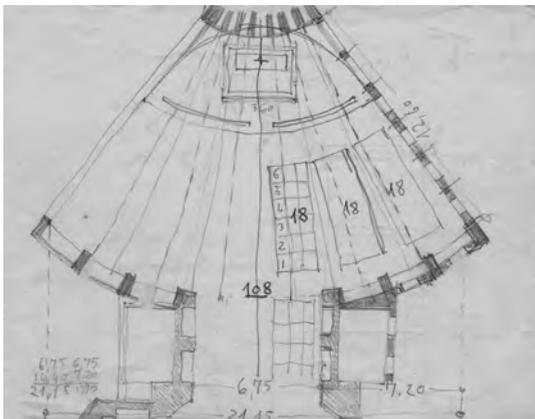
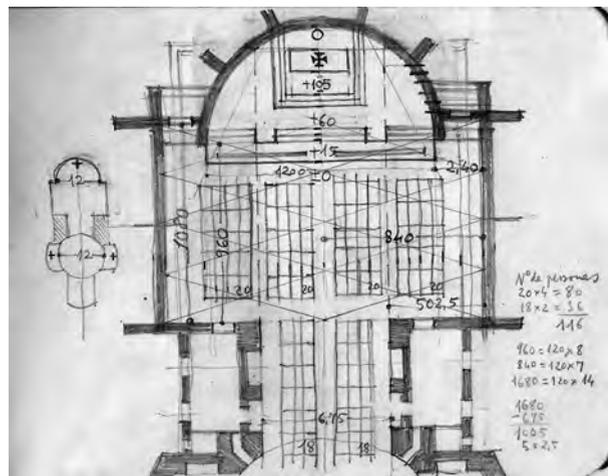
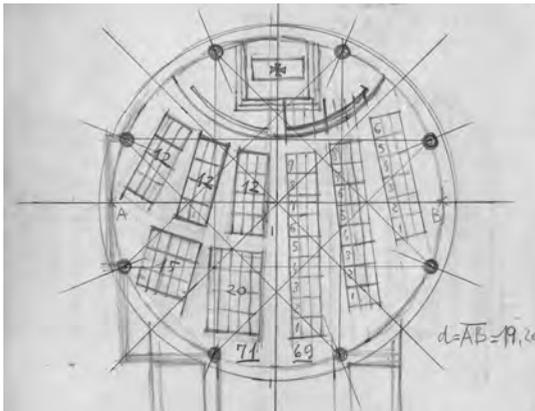
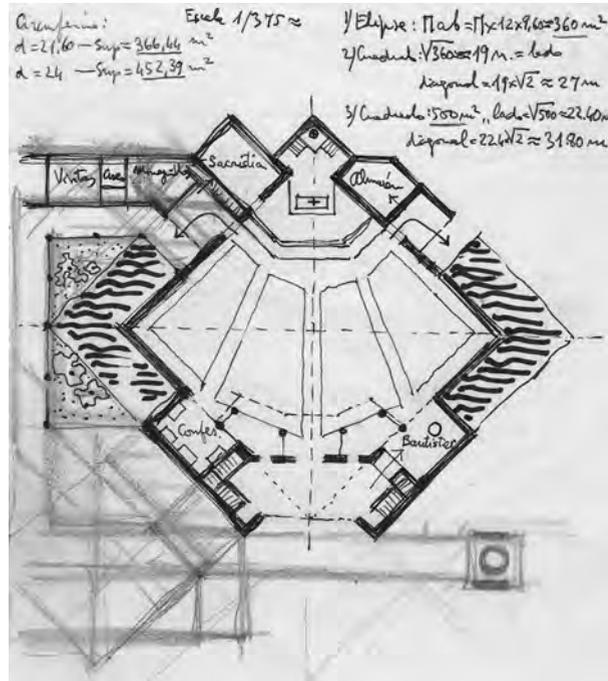
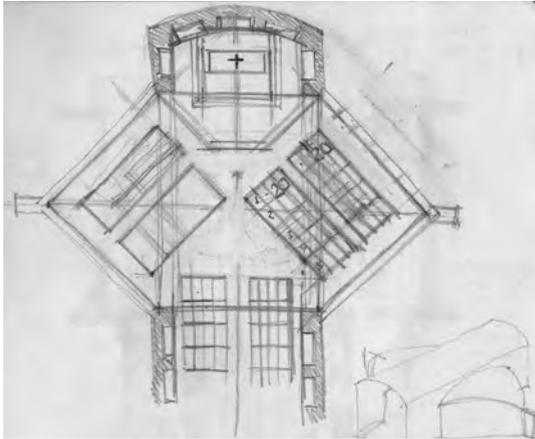


fig. 17. Esquemas de distintas plantas de templo (ca. 1975), atendiendo a la funcionalidad litúrgica (en el sup. dcho. -que coincide con la planta del paraboloides hiperbólico proyectado para la iglesia del sagrado Corazón de Torrelavega, 1974- se dan relaciones de superficie entre planta circular, elíptica y cuadrada).

tiene mucho de irracional» (Moya 1935, 2). Acaso como san Agustín, tan presente en su pensamiento, se sitúa en una comprometida frontera; al igual que él «oscila entre el más exacerbado realismo y el idealismo más desaforado, intentando, en un ambicioso e imposible propósito, el conciliar ambos en su arquitectura» (Moneo 1982, 10).

### 3

#### LA VERDADERA *ECCLESIA*, CARÁCTER Y FORMA

Acabamos de ver cómo en la iglesia de Torrelavega se materializa el abandono del lenguaje clásico que experimentó la arquitectura de Moya al acercarse a los años sesenta. Aquí define el punto de inflexión hacia la etapa *moderna* (si bien, en el plano del papel, había sido ya prefigurado en algunos aspectos -como el interior del templo- en el proyecto para la catedral de San Salvador).<sup>37</sup>

En Torrelavega se prescinde por entero del vocabulario clásico; pero acaso, sólo de ese vocabulario: porque lo clásico –acababa de defender Moya en la *Sesión Crítica de Arquitectura* sobre la Universidad Laboral de Gijón (1955)- «no está en poner o no columnas sino en el concepto de equilibrio del hombre ante la vida». No obstante, esta iglesia ya *moderna* permanece plenamente en la línea de intereses seguida por Moya. No sólo se mantiene el esquema de bóveda elíptica de arcos cruzados sino que éste se afianza y aun se lleva, con unas luces considerables y con una mayor complejidad formal, a un momento cumbre -¿canto del cisne?- del esquema constructivo hasta entonces desarrollado por el arquitecto.

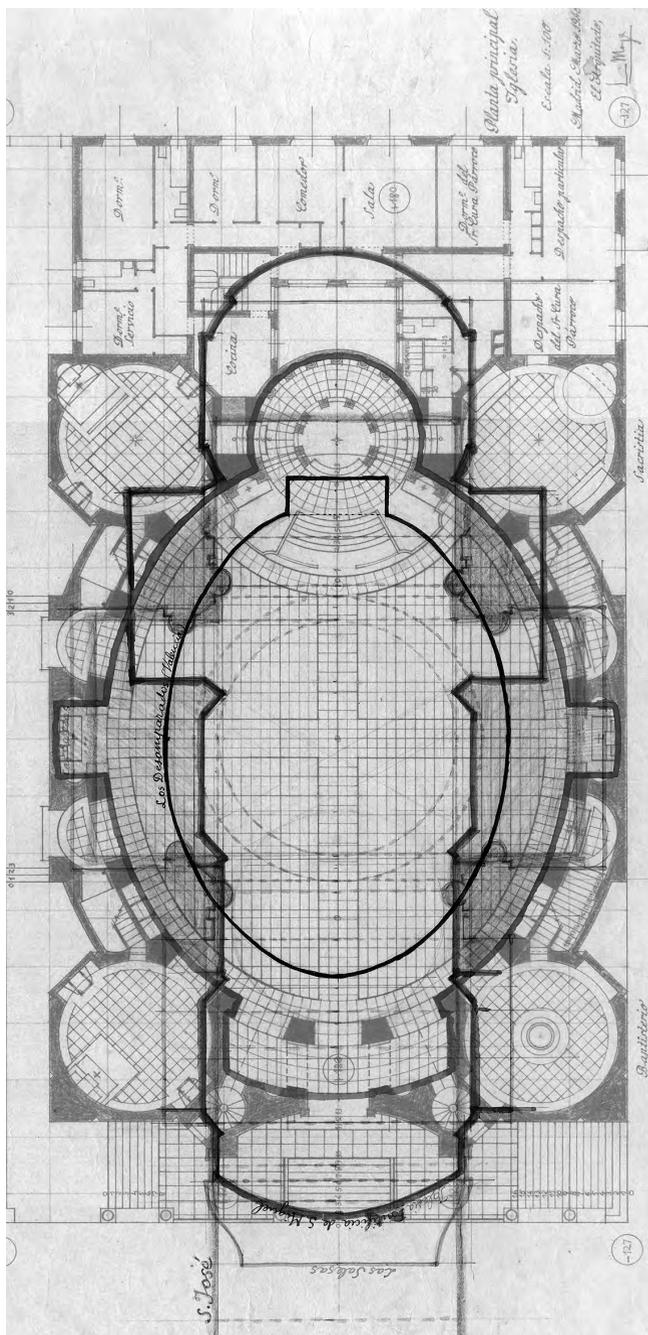
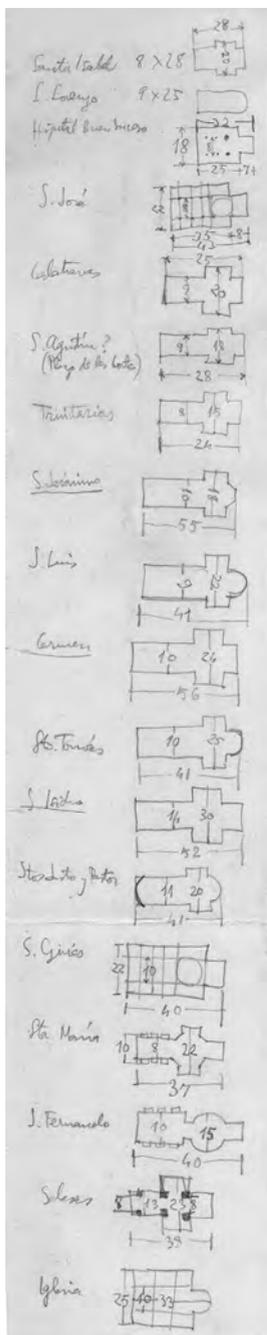
Ya hemos tratado de los orígenes del tipo de iglesia de planta elíptica con cúpula sobre arcos cruzados, que secuencia toda una etapa de Moya. El «salto» desde la planta circular del Escolasticado de Carabanchel hasta la forma elíptica de la iglesia de San Agustín, agudamente estudiado por Capitel, suponía considerar el unitario espacio interior del Panteón de Roma no tanto «como un modelo a copiar o a adaptar cuanto un punto de partida» (Capitel 1982). La idea de iglesia de planta elíptica de San Agustín –y, con ella, las que siguieron- refleja un intento de integración de dos tipos que recorren, como hemos visto, la historia de la construcción de templos: la superación de la dicotomía entre planta central y planta basilical;<sup>38</sup> superación que –con plena coherencia en el pensamiento de Moya- constituiría «el prometido modo de cristianizar el espacio clásico» (Capitel 1982, 102). El propio Moya, cuando estaba levantando esta iglesia madrileña y se ocupaba de defender la idoneidad litúrgica de esta inusual planta, apuntaba que «no hay nada en las disposiciones litúrgicas que se opongan» a ella; y se refería, pertinentemente, al hecho de que sólo san Carlos Borromeo, al apreciar una directa «influencia de los panteones paganos», había llegado a oponerse a esta forma de iglesia (Moya 1949, 56).<sup>39</sup>

La renovación formal iniciada con la iglesia de Torrelavega se producía en un momento de intensa reflexión en torno al culto católico, en que se estaba pasando de la noción de iglesia como lugar de oración a otra –predominantemente- de comunidad y asamblea (Fernández

37. El interior de la gran bóveda del templo define un espacio sin la formulación de un lenguaje clásico al modo del empleado en San Agustín o en Gijón; también, sin citas a la tradición local (contrariamente al tratamiento exterior de la cúpula, donde abundan referentes tomados de los conjuntos abovedados del barroco hispanoamericano).

38. Se debe considerar, en este sentido, el primer proyecto para la iglesia de San Agustín, en que Moya planteaba un esquema basilical, con bóveda tabicada cilíndrica rebajada (contrarrestada por contrafuertes incorporados al espacio interior, al estilo romano) (fig. 5).

39. Se da la curiosa paradoja de que los dos principales templos dedicados después a este santo, la Karlskirche de Viena y la Basilica di San Carlo al Corso de Milán, se llegaron a levantar con plantas de este tipo (elíptica la primera; circular, la segunda).



**fig. 18.** Paralelo entre plantas de distintas iglesias: yuxtaposición de croquis acotados de iglesias históricas madrileñas; superposición a la planta de San Agustín de las barrocas de San José, pontificia de San Miguel y Salesas, en Madrid, y la de la basilica de los Desamparados de Valencia (1948).

Cobián 2005, 27);<sup>40</sup> y debe contemplarse, por tanto, desde el compromiso de Moya con las nuevas directrices que emanaban del Concilio Vaticano II (compromiso explicitado en sus numerosos textos sobre el espacio litúrgico del templo católico). Pero, acaso, no deba dejar de mirarse también desde una cuestión disciplinariamente arquitectónica.

La prolongada atención de Moya a la construcción de iglesias es de substancia eminentemente arquitectónica. Su interés por el templo –el cristiano y el pagano- lo es por cuanto éste ha significado en la historia un máximo exponente de valores arquitectónicos –formales, simbólicos y constructivos-; pero su atención al espacio litúrgico parece proceder de otros presupuestos en los que, así mismo, estaba comprometido como arquitecto y como persona. Veamos, en concreto, cómo se articula lo uno y lo otro cuando Moya se refiere a qué debe ser el «carácter» de una iglesia.

En los últimos pasos de su etapa clásica, Moya hacía una clarificadora observación. Frente a otros puntos de vista frecuentes en aquel momento, afirmaba que «un grave prejuicio moderno es creer que una iglesia debe tener carácter» (Moya 1953 a, 12); y lo fundamentaba en tres razones. En primer lugar, entendía que, a lo largo de la historia, la arquitectura del templo había establecido «modos y hasta modas» para el resto de edificios (señalando que el riesgo, más bien, había sido que éstos llegaran a tener aire de templos, sin serlo); en segundo lugar, sostenía que la forma de la iglesia obedece precisamente a las necesidades de la liturgia y que, por tanto, la función –si conseguida- llega a caracterizar el edificio; y, por último, valoraba la condición *católica* –universal- de la Iglesia, ante lo cual cualquier valor local queda postergado.

Esta última razón se puede contemplar en paralelo al entendimiento que, hasta entonces, había hecho Moya del lenguaje clásico como ecuménico –*católico* en el sentido etimológico de la voz-, aspecto al que ya nos hemos referido; pero conviene ahora detenerse en la segunda. En ésta, contemporáneamente a su crítica a los «funcionalistas» (Moya 1950 b), defiende la idea de arquitectura *funcional* (o, si se prefiere, el valor de la función en arquitectura); y, más específicamente, el modo en que la función litúrgica viene a conformar la forma de la iglesia.

Esta cuestión interesó a Moya desde sus primeras propuestas para iglesias, estudiando minuciosamente -calibrando pros y contras- los diversos tipos de plantas de templos del legado histórico. En este sentido, se conservan abundantes y muy varios testimonios gráficos: desde esquemas de funcionamiento en planta, ya métricos ya topológicos, hasta paralelos como la serie de croquis acotados de distintas iglesias madrileñas históricas o la elocuente «superposición» a la elipse de San Agustín de otras disímiles plantas de templos barrocos (los de San José, iglesia pontificia de San Miguel y las Salesas, en Madrid, más la *homotética* planta de la basílica de los Desamparados de Valencia) (**fig. 18**).

Así mismo, con independencia de los croquis de proyectos de iglesias que construyó, se conservan elocuentes esquemas teóricos y organigramas; entre ellos, los incluidos en sus

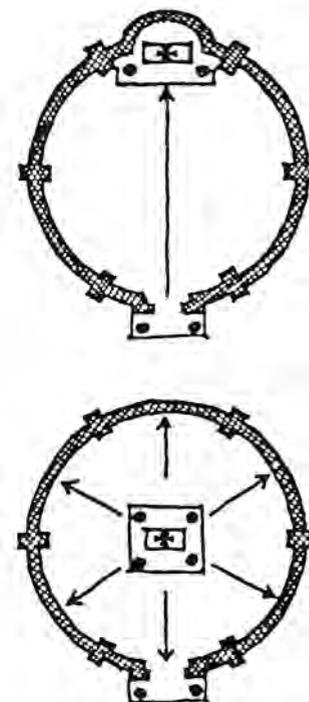


fig. 19. Contraposición, para la misma planta circular, de dos sentidos espaciales y litúrgicos: el direccional y el del centro «uno y absoluto» [en Moya 1953 a, fig. 7].

40. Para más información sobre la arquitectura religiosa española en este período, v. Moya (1961 b) y Delgado (2000).

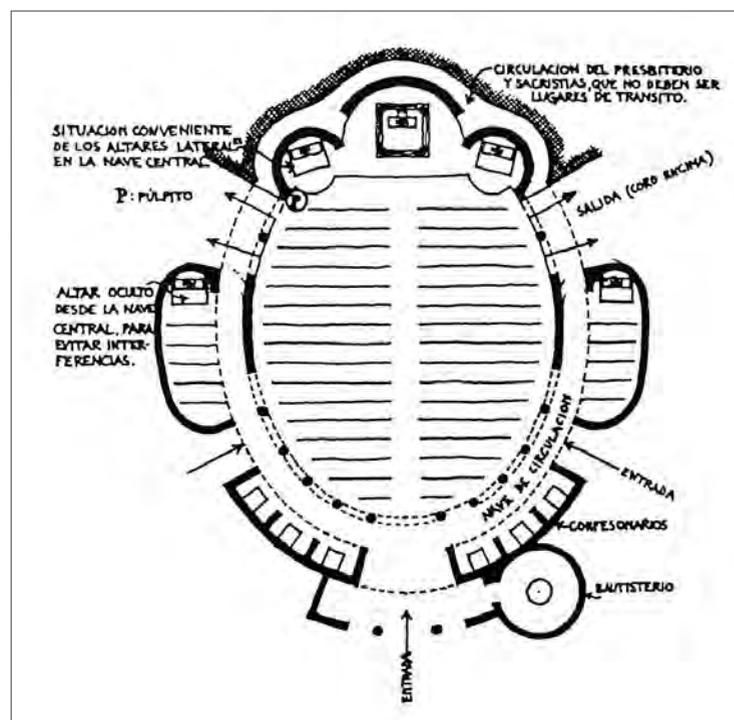
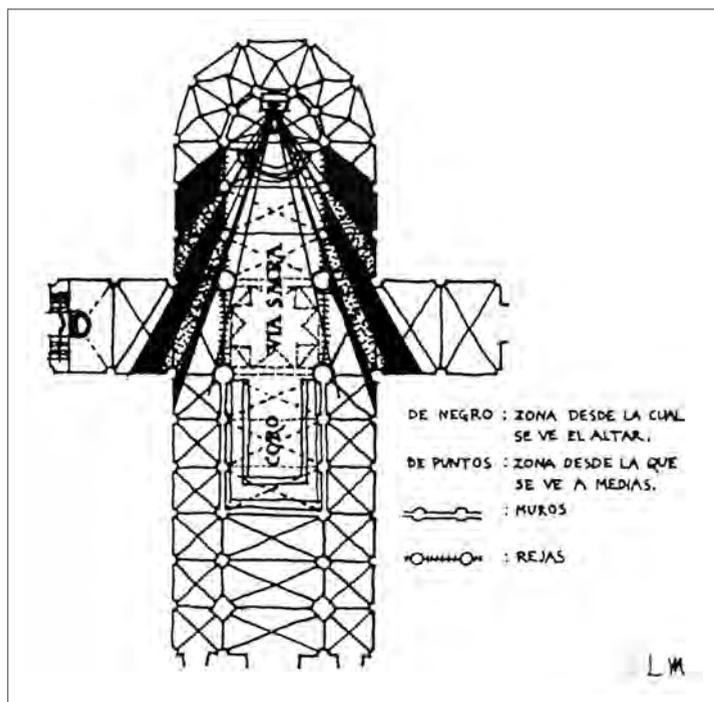
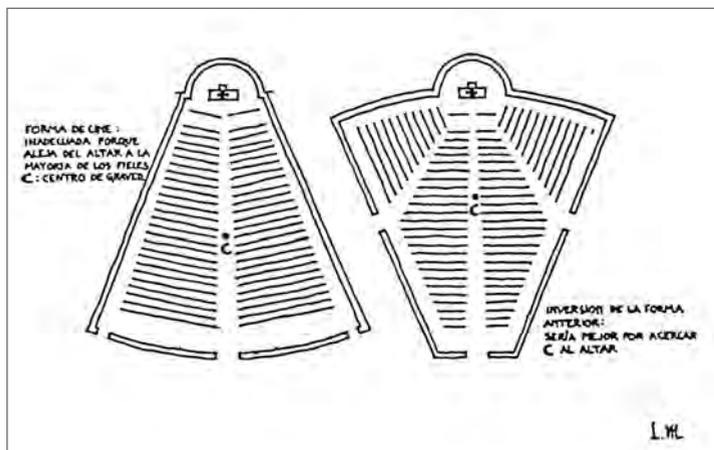


fig. 20. Análisis de tipos de iglesias desde las condiciones visuales y acústicas: «Forma de cine: inadecuada porque aleja del altar a la mayoría de los fieles» y forma invertida que la mejora; propuesta de planta elíptica; ángulos aprovechables para la visión del altar mayor en el esquema de una catedral gótica [en Moya 1953 a, figs. 2, 12 y 13].

«estudios tipológicos de iglesias» (Mosteiro 1996, 201 y 547-550) que cotejan distintas formas entre sí –cuadrado, círculo, elipse- para un óptimo aprovechamiento del uso litúrgico, tanto desde su estricta geometría formal como desde la espacialidad que confiere la iluminación o la acústica (**fig. 17**).

En sus *Comentarios de un arquitecto a la reciente instrucción del Santo Oficio acerca del arte sacro* (Moya 1953 a), atiende a la diversidad de plantas de iglesias desde el punto de vista litúrgico. Es muy significativo que muestre como ineficaz la tradicional y consagrada planta de iglesia en cruz latina (señalando sus muchos ángulos muertos para la participación litúrgica); y lo es también que contraponga a ésta un esquema de planta elíptica, del tipo de las iglesias que ya había ensayado y construido (con una excentricidad muy similar a las de San Agustín, Torrelavega y la que en ese mismo momento estaba proyectando para el concurso de la catedral de San Salvador) (**fig. 20**).

De esta planta, con la que propone un camino de experimentación -como personal contrapropuesta al «funcionalismo» del Movimiento Moderno-, señala que, además de garantizar las óptimas condiciones visuales y acústicas, favorece la unidad espacial atendiendo a la participación asamblearia de los fieles: la conformación de «la verdadera *ecclesia* o asamblea del pueblo cristiano». Esas condiciones visuales y acústicas son requisitos a los que Moya siempre se refirió como esenciales para la conformación de un templo cristiano –*domus ecclesiae*-, en contraposición al templo pagano (Moya 1949, 54); constituyen una condición necesaria pero, para él, claramente insuficiente: encuentra en el espacio de la iglesia otras exigencias –menos cuantificables pero no menos «funcionales»- a considerar.<sup>41</sup>

La forma de elipse huye explícitamente de los *funcionalistas* esquemas en abanico que el propio Moya criticaría en los proyectos de Aburto y de Cabrero para el concurso de la catedral de San Salvador (al que él acudió con su programática planta elíptica). Señala que tales plantas, que ostentan una voluntad innovadora, constituyen más bien una forma «propia para teatros o cines donde sólo se va a ver y oír, pero no indicada para una iglesia» (Moya y Vaquero 1953, 2).<sup>42</sup> Evitando esquemas como éstos, en que las filas son más largas conforme se alejan del altar, defiende su planta en elipse: en ésta, con un mayor acercamiento del centro de gravedad al presbiterio, cree compatibilizar las mejores condiciones visuales y acústicas con la función litúrgica (Moya 1949, 56); en definitiva, una forma activa y favorecedora del uso participativo de los fieles.

Sin embargo, la planta, con ser tan determinante, no lo es todo; y Moya, en sus esquemas teóricos –así como en sus iglesias realmente construidas-, deja patente hasta qué punto el valor arquitectónico de la iluminación y de la acústica puede alterar, reforzar o disminuir el carácter auspiciado por la geometría del edificio. Así, poco después, con motivo del concurso de anteproyectos para la construcción de la iglesia parroquial de San Esteban Protomártir en Cuenca (1960), en el que había sido miembro del jurado, indica que ante la asombrosa diversidad de propuestas «se ve la necesidad de establecer un orden y una clasificación de las respuestas según sus géneros» (Moya 1961 a, 17); y, en esta caracterización de *géneros*, la acústica y la luz cobran fuerza conformante del espacio.

41. La pretensión de reducir la arquitectura, en general, a un «sistema racional-mecanicista» es algo que Moya detecta como error en su crítica a los funcionalistas (Moya 1953 b).

42. Análogas consideraciones en Moya (1953 a, 29).

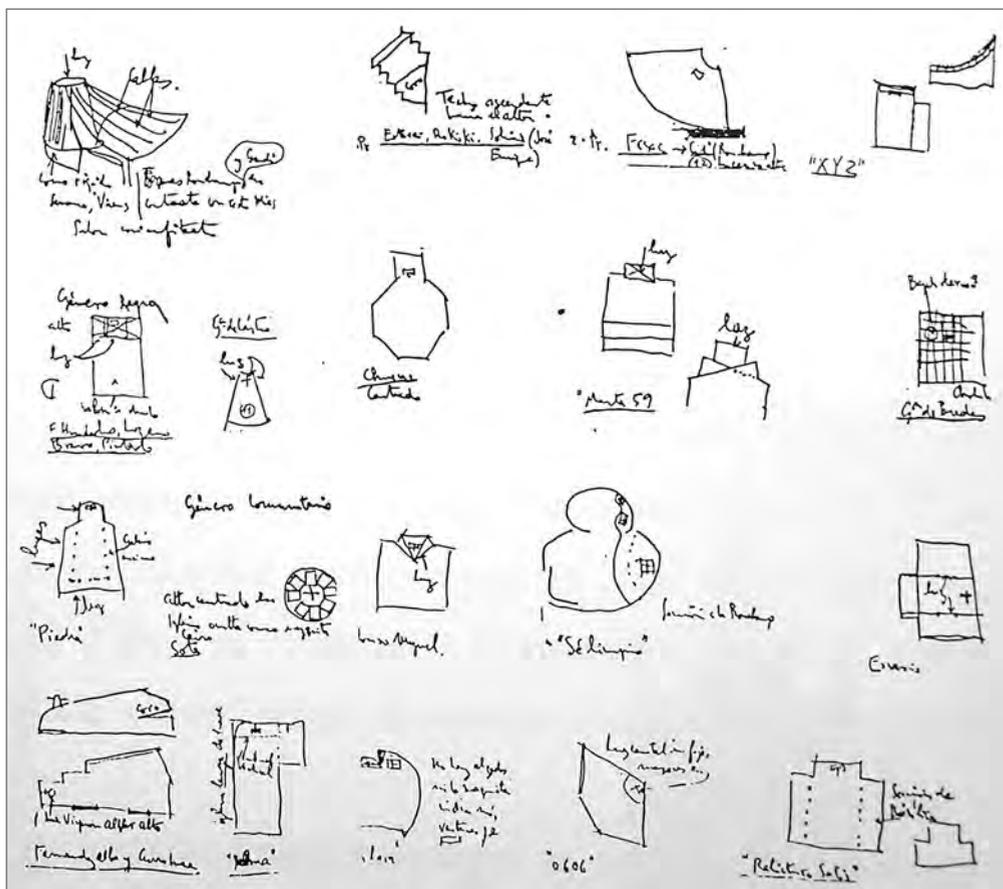


fig. 21. Croquis –clasificados según «géneros» de iglesias– de las propuestas presentadas al concurso de anteproyectos para la parroquia de San Esteban Protomártir en Cuenca (1960) [en Moya 1961 a].

Define, así, tres primarios géneros de iglesia: *místico*, *regio* y *comunitario*. En el primero, fundamentalmente por medio de la luz, se busca un fuerte –revelador- contraste entre la nave y el presbiterio.<sup>43</sup> En el segundo, basado en la basílica paleocristiana, se articulan dos volúmenes en cruz: el de la nave de los fieles y el *aula regia* de la cabecera.<sup>44</sup> En el tercero, el altar se rodea en lo posible de la asamblea, favoreciéndose al máximo la comunicación acústica y visual, de manera que la luz adquiere un valor aglutinador muy diferente al del recogimiento y meditación que es propio del primer género. A partir de ahí, establece la clasificación en géneros mixtos de los proyectos presentados, dado que encontraba «tan pocas realizaciones puras de cada uno de estos géneros como en la realidad histórica» (Moya 1961 a, 19) (fig. 21).<sup>45</sup>

El interés que esta clasificación tiene para Moya, percatándose de que a primera vista pudiera parecer complicada o arbitraria, reside en permitir «comprobar cómo una sutil variación en la forma puede cambiar el carácter del templo» (Moya 1961 a, 21). En este sentido, advierte cómo tres plantas de forma muy parecida se clasifican cada una en un género distinto, de acuerdo a la diversa utilización que hacen de la luz; también, y en sentido opuesto, cómo plantas muy diferentes se agrupan en un mismo género «por presentar un carácter semejante en cuanto a su función como templo».

Más allá de estas consideraciones, parece latir una cuestión más honda en su pensamiento: la absoluta dispersión de tipos de iglesias le conduce a la idea de tradición perdida (tradición en el sentido que ya hemos indicado). Con el paralelo de estos esquemas Moya parece denunciar el exceso de variables en el acto proyectual del momento presente, que –entiende- dificulta la profundización en una línea de investigación estrictamente arquitectónica: «Ocurre que el arquitecto de hoy se ve obligado (...) a elegir entre los diversos géneros de templos bajo su sola responsabilidad, lo que no ocurrió en otros tiempos» (Moya 1961 a, 21).

La pérdida de la tradición (la «pérdida del medio ambiente» que cita Moya refiriéndose al *Verlust der Mitte* de Hans Sedlmayr) desmiembra -desde su punto de vista- un continuo social que, permitiendo sentar, como implícitas, cuestiones fundamentales del dominio general, favorecía el alcanzar cosas realmente nuevas, avanzando sobre firme y poco a poco. La imaginación –sostendría Moya- es una máquina que no funciona en el vacío: «necesita chocar con la realidad para hacer algo» (Moya 1953 a, 15); y esa realidad no es, para él, otra cosa que la tradición. Se trata del Moya que entiende que sólo trabajando dentro de límites es donde se llega a revelar la maestría; el Moya que, con Goethe, apuntaba (y quizá llegara a añorar) que «el genio se manifiesta en las limitaciones».<sup>46</sup>

Esos valores funcionales que caracterizan *géneros* de iglesias (valores, en definitiva, proporcionados a los usos litúrgicos) se pueden contraponer, en el pensamiento de Moya, a los valores formales: a la neta *voluntad de forma* (o de regularidad de la forma) con un particular sentido de lo religioso. Interesan, por ejemplo, sus reflexiones acerca de cómo nociones como belleza y geometría se relacionan con el inveterado anhelo de orden

43. Entre otros ejemplos, aporta Moya el caso de la iglesia madrileña del Espíritu Santo, de Fisac.

44. Esta interpretación está en línea con la defendida por Bettini (1978, 117).

45. No obstante, identifica propuestas que constituyen un ejemplo «casi puro» de alguno de los géneros; (y aun del proyecto de Alejandro de la Sota observa que «realiza el género comunitario en toda su pureza y con todas sus consecuencias»).

46. «In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister».

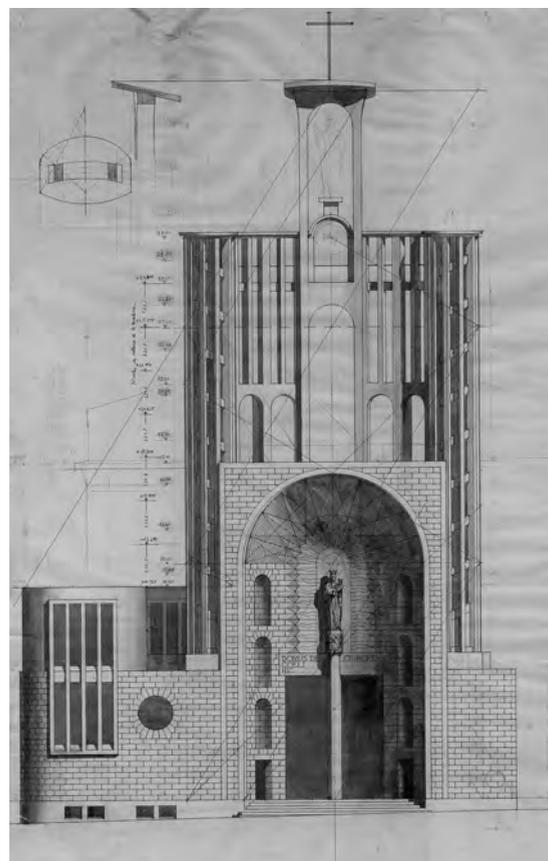
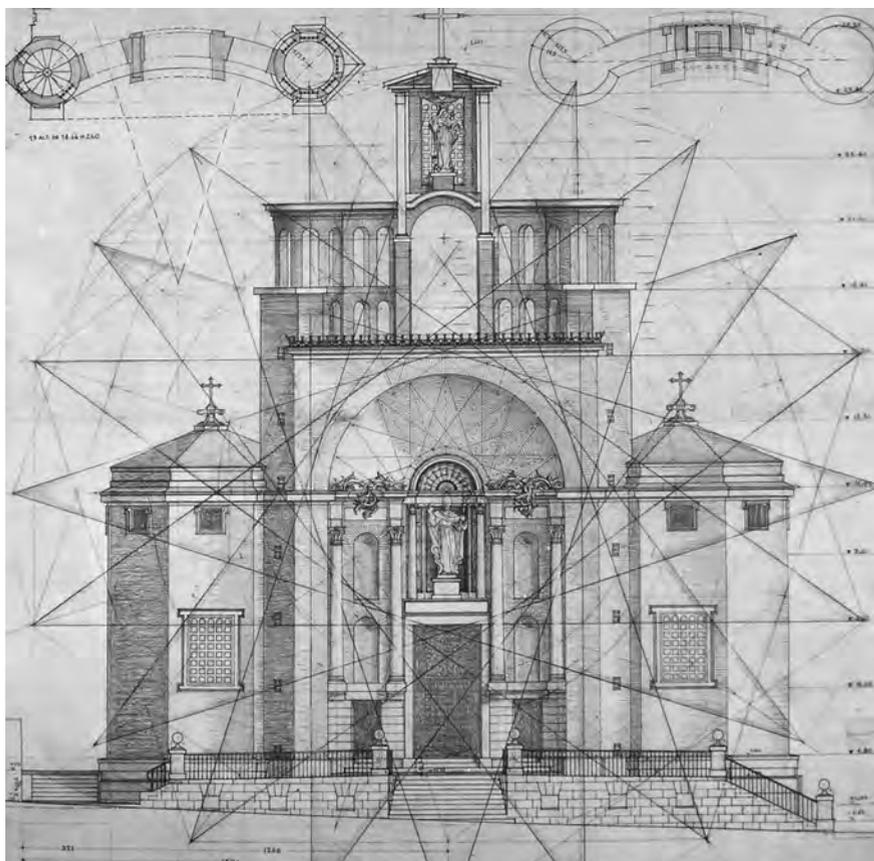


fig. 22. Portadas de las parroquias de San Agustín y de la Virgen Grande de Torrelavega: registro del trazado geométrico –la estrella de veinte puntas- en el aparejo de ladrillo de la hornacina.

(esto es, busca de una –más o menos trascendente- seguridad).

Desde un punto de vista no ajeno a lo antropológico (ni ajeno a ese ancestral sentido geométrico que Le Corbusier expone como «protección contra lo arbitrario»), señala el hecho de que los pueblos primitivos, movidos más por esa busca de seguridad que de belleza, optaran por las formas regulares (círculo, cuadrado, pentágono...) empleadas en la magia, como «imágenes seguras y constantes, aptas para exorcizar la variedad imprevisible de la naturaleza y de la vida» (Moya 1991, 201). Así, Moya establece una proporción inversa entre esta busca de seguridad a través de la geometría y la *religiosidad profunda* de cada cultura:

No son «mandalas» las ordenaciones de los santuarios y acrópolis de la Grecia clásica, expresiones de religiosidad seria, pero se acercan al «mandala» los trazados y los edificios de la época helenística y del Imperio romano, tiempos de decadencia religiosa. La ciudad gótica y su catedral se alejan del «mandala», pero en el Renacimiento y el Manierismo se vuelve a él; el proyecto de Bramante para San Pedro de Roma y la Villa Rotonda de Palladio son ejemplos máximos del empleo del «mandala» en Occidente, y coinciden con una época de conflictos religiosos. En la época barroca, la brillante exteriorización de lo religioso se aparta de dicha forma mágica, (...). El racionalismo del siglo XVIII pierde la Religión y vuelve a las figuras mágicas; los edificios que proponen Boullée, Ledoux y Durand, durante el final de ese siglo y el principio del siguiente, son puros «mandalas».

En el pensamiento de Moya subyace siempre la cuestión de la geometría –una «geometría perenne»- como medio y como «necesidad de orden contra el universo incoherente y el destino incomprensible» (Moya 1935, 13). Cabe interrogarse, entonces, por esa contraposición entre «religiosidad seria» y geometría explícita en su propia obra. ¿No muestran sus iglesias más celebradas, las de arcos cruzados en estrella, una cierta e indisimulada intención geométrica? ¿No se muestra ésta, la estrella de veinte puntas –regularizada e inscrita en circunferencia-, en el propio trazado director de la fachada de San Agustín? Es más, se da el caso notable de que esta geometría reguladora se *construye* materialmente en el aparejo de ladrillo del nicho de entrada, verdadero núcleo generador de la composición de toda la fachada; de tal suerte que el alzado de ese aparejo recompone la precitada estrella (como haría luego, con similares intenciones, en la *fachada-anuncio* de la iglesia de Torrelavega); esto es, el «avance geométrico» de lo que mostrará el interior (**fig. 22**). Capitel, cuando repara en esa vinculación geométrica entre la fachada y el interior de San Agustín, señala que, al perder aquélla la relación directa con el cuerpo principal (entre otras razones, porque se concluyó mucho después), debía configurarse con la geometría del interior para conseguir la coherencia con el todo, la unidad; «pero esta unidad no debía entenderse como una unidad formal cualquiera sino como aquélla capaz de encontrar su razón en el adecuado modo de presentar el templo» (Capitel 1982, 117).

Pero avancemos –o retrocedamos en el tiempo- para observar algunos aspectos sobre esa curiosa e inversa proporción que establece Moya entre la *religiosidad profunda* y la explícita seguridad que parece ofrecer la geometría. Ya nos hemos referido al valor decisivo –también para la arquitectura religiosa de Moya- que tuvo el ejercicio de la basílica piramidal del

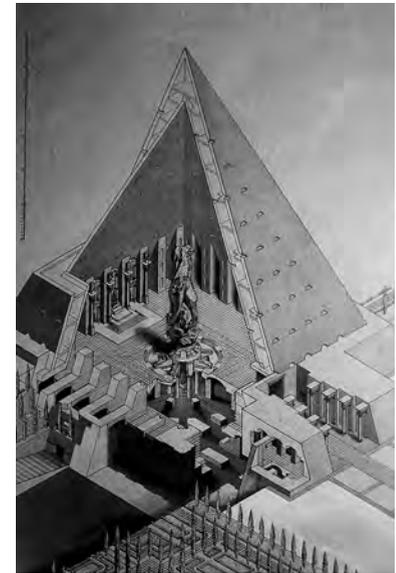


fig. 23. Axonometría seccionada de la basílica del *Sueño arquitectónico* (1938), explicitando la idea contradictoria de la pirámide hueca [col. part. A.C.].

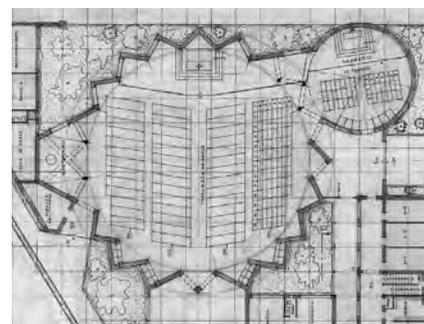
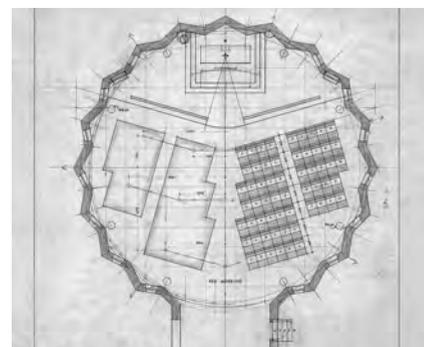
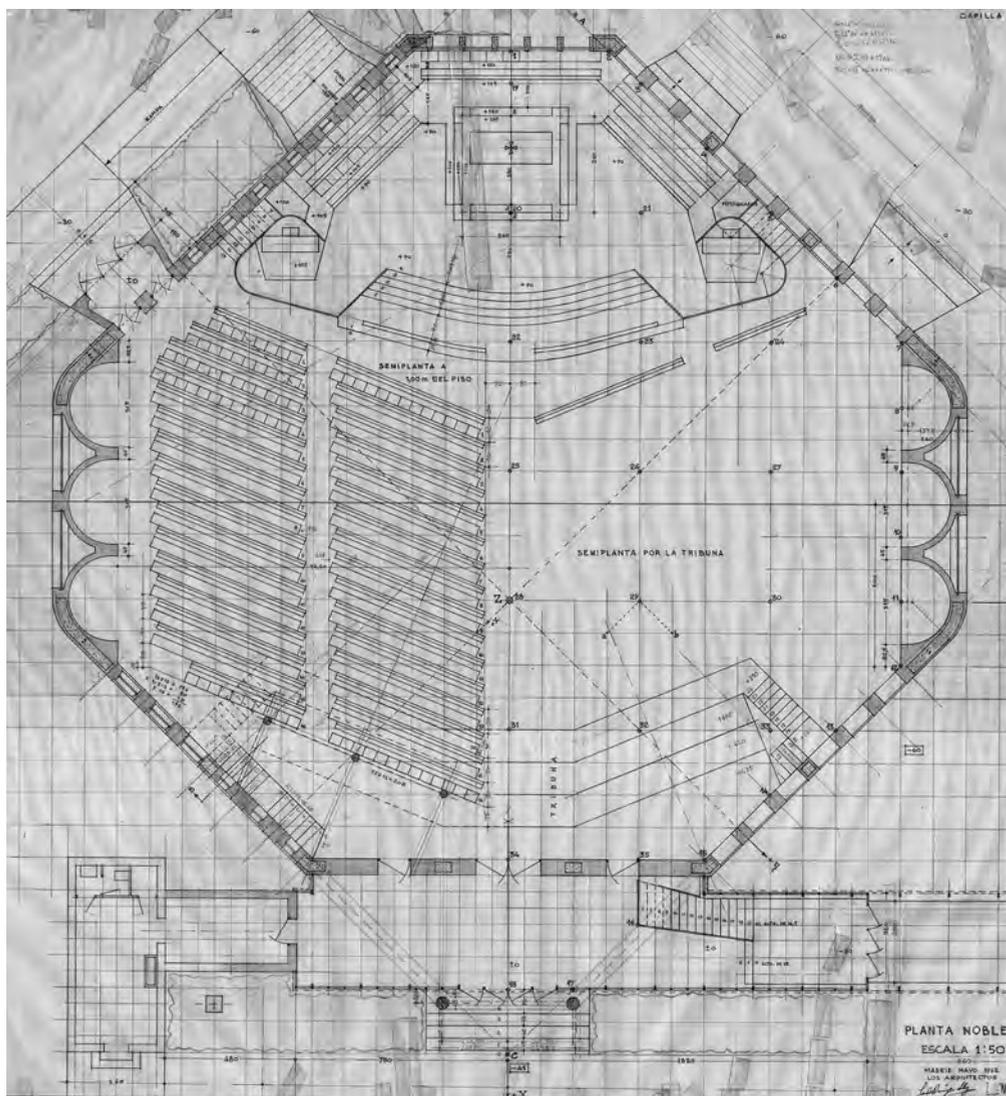


fig. 24. Plantas de iglesias de la «etapa moderna» de Moya, en que se conjugan forma y nuevo sentido litúrgico: capillas del colegio de Santa María del Pilar (1962) y de Gredos (1961); parroquias madrileñas de Santa María Madre de la Iglesia (proyecto de 1966, que desarrolla con superior luz el antecedente del esquema de Gredos) y de Nuestra Señora de la Araucana (1970).

*Sueño Arquitectónico* (**fig. 23**); y esto, no sólo por haber sido el agente catalizador de la opción de Moya por el lenguaje clásico de la arquitectura: también para otros aspectos (si bien, no desligados de esa opción).

En la basílica del *Sueño*, la cualidad del espacio sacro se conforma y exalta por la geometría extrema de la pirámide; una geometría que Moya sitúa en la tradición de idear cuerpos geométricos -elementales y autónomos- de los arquitectos españoles posteriores a la Guerra de la Independencia (Custodio Moreno, Antonio López Aguado, Isidro Velázquez y Javier de Mariátegui) pero que conecta por vía directa con las arquitecturas visionarias de la Ilustración; esto es, con los -por él llamados- «mandalas» de Ledoux y Boullée.<sup>47</sup>

Debido a la nueva técnica del hormigón armado, en la propuesta del *Sueño* se hacía posible la construcción de ese retórico oxímoron que es la *pirámide hueca*, contrasentido insólito, surrealista e «incongruente con el concepto de peso que esa forma sugiere» (Moya 1986, 174): la concordancia final entre geometría exterior e interior; una pirámide dentro de otra, de igual forma fuera y dentro. La pirámide del *Sueño* -verdadero proyecto de arquitectura, más que *arquitectura de papel*- posibilitaba la construcción real de las fantasías que Boullée y otros habían tenido que restringir obligadamente al plano del dibujo (y aun avanzaba propuestas reales como la pirámide hueca de Giovanni Muzio para el concurso del mausoleo de Atatürk en Ankara) (Mezzanotte 1974).

Desde este punto de vista se puede indagar en el papel de la geometría -o la tensión entre regularidad e irregularidad- en la *etapa moderna* de Moya. Tras el abandono de la geometría rotunda de la elipse y en paralelo a las vías abiertas por el Concilio, la experimentación de Moya quedó registrada en tres iglesias madrileñas, ya citadas, muy diversas entre sí: la del colegio del Pilar y las parroquias de Santa María Madre de la Iglesia y de Nuestra Señora de la Araucana (**fig. 24**). En ellas, con la intención de perder -o matizar- la firmeza o regularidad de la forma, hay que estimar no ya la evolución de la planta sino la entera cualidad espacial del edificio, desde el intencionado juego de la iluminación con la geometría formal.

Como hemos visto, la capilla del Niño Jesús nos puede parecer, en su planta octogonal, no muy alejada del esquema central (próxima, en concreto, al octógono de la Universidad Laboral de Zamora); pero la fuerza del intradós del paraboloides hiperbólico que se eleva hacia la cristalera del presbiterio, inundándolo de luz, nos remite a otras percepciones (y si la planta, básicamente, tiende a la centralidad del *género comunitario*, el espacio parece aproximarse al denominado por Moya *género místico*). Algo parecido ocurre entre la centralidad absoluta de otras plantas circulares y la intención de direccionalidad que provoca su iluminación. En la parroquia de Santa María Madre de la Iglesia la luz -aparte de la de la linterna- se dirige al presbiterio por el sistema de redientes con que se conforma la pared del perímetro (análogamente se trata la capilla marianista de Arenas de San Pedro; aquí, además, en vez de la linterna central, se perfora la cúpula con tres tragaluces sobre el altar).

47. Hay que notar que mientras concebía el *Sueño*, en los años de la Guerra Civil, Moya estudiaba atentamente -y traducía- el ensayo de Kaufmann *Von Ledoux bis Le Corbusier*.

En Nuestra Señora de la Araucana, en fin, forma y luz producen un *género mixto* de notabilísimo interés, que sobresalió en el panorama de la arquitectura internacional del momento (Stock 2004, 255). En su planta irregular, sólo trabada por la serie de arcos de ladrillo perpendiculares al frente del altar, el proceso de pérdida de forma llega a un punto final; que no cabe justificar, ciertamente, por lo irregular de la parcela. Parece mostrarse en este espacio asambleario, como postrero y más maduro proyecto religioso de Moya, su creencia en la arquitectura de la iglesia desde la función litúrgica: eliminando todo anhelo de regularidad formal, huyendo de todo exceso de geometría que pueda ser reflejo –según lo apuntado- de un momento de «decadencia religiosa».

Acaso, a su luz, se puede conjeturar que el paso que diera Moya muchos años antes, desde el centro *uno y absoluto* -como el del Panteón pagano- de la planta circular del Escolasticado hasta la direccionalidad cristiana que refleja la elipse de San Agustín, pudiera contener también, en germen, una cierta voluntad de disminuir o atemperar la rotundidad y regularidad de la geometría. Mientras levantaba esa cúpula de San Agustín, pensaba el arquitecto en el santo titular de esa iglesia y en las circunstancias históricas que vivió; y explicaba su proyecto como tendente hacia las formas y sistemas arquitectónicos de aquel tiempo «que -señala- fue el momento único en que la cultura y la sabiduría clásicas, casi intactas aún, recibieron, con la sangre nueva del Cristianismo, un mundo de ideas que llenó el vacío dejado al perderse las ilusiones paganas» (Moya 1950 a, 16). Y con esa intención, marcando el otro «foco» de ese *momento único*, Moya parece querer completar en el tiempo, dando nuevo sentido histórico, la muy célebre idea de Flaubert: «Les dieux n'étant plus et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un momento unique où l'homme seul a été».

Con el complejo espacio arquitectónico de la iglesia de la Araucana, última edificada por Moya, se consuma la línea de una permanente reflexión acerca de la construcción del templo; o de una permanente reflexión, en definitiva, acerca de la arquitectura. Con anterioridad, en los años cincuenta, tratando de lo que juzgaba el «fracaso» de la arquitectura del momento, afirmaba que una de las grandes razones de tal fiasco había sido «que, por primera vez en la Historia, el Templo ha dejado de ser el tema conductor»; y añadía que «para que en el porvenir haya arquitectura religiosa, o simplemente arquitectura, será preciso que la construcción de iglesias vuelva a ser el tema director» (Moya 1953 b). Con ello hacía una declaración de fe en la arquitectura, en la posibilidad de crear formas y técnicas nuevas que se vean auspiciadas por la necesidad de servir a esos altos fines; y establecía sólo una condición para ello: la humildad del arquitecto frente al orgullo creador que veía ya plenamente caracterizado en el hombre moderno.

## REFERENCIAS

BETTINI, Sergio

1978. *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, Dedalo, Bari.

CAPITEL, Antón

1976. «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *Arquitecturas Bis*, 12 (marzo-abril).

1977. «Madrid, los años cuarenta: ante una moderna arquitectura», en *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949* (catálogo de la exposición), Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 8-13.

1982. *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid.

- y Javier MOSTEIRO (dirs.)

2000. *Luis Moya Blanco. Arquitecto. 1904-1990*, Electa, Madrid.

CASAS REMENTERÍA, Manuel de las

1950. «Cálculo del andamiaje para la construcción de la cúpula de la iglesia de San Agustín (Madrid) », *Informes de la Construcción*, 19 (marzo), 1-7.

COLLINS, George R.

1968. «The Transfer of Thin Masonry Vaulting from Spain to America», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 27, 176-201.

DELGADO ORUSCO, Eduardo

2000. *Arquitectura sacra española, 1939-1975*, mecan. (tesis doctoral, Escuela Superior de Arquitectura de Madrid).

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio

1990. «Luis Moya Blanco. Maestro en el recuerdo», *Academia*, 70 (1<sup>er</sup> sem.), 71-75.

FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban

2005. *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela.

FLORENSA, Adolfo

1970. «Guarini ed il mondo islamico», en *Guarini e l'internazionalità del Barocco. Atti del Convegno Internazionale*, Accademia delle Scienze di Torino, Turín, 637-665.

FRÍAS, María Antonia

1988. Presentación a *Felicitaciones navideñas por el arquitecto Luis Moya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 5-20

2009. «La biblioteca del matrimonio Moya», en M.A. FRÍAS (ed.), 2009. *Luis Moya Blanco. 1904-1990*, T 6 Ediciones, Pamplona, 28-39.

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, José Luis

1999. «La bóveda tabicada. Su historia y su futuro», en *Teoría e historia de la rehabilitación*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 237-259.

LINAZASORO, José Ignacio

2013. *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*, Abada, Madrid.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José

1990. «A Luis Moya, Navidad en la Gloria », *Academia*, 70 (1<sup>er</sup> sem.), 57-61.

MEZZANOTTE, Gianni

1974. *Giovanni Muzio. Architetture francescane*, Eris, Milán.

MONEO, Rafael

1982. Prólogo a Antón CAPITEL, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 7-10.

MONTES SERRANO, Carlos

1999. «Clasicismo, licencia y retórica en la arquitectura de Luis Moya, a propósito del 50 aniversario de la primera piedra de la Universidad Laboral de Gijón», *RA. Revista de Arquitectura*, 3, 63-74.

MOSTEIRO, Javier

1993. «Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco», *Academia*, 77 (2<sup>o</sup> sem.), 245-294.

1996. *Dibujo y proyecto en la obra de Luis Moya Blanco*; mecan. (tesis doctoral, Escuela Superior de Arquitectura de Madrid).

1999. «En paralelo a Guastavino, las bóvedas tabicadas en Madrid», en *Las bóvedas de Guastavino en América*, CEHOPU, Madrid, 47-57.

- y Francisco EGAÑA CASARIEGO, 2014. «En torno al anteproyecto de Luis Moya y Joaquín Vaquero para la catedral metropolitana de San Salvador (1953)», *Goya*, 347 (abril-junio), 158-177.

MOYA BLANCO, Luis

1925. «Arquitectos», *El Pilar*, 14 (marzo), 126.

1928. «Capilla de Nuestra Señora de la Portería, en Ávila, obra del arquitecto Pedro de Ribera», *Arquitectura Española*, 21 (enero-marzo), 2-9.

1929. «Fachada de la iglesia de Santa Teresa en Ávila», *Arquitectura*, 125 (oct.), 346-354.

1935. [*Lección de la oposición a cátedra, sobre el acto de proyectar*], ms. (Escuela Superior de Arquitectura de Madrid) (en J. MOSTEIRO 1996, 731-743).
1942. «Conferencia pronunciada por D. Luis Moya», en *Los jóvenes ante la elección de carrera*, Colegio del Pilar, Madrid, 103-121.
1945. «Escolasticado de Nuestra Señora del Pilar (religiosos Marianistas), en Carabanchel Alto, Madrid», *Revista Nacional de Arquitectura*, 39 (marzo), 68-84.
1946. «La arquitectura cortés», *Revista Nacional de Arquitectura*, 56-57 (agosto-sept.), 185-190.
1947. *Bóvedas tabicadas*, Dirección General de Arquitectura, Madrid.
1949. «La liturgia en el planteamiento y composición del templo moderno», en *La liturgia en la arquitectura religiosa*, Real Congregación de Arquitectos de Nuestra Sra. de Belén y Huida a Egipto, Madrid. 23-61.
- 1950 a. «Iglesia de San Agustín, en Madrid», *Informes de la Construcción*, 19 (marzo), 2-16.
- 1950 b. «Tradicionalistas, funcionalistas y otros» (I y II), *Revista Nacional de Arquitectura*, 102 (junio), 261-269; y 103 (julio), 319-326.
- 1953 a. *Comentarios de un arquitecto a la reciente Instrucción del Santo Oficio acerca del Arte Sacro*, mecan. (Escuela Superior de Arquitectura de Madrid).
- 1953 b. [*Sobre el concepto de tradición*], ms. (Escuela Superior de Arquitectura de Madrid) (en J. MOSTEIRO 1996, 754).
- 1953 c. *La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
1957. «Observaciones sobre el concurso de la Basílica de Siracusa», *Revista Nacional de Arquitectura*, 189 (sept.).
1959. [Comentario sobre Félix Candela], *Arquitectura*, 10 (octubre), 17-20.
- 1960 a. «Alvar Aalto y nosotros», *Arquitectura*, 13 (enero).
- 1960 b. «L'architettura religiosa contemporanea in Spagna», *Fede e Arte*, 2 (abril-junio), 196-236.
- 1961 a. «Iglesia parroquial de San Esteban», *Arquitectura*, 25 (enero), 17-22.
- 1961 b. «Panorama de la arquitectura en el 1960», *Arquitectura*, 30 (junio), 2-26.
- 1963 a. «Coloquios sobre iglesias», *Arquitectura*, 52 (abril), 34-35.
- 1963 b. «Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial», en *El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, t. II, 155-180.
1964. «La Arquitectura al servicio de la Comunidad Cristiana» (ponencia presentada en la II Semana Nacional de Arte Sacro, León, 2-7 julio 1964), separata de *El Arte Sacro y el Concilio Vaticano II*, Junta Nacional A. de Arte Sacro, León, 75-93.

1971. *El código expresivo en la arquitectura actual*, Universidad de Navarra, Pamplona.
1972. «La opinión de un miembro de la Academia sobre las dos maneras de composición en la Mezquita de Córdoba», *Arquitectura*, 168 (diciembre).
1978. «Sobre el sentido de la arquitectura clásica», en *Tres conferencias de arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 7-29.
1981. «Relación de diversas hipótesis sobre las proporciones del Partenón», *Academia*, 52 (1<sup>er</sup> sem), 25-156.
1986. «Sobre un “sueño arquitectónico”», en Alberto HUMANES BUSTAMANTE (dir.), *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 174-177.
1987. «Arquitecturas cupuliformes: el arco, la bóveda y la cúpula», en *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 97-119.
1991. *Consideraciones para una teoría de la estética*, Universidad de Navarra, Pamplona.
- y José Antonio DOMÍNGUEZ SALAZAR, 1960. «Capilla para el Colegio de Santa María del Pilar», *Arquitectura*, 17 (mayo), 23-27.
  - 1965. «Capilla del colegio de Santa María del Pilar», *Informes de la Construcción*, 173 (agosto-sept.), 49-61.
  - y Joaquín VAQUERO PALACIOS, 1953. «Concurso para la reconstrucción de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de San Salvador», mecan. (Escuela Superior de Arquitectura de Madrid).
  - 1954. «Anteproyecto de catedral en El Salvador», *Revista Nacional de Arquitectura*, 151/152 (julio-agosto), 27-33.
  - Ramiro MOYA y Pedro RODRÍGUEZ DE LA PUENTE, 1954. «Capilla de las Escuelas profesionales Salesianas de San José, Zamora», *Revista Nacional de Arquitectura*, 151/152 (julio-agosto), 57-64.
  - et al. 1984. «Sobre la arquitectura», *Proyecto* (Pamplona), 0, 38-40.

ORS, Eugenio d'

1945. «La virtud», *Arriba* (2 dic.).

STOCK, Wolfgang Jean

2004. *Christian Sacred Buildings in Europe since 1950*, Prestel, Munich.

THOMAS, Manuel

1950. «Estudio del zuncho-estribo de la bóveda de planta elíptica y arcos entrecruzados de la iglesia de San Agustín, según el proyecto de Luis Moya Blanco», *Informes de la Construcción*, 19 (marzo), 1-7.

TORRES PÉREZ, José María y María CALONGE DOMÍNGUEZ (dirs.)

2012 *Catálogo del Fondo Antigo de la Biblioteca de Luis Moya*, Universidad de Navarra, Pamplona.

WESTON, Richard

2003. «The word of God», *RIBA Journal*, 2.



# Valores urbanos de la arquitectura religiosa de Luis Moya Blanco

Luis Moya González

## 1

### INTRODUCCIÓN

Moya tenía una personalidad compleja como corresponde a toda persona inteligente y de enorme cultura. Sus facetas de arquitecto, profesor, y artista se reflejan en sus dos vertientes, laica y religiosa. En este trabajo se trata de interpretar los proyectos realizados para el clero secular y regular a través de sus escritos, lecciones y en mi caso del recuerdo de años de trabajo en su Estudio y de conversaciones estrictamente de arquitectura. El método seguido se basa en el análisis de los textos más relacionados con aspectos urbanísticos de los que se entresacan los argumentos principales para alcanzar una interpretación de esta escala; y por otra parte de los proyectos realizados de mayor magnitud en los cuales se pueden apreciar la plasmación de más conceptos pues son conjuntos de edificios ordenados en un espacio libre.

Los argumentos a los que me voy a referir son:

- La ciudad como resultado de la lucha contra la naturaleza
- La apariencia, el ropaje y la fachada como elementos de cualificación
- La armonía de los números y la diversidad de la ciudad de geometría pre euclidiana
- La cortesía y la ciudad patio
- El paisaje urbano como síntesis de los elementos anteriores

Los proyectos realizados se analizarán teniendo en cuenta: entorno, implantación en la parcela, macla de la edificación, relación con los espacios libres y la jardinería, y espacios de transición. Para ello he elegido los siguientes proyectos:

- El Escolasticado de Carabanchel (Madrid)
- La Universidad Laboral de Gijón
- El Colegio de Santa María del Pilar en el barrio del Niño Jesús (Madrid)

## 2

### LA FORMACIÓN DE LUIS MOYA BLANCO

El origen de una parte considerable de las ideas urbanísticas de Moya procede de su vinculación al barrio de Salamanca de Madrid donde habitó y trabajó toda su vida.

Él y sus cuatro hermanos, además de otros familiares, recibieron su formación escolar en

**fig. 1.** Naturaleza amenazante.  
Fondo LMB.

el colegio de los Marianistas situado en dicho barrio, desde su inicio en Madrid, primero en la calle Goya y después en la de Castelló. Por tanto este barrio y los Marianistas son dos constantes a lo largo su vida. Admiraba el barrio, especialmente antes de que se produjera la invasión del automóvil en los años 1960 y su terciarización a partir de los 1980: su trazado geométrico, sus calles diferenciadas dentro de un conjunto armonioso, y en fin, sus edificaciones individualizadas en cada parcela pero respetuosas con las colindantes y con el contexto general. Por otra parte los Marianistas son probablemente los que más trabajo le encargaron escalonadamente en el tiempo, porque además de la extensa obra del Escolasticado, en dimensiones y en tiempo (1942-1972), proyectó el Colegio del Niño Jesús (1960), el cual marca una nueva tendencia en su vida profesional, además realizó el interesante proyecto del “Pabellón de Preu”, en el Colegio de Castelló (1965), el Colegio Mayor Chaminade (1965), y el Colegio de Enseñanza Media de Ciudad Real.

Moya fue educado en una familia con una ética decimonónica: honradez, seriedad profesional y moral puritana capaz de sublimar su fuerza vital a través de su religiosidad, lo cual explicaría, por otra parte, la prioridad que daba al sentido de la vista por encima de los otros, especialmente el tacto. Desde muy pequeño desarrolló una enorme capacidad intelectual que unida a su laboriosidad, le llevó a su extensa producción, sin repeticiones y muy original. Supo recoger de su familia las componentes, técnica, especialmente constructiva, y artística.<sup>1</sup> En él confluían la racionalidad y la intuición, con predominio de la primera sobre la segunda. Por ello sus instrumentos preferidos para pensar eran la geometría y el dibujo constructivo.

Su oratoria era clara y sencilla a la par que profunda, basada en un gran conocimiento, por lo que era un buen profesor que sin imponerse dejaba una honda huella intelectual en sus alumnos. Sólo exponía aquello que estaba claro en su pensamiento. Pero añadamos que al igual que otras personas introvertidas, tenía mucha capacidad para el monólogo y menos para el diálogo.

Probablemente la religión era su refugio para la introversión y la reflexión personal, pero sobre todo era su guía espiritual y su fuente de inspiración. Consiguió convertirse en un destacado experto en liturgia. Cuando ésta cambia, de acuerdo a las directrices del Concilio Vaticano II (1962-65), unido a su conocimiento del mundo clásico: filosofía, arte y arquitectura, le procuró la mayor parte de sus encargos provenientes de la Iglesia, con preferencias habitualmente tradicionales.

Nunca se consideró un artista a la manera que tiene su origen en el romanticismo decimonónico, el que procede de la manifestación de los sentimientos, porque aborrecía dicha manifestación, pero además consideraba que si algo de lo que hacía resultaba artístico era como mero ejecutor de Dios. No concebía que se produjera arte más que como decantación del proceso artesanal que constituía la arquitectura, y como tal debía ser útil y bien construida. Podemos decir que es un pensamiento socrático, recogido fielmente en el Renacimiento, de tal manera que la belleza es una sublimación de la función, o en palabras sencillas del arquitecto William Richard Lethaby (1857 –1931), vinculado al movimiento Arts and Crafts, y a las instituciones británicas de protección del patrimonio “El arte consiste en hacer bien aquello que se debe hacer”. Moya se propuso siempre hacer bien las cosas, porque su sentido del deber se lo imponía como una obligación humanista, que él diría religiosa.

1. Nació en 1904 de un padre del mismo nombre, ingeniero de caminos, autor del depósito de Santa Engracia del Canal de Isabel II; Juan Moya, hermano de su padre, era arquitecto conservador del Palacio Real y con obras como el Seminario de las Vistillas; Emilio Moya, hijo del anterior, fue Director de la Academia de España en Roma y especialista en la restauración de monumentos como el Museo de Escultura Policromada de Valladolid; y el pintor Gutiérrez Solana, primo de su madre, le enseñó a pintar. Su hermano Ramiro, arquitecto y con clara vocación artística, trabajó en su Estudio hasta los años 1960 y después se dedicó a la restauración de monumentos; sus hermanos Manuel, ingeniero de caminos y Juan, ingeniero industrial con especialidad en el cálculo de estructuras, colaboraron puntualmente con él (este último en la Laboral de Gijón entre otras).

Su ideología conservadora tuvo algunos brotes radicales, que dentro de su personalidad racional, comedida y liberal, resultaban exabruptos intelectuales, con posturas muy reaccionarias que chocan con el uso que habitualmente hacía de la razón. Especialmente ocurría poco después de una Guerra Civil pasada en Madrid en un ambiente de ideología opuesta. Es comprensible que así ocurriera teniendo en cuenta el período histórico que le tocó vivir, y posteriormente una España con un régimen dictatorial en connivencia con la Iglesia claramente alineada con la derecha recalcitrante, con la que él se sentía vinculado vital y laboralmente. Afortunadamente sus posturas más irracionales no se manifestaron en su arquitectura ni sobre todo en la enseñanza que impartió, sin dogmatismos y abierta. Todo ello demuestra su posición intelectual coherente con el talante liberal decimonónico con el que había sido educado en su familia.

Sirvan estas breves notas sobre un carácter tan complejo como el de Moya, para entender o explicar mejor su visión y práctica de ordenación del espacio urbano, propósito de estas líneas.

### 3 VISIÓN DE LA CIUDAD

De la lectura de sus escritos, del análisis de sus proyectos y, a veces, del recuerdo de comentarios oídos en conversaciones mantenidas durante años, he extraído los puntos básicos de su pensamiento más urbanístico aunque difícilmente segregable del arquitectónico.

Siendo Moya un arquitecto de enorme y profundo conocimiento, no es fácil encontrar una declaración de paternidad diferida o influencia directa en ninguna de sus obras. Es más, su crítica al Movimiento Moderno en su versión Estilo Internacinal y a los eclecticismos, lo achacaba a la copia y el seguimiento de las modas, ausentes de reflexión personal. Para él la arquitectura clásica es “el juego combinatorio, mediante reglas fijas, de un número limitado de formas definidas” y por tanto las únicas que permiten al arquitecto manifestar su personalidad. Lo asimila a una estructura de un lenguaje en el que “el catálogo de formas es como el diccionario, y las reglas son la sintaxis”. Afirma que este estilo “no va unido a una manera determinada de ordenar un conjunto de edificios”.

Fuera del clasicismo el único estilo que le parecía innovador en su concepción y su sistema constructivo, era el gótico y reconocía modestamente que no era fácil comprender su surgimiento en la Edad Media. Es probable, sin embargo, que las características espaciales de la ciudad medieval sintonizaran con su idea de los trazados de geometría pre euclidiana. De aquí que lo encontramos alineado a las posturas, que desde Ruskin y Morris en el movimiento de Arts and Crafts, reivindicaron la ciudad medieval y la coherencia entre la forma y la sociedad, igualitaria y representativa, que la ocupa. Camilo Sitte (1843-1903) y su libro *Construcción de ciudades según principios artísticos* (Sitte 1889) es la plasmación urbanística más fiel en aquel momento de las teorías medievalistas. Pero Moya tiene más concomitancias con Sitte: ambos utilizan el dibujo como instrumento de análisis y ambos creen que el resultado espacial no es consecuencia de lo aleatorio sino de una intención de proyecto. En la línea expuesta se encuentra el arquitecto y profesor mencionado, William



fig. 2. La Ciudad de Dios. [col. part.]

Richard Lethaby, y posteriormente Raymond Unwin (1863-1940) que escribe el libro seminal *La práctica del urbanismo, una introducción al arte de proyectar ciudades y barrios* (Unwin 1909). Este último puso en práctica sus ideas, con la colaboración de Barry Parker, en la construcción de Letchworth Garden City, la primera ciudad jardín según las teorías de Ebenezer Howard, expuestas por primera vez en el libro *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform* (Howard 1898). Pero sobre todo fue en Hampstead Garden Suburb, donde aplicó las bases urbanísticas recogidas en su libro, como la composición de tejidos conformados con diversos tipos de viviendas unifamiliares, y un centro cívico cuyos edificios representativos fueron encargados a Edwin L. Lutyens (Londres, 1869-1944) treinta años mayor que Moya pero con el que guarda muchas similitudes en su trayectoria (véase el artículo de Antón Capitel en esta publicación). Se puede suponer que Moya conocía este proyecto e incluso lo tuvo presente cuando participó en el diseño del barrio madrileño de Tercio y Terol, como miembro responsable de un gran equipo de arquitectos encargado por el organismo Regiones Devastadas. Las circunstancias son muy distintas pues este último fue construido en los años 1940 para una clase proletaria en una zona batida por el asedio a Madrid durante la Guerra Civil. Pero coincide en la concepción organicista frente al racionalismo ortodoxo del momento histórico, en la elección mayoritaria del tipo unifamiliar de alta densidad, en el tratamiento de las calles y las plazas como lugares de encuentro y convivencia se concibe el conjunto como unidad vecinal con equipamiento casi autosuficiente, y donde se respetan las preexistencias. En aquel momento se consideró que respondía este urbanismo a los criterios del Régimen Franquista y por tanto se oponían a los de la República; visión simplista que asimilaba ciudad masificada y deshumanizada con los bloques paralelos del Movimiento Moderno. Sin embargo el resultado, consecuencia de un buen diseño, se deja ver hoy día en su continente y también en su contenido en el que puede comprobarse la continuidad de las familias originarias debido a la calidad del ambiente que ha sido creado.

El estilo neomudéjar era el único que Moya consideraba intrínsecamente español, pero no existe una clara influencia en su arquitectura, que demuestre su interés por el mismo a no ser en los sistemas constructivos de albañilería. Lo cual pone de manifiesto que su eclecticismo es original y que lo que pretendía era proyectar con las bases teóricas del clasicismo arquitectónico adaptado a un programa funcional y un sistema constructivo posible y económico. Sin embargo en la escala urbana reconoció la influencia de la arquitectura hispano-árabe en dos aspectos: el trazado de la jardinería, aspecto trascendente en los proyectos que hemos elegido, y en la composición compacta de los volúmenes edificadas en donde los espacios libres surgen por ahuecamiento del tejido (ponía como ejemplo la Plaza Mayor de Madrid). Las características básicas de sus jardines podrían ser: caminos rodeando parterres bordeados de setos y canalillos para el riego, plantación libre de arbustos, árboles y plantas rastreras en el interior de los parterres (todo ello para conseguir el máximo de ambiente húmedo con el mínimo consumo de agua), coherencia e integración con la edificación en un proyecto único, elección de especies olorosas y combinación de árboles de hoja perenne y caduca. Por otra parte en la tradición decimonónica mediterránea, las avenidas principales iban acompañadas de hileras de árboles, normalmente de hoja caduca, aunque durante el franquismo se utilizaba con frecuencia de hoja perenne, si bien más como

hitos que colocados en hilera. Con respecto a la segunda característica se evidencia en los proyectos realizados hasta 1960, como en los dos primeros que analizamos más adelante.

## 4

### LA CIUDAD COMO RESULTADO DE LA LUCHA CONTRA LA NATURALEZA

En términos urbanísticos la ciudad, para Moya, es lo propio del hombre, donde encuentra todo lo que puede satisfacer sus necesidades materiales y sobre todo espirituales. La obra humana consiste en combatir a la naturaleza causante de los males inherentes a la misma (**fig. 1**). El proceso civilizador se basa en ir ganando la batalla, pero la estrategia bélica es sutil pues consiste en adaptarse para vencer, dada la fuerza y superioridad cuantitativa de esta. La ciudad se pliega a las condiciones naturales y tiene en cuenta su topografía, vientos dominantes, soleamiento etc. Nunca se debe tratar de dominar la Naturaleza con una gran obra de infraestructuras o de arquitectura. Cuando por razones espirituales o sociales es necesaria una obra singular, esta será realmente poco más voluminosa en el contexto, pero aparentemente se distinguirá del resto, mediante su ubicación y composición, al igual que en el mundo clásico. También será muy importante la aproximación paulatina y envolvente a la misma en la que influye la topografía e incluso la orientación que suministra iluminaciones diferentes según la hora del día.

Dentro de su concepción clásica, también se debe resaltar el contraste entre el desorden de la naturaleza frente al orden que procura la racionalidad de lo artificial. Así la naturaleza no debe invadir el espacio artificializado, como ocurre en el culto panteísta que desarrolla la arquitectura moderna; la jardinería de los espacios abiertos se proyecta con una regularidad próxima a la edificación, “la naturaleza como sierva” en palabras de Moya. Esta concepción también conduce a la creación de espacios de transición, como pórticos, patios, logias, galerías cubiertas y descubiertas, etc. prácticamente desaparecidos en la ortodoxia funcionalista. Ortodoxia que sin embargo será rebatida por algunos como Bruno Taut, y en los años 1950, por el Team X, como Bakema, Van Eyck, De Carlo, los Smithson, y otros grandes arquitectos de estos años, precisamente para recuperar los espacios llamados “in between”.

## 5

### LA APARIENCIA, EL ROPAJE Y LA FACHADA COMO ELEMENTOS DE CUALIFICACIÓN

Los edificios deben transmitir sus funciones y su misión social, de ahí la importancia que adquiere la apariencia y su materialización a través del ropaje. Las fachadas de los edificios además son el telón de fondo del escenario de la ciudad. Moya no maquilla los edificios, a la manera de los arquitectos del s. XIX o los postmodernos de los años 80, sino que los viste con los ropajes que considera necesarios para transmitir un mensaje. Le parece soez, por ejemplo, que un edificio muestre la estructura pues “como un animal no enseña su hígado”. La ropa es civilización y no sólo recato, y como diría Antonio Miranda, es elegante si se despega del cuerpo (Miranda 2013). Pero el ropaje debe ser sencillo, los edificios comparsas tienen que

aceptar su condición frente a los singulares; por ello aprecia los elementos o conjuntos que no se hacen notar, como Auguste Perret, arquitecto que puede considerarse también un clásico del s. XX (véase artículo en esta publicación de Antón Capitel), diría que las intervenciones de carácter cotidiano de los arquitectos, no deben mostrar la autoría, ni deben distinguirse de los demás, porque se integran perfectamente en su contexto. Esta era una de las cualidades que más admiraba Moya del barrio de Salamanca (Moya González 2000).

Como el propio Moya subrayaba, tradición viene de trasmisión, lo que quiere decir un sentido dinámico de la historia y su utilización como instrumento de proyecto. Partimos de la experiencia pasada porque hemos aprendido de ella a resolver problemas arquitectónicos y urbanísticos, pero no para repetirlos sino para adaptarlos a las nuevas necesidades. Es el historicismo del que nos habla Fernando de Terán en su último libro *El pasado activo* (Terán 2009). En este sentido el eclecticismo de Moya no es copiar del pasado elementos aislados, sino reinterpretar la arquitectura del pasado en la creencia que satisface las necesidades del presente y el futuro. La originalidad se encuentra en el proceso adaptativo pudiendo llegar excepcionalmente a la creación. Su crítica a la arquitectura del Movimiento Moderno se basa en que la encuentra repetitiva y víctima de la moda que trata de superarse y ser original mediante “la furia española”. Admiraba a Alvar Aalto porque encontraba en él lo que quizá le hubiera gustado poseer: un proceso creativo propio de la intuición artística. Es decir el que se produce por acumulación de conocimientos que en arquitectura son exigencias sociales, humanas, técnicas, económicas, y psicológicas, guiado por el instinto, hasta que surge la idea principal que reúne los datos de forma armoniosa (que Moya lo compara con el proceder de los místicos españoles). Pero coincide con Aalto al decir que el tiempo y la paciencia conducen a la verdadera creación. Se parte de una solución comprobada para resolver un problema, y con alguna pequeña mejora (nuevas necesidades, nuevas técnicas) se obtiene un resultado original.

## 6

### LA ARMONÍA DE LOS NÚMEROS Y LA DIVERSIDAD DE LA CIUDAD DE GEOMETRÍA PRE-EUCLIDIANA

Las ciudades griegas, como la mayoría del mundo, eran irregulares y singulares, puesto que no repetían un modelo, crecían a lo largo del tiempo, predominaban los movimientos circulares en mundos esféricos. Formaba un todo coherente con su cultura visual, por tanto estaba basada en la apariencia, en relación con la filosofía y las artes. La geometría pre-euclidiana es aquella que no responde a las reglas matemáticas establecidas por Euclides en el s. III a.C. La mayoría de las ciudades antes y después de este momento, responden a la forma espontánea, con procesos de crecimiento aditivos y paulatinos en el tiempo. Posteriormente la construcción rápida de las ciudades, exigió regularidad de los trazados, por tanto métrica y desarrollo de los números. Según Moya se produce un cambio radical que explicaría el paso a la geometría euclidiana utilizando el canon del cuerpo humano. Pero antes que Euclides en s. III a.C. estableciera las reglas matemáticas necesarias, Hipódamo de Mileto, introdujo

la red ortogonal en la Grecia del s. V a.C. de clara influencia del Oriente Medio, como forma de crecimiento proyectado rápido de las nuevas ciudades jónicas. Era coetáneo de Pericles y predecesor de Hermógenes, el arquitecto del s. III a.C. que utilizaba estrictamente el canon del cuerpo humano en las proporciones de sus templos. A partir de este momento se desarrollan otros sentidos como el oído, a través de la música, y el tacto. Este último encuentra Moya, que puede ser la clave para entender la diferencia entre la geometría pre-euclidiana y la euclidiana, pues la medida se realiza con el tacto en lugar de con el sentido de la vista en el que, entre otras cosas, no existen líneas paralelas. (fig. 3)

La geometría pre-euclidiana aplicada a una escala más detallada, conduce a la proliferación de volúmenes pero ordenados racionalmente dentro de una estructura lógica y funcional. Consistiría en un proceso de construcción aditivo con la visión total del proyecto. La elección de Moya por esta geometría se manifiesta en varias escalas y se aplica de forma consecuente a cada caso, pero podemos apreciarlo mejor en los conjuntos de mayor superficie, que se caracterizan por los ángulos rectos, y espacios proporcionados entre las edificaciones, distinguiendo los de uso dinámico de los estanciales, con tratamiento muy construido, utilizando la vegetación, hileras de árboles y parterres. Los volúmenes, incluso colindantes, son variados, en altura y formas geométricas de fácil construcción, armoniosos entre ellos y coherentes con los volúmenes de la vegetación crecida. Los edificios tienen espacios de transición entre lo abierto y lo cerrado, y a veces constituyen hitos que volumétricamente dirigen los movimientos del conjunto. Es decir, el procedimiento está basado en la apariencia, consecuencia de la ordenación según la visualidad, frente al procedimiento de la métrica.

La unidad funcional del sistema decimal, imprescindible para la vida contemporánea, nuestro autor consideraba por el contrario que era la causa de la pérdida de la diversidad de las ciudades, la monotonía de la arquitectura y la copia sistemática; este antiguo método de globalización a él le impedía deducir el lugar y el momento en el que se habían producido determinados hechos en la historia de la humanidad. Las medidas traducidas a palmos, pies, codos etc. fueron utilizadas en todos los países hasta que la Revolución Francesa adoptó el metro (la diezmillonésima parte del cuadrante del meridiano que pasa por París) con carácter universal. Ello supuso el final de una época y el comienzo de otra, eso sí, peor, en la que se produjo la contradicción de aplicar un sistema decimal a la medición del espacio y uno duodecimal al del tiempo (según él por impotencia ante la magnitud y fuerza de los astros). Sería interesante conocer la opinión de Moya sobre el impacto en arquitectura de la sociedad informacional y la globalización, que sólo apuntaba cuando murió en 1990.

Moya sentía una atracción especial por los números, influido sin duda por sus pensadores preferidos, Platón y san Agustín que los consideraban divinos. Trataba de encontrar explicaciones a su utilización, especialmente la sección áurea y la serie de Fibonacci, en la búsqueda de la belleza. Sin embargo, y en aparente contradicción, consideraba la vista como base de su composición y seguía las reglas que esta imponía. Por tanto el sentido de la vista era superior a los otros cuatro, en particular el tacto relacionado con la medición métrica. La aparente contradicción podía superarla con una práctica proyectual que podemos resumir en su propia frase, muy significativa de esta postura, que venía a decir que la geometría



fig. 3. Vista de Ávila con Santa Teresa. Ciudad con límites, edificio singular y edificios comparsa. [col. part. J.M.]

estaba para saltársela, es decir aconsejaba partir ineludiblemente de ella para utilizarla a la mayor conveniencia física y espiritual del hombre con la apariencia deseada. Con respecto al sonido lo estudió para conseguir buenos resultados en sus edificios y particularmente en el Teatro Real donde llevó a cabo una importante reforma y su conservación durante varios años; comentaba sin embargo que faltaba mucho por investigar su comportamiento lo que obligaba a proyectar por prueba y error en base a unas pocas reglas existentes.<sup>2</sup>

## 7

### LA CORTESÍA Y LA CIUDAD PATIO

Tanto la actitud cortés como el espacio del patio eran muy queridos por Moya por su coherencia moral-espacial. En el patio encontraba "la comodidad del aislamiento que permite la positiva soledad". La palabra "cortés" y su derivada "cortesano", vienen de "cour" en francés y "cortile" en italiano, que significan patio. La actitud "cortés" implica distancia frente a confidencia, medida frente a medida, sentido de la vista frente al tacto, ropaje frente a visión de la estructura, racionalidad frente a sentimiento, música barroca (Bach) frente a romántica (Beethoven). Además la matizaba distinguiéndola de la racionalidad del método extremadamente racionalista de Durand, funcional y rígida, a la que enfrentaba la pre-euclidiana, adaptable y flexible. En fin afirmaba justamente que la cortesía es variada, con muchas formas de cortesía, por el contrario la descortesía es siempre igual. La ciudad, como el edificio, concebida desde el espacio libre del patio, permite flexibilidad y variedad dentro de un orden geométrico, como podemos apreciar en los tres proyectos que analizamos más adelante.

La cortesía tiene que ver con la intimidad y lo que esta implica en el tratamiento del espacio. Los ventanales holandeses le hubieran parecido obscenos como toda exhibición de intimidad. Eran necesarias contraventanas persianas y cortinas, pues ni siquiera le parecía suficiente el paliativo de los visillos. En sus proyectos residenciales adoptaba el modelo de distribución de la casa burguesa del s. XIX y principios del XX, en las que las estancias de una casa van ganando intimidad desde la entrada hasta el fondo. Así disponía junto al vestíbulo principal los cuartos de recibir a las visitas, la sala y el despacho, a continuación el comedor de la familia, luego el dormitorio de los padres, después de los hijos y al fondo el servicio y la cocina con acceso desde la escalera de servicio; es decir la intimidad se reservaba al segundo patio de parcela y los servicios ocupaban la parte trasera por tanto daban al patio de manzana. Este esquema lo traslada también a su proyecto de ciudad en general y lo vemos plasmado claramente en la Laboral de Gijón.<sup>3</sup>

En la palabra cortés se puede sintetizar bastante de lo dicho hasta ahora. Moya le dio una apariencia moral a sus discursos, especialmente en los años 40 y 50, para expresar sus conceptos sobre la arquitectura con profundidad intelectual y racionalidad. Se amparaba en la ideología imperante por su convencimiento y para alcanzar mayor difusión. "La Arquitectura Cortés" era el título de una conferencia que pronunció en 1946, y recoge claramente su idea sobre la ciudad organicista en sintonía con las teorías oficiales (Moya 1946), las cuales

2. Cuando su capacidad visual fue disminuyendo para la lectura, se dedicó intensamente al dibujo y fue cuando descubrió las relaciones numéricas sorprendentes entre las proporciones del Patio del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid y el Partenón. Con respecto al sentido del oído amaba la música clásica y era un asiduo del Teatro Real y del Auditorio Nacional, al que no dejó de asistir hasta el final de subida.

3. También trasladaba este esquema a su propia vivienda y a su práctica de recibimiento de las frecuentes visitas.

tuvieron incluso, en un breve período, pretensión de modelo de ciudad falangista; el libro donde encontramos este modelo de ciudad fue escrito por Gabriel Alomar, titulado *Teoría de la ciudad* (Alomar 1947). Pero en realidad la teoría organicista en urbanismo era una corriente europea sajona que contestaba a la ortodoxia del Movimiento Moderno. La sociología se incorporaba al higienismo estricto con lo que los espacios recuperaban su papel para la convivencia. A LMB le parecía deleznable el crecimiento desestructurado de la ciudad, la masificación (citando a Ortega y Gasset) y propone como alternativa el tejido jerarquizado desde la unidad vecinal, acompañado del equipamiento y los servicios correspondientes. El patio es la expresión máxima de la naturaleza dominada y espacio de transición hacia la no dominada, y el espacio apropiado para el recogimiento individual o la conversación contenida. El edificio patio es el tipo consecuente con su forma de ver la ciudad, tanto para la vivienda como para un edificio público como una Universidad (en oposición clara al Campus americano).

## 8

### EL PAISAJE URBANO COMO SÍNTESIS DE LOS ELEMENTOS ANTERIORES

El paisaje de la ciudad, tal como lo concibe Moya, se forma con los edificios singulares y públicos destacando volumétricamente sobre el caserío de pequeñas unidades al amparo de los primeros. Lo pequeño es íntimo y relajante, lo grande es representativo y comprometido con la comunidad. La aparente sensación de magnitud se consigue por contraste más que por tamaño; las formas ordenadas del edificio singular contrastan con el desorden de la naturaleza o el desorden aparente de una proliferación de volúmenes que han crecido en función de la topografía, el soleamiento, los vientos dominantes y otras variables de la vida comunitaria (**fig. 4**). Rechaza la simetría banal, la jerarquía rígida y la cuadrícula infinita “que pasa sobre valles o colinas como un rulo inmenso sin alterar sus rectas”. Critica todo lo dimensionalmente grande por descortés, es decir por imponerse sin significado especial, pretencioso e incluso antifuncional. La ciudad actual, al ser demasiado grande, es un sumatorio de guetos donde las tribus urbanas se encuentran en lugares concretos y desconocen el resto. Lo ejemplifica con las grandes industrias que con su tamaño se alejan de su origen artesanal y devienen más vulnerables, como de hecho ha ocurrido. Continúa comentando que precisamente son estos grandes edificios industriales los que reciben al viajero a la entrada de las ciudades, sin considerar la importancia que debe darse a la primera imagen de las mismas. Puede deducirse fácilmente también la crítica de Moya a las periferias urbanas de ciudades que no tienen una terminación aunque esta lógicamente sea temporal, es decir que son consecuencia de una acumulación de artificialidad no prevista en un proyecto urbanístico. En efecto es curioso que esta afirmación de Moya procedente de lo formal, haya sido ratificada desde lo económico, en una sociedad cada vez más terciarizada; las industrias grandes no han podido competir en la economía globalizada mientras las medianas y pequeñas, más flexibles, han podido adaptarse hacia modelos más artesanos y por tanto han competido por la mayor calidad de sus productos. Punto de vista que avanzaba Jane Jacobs (1916-2006) en su libro *Muerte y vida de las*



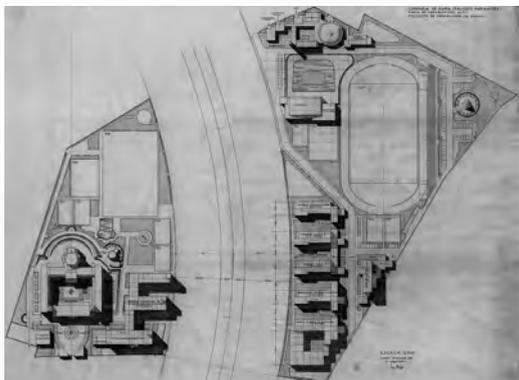
fig. 4: Vista del Rastro de Madrid. Proceso de crecimiento aditivo racional. Fondo LMB



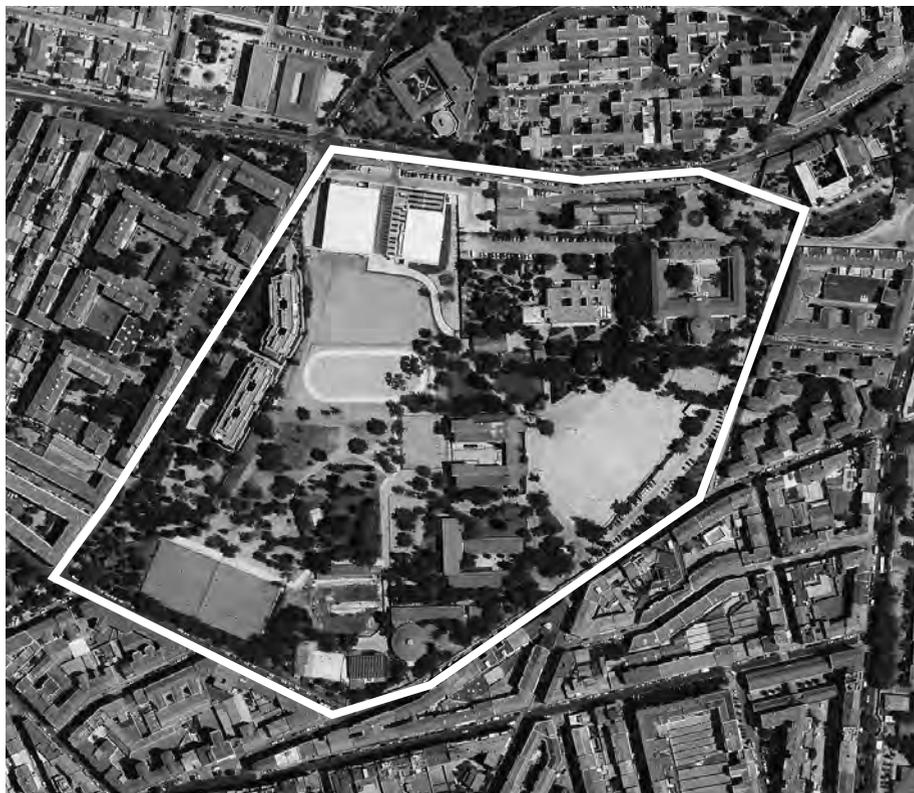
1



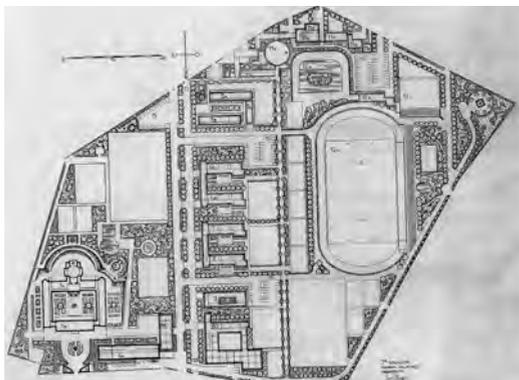
4



2



5



3

fig. 5. Escolasticado de Carabanchel. 1. 2. y 3. Soluciones diferentes. Fondo LMB. 4. Espacio de transición. Fotografía L. Moya González. 5. Vista aérea: PNOA cedido por ©Instituto Geográfico Nacional de España.

*grandes ciudades americanas* (Jacobs 1961), comparando ciudades de grandes industrias y casi monoproduktivas como Manchester o Detroit, en decadencia frente a ciudades con pequeñas o medianas industrias, americanas y europeas que han resistido los efectos de la globalización.

A continuación aplicamos estos conceptos a los tres proyectos de escala mayor, en los que intentaré descubrir las características urbanísticas destacadas de Moya.

## 9 PROYECTOS ANALIZADOS

### 9. 1. Escolasticado de Carabanchel

Corresponde al Proyecto que comienza en 1942 y se extiende en el tiempo hasta 1972. Proyecta para la Sociedad Marianista un centro de educación media y profesional, editorial de los libros de texto SM y residencia de miembros mayores de la compañía; todo ello en una finca de algo más de 12 ha. Más tarde se va ampliando el programa con más centros de enseñanza, una capilla con servicio al barrio y campos deportivos e incluso se segrega una parcela al oeste para construir una promoción privada de viviendas. El conjunto, al ser un encargo de una orden religiosa, tiene un significado especial que trata de reflejarse en el conjunto y en los detalles simbólicos, sin por ello dejar de tener presente la funcionalidad estricta.

El caso diferenciador con respecto a otros proyectos es que, aunque Moya elabora muchos de sus trabajos, como corresponde a su método racional poco dado a la inspiración repentina, el Escolasticado supera cualquier otro, pues al menos existen seis versiones distintas, o diez si tenemos en cuenta variaciones menos importantes. Pero hay que tener en cuenta que se desarrolla durante tres décadas y en este tiempo no solo cambian las condiciones de la orden Marianista sino del entorno de Carabanchel Alto que se transforma en una zona de expansión madrileña de vivienda económica. Incluso en una variante de los años 1960 y en pleno desarrollo del automóvil, se plantea la adaptación a una nueva vía de tráfico de gran anchura que pasa por el medio del terreno, que afortunadamente no se lleva a cabo. A finales del s. XIX y principios del XX la zona estaba ocupada por fincas de veraneo de la aristocracia y alta burguesía, pues estaba situada próxima a Madrid, al otro lado del río y a una cota alta con vistas sobre Madrid y sobre la sierra de Guadarrama de donde procedían vientos refrescantes en verano. Todavía se conservan algunas de las fincas como en este caso de la familia Larrinaga, cedida a los Marianistas después de la Guerra Civil.

Dentro de las diez versiones Moya plantea dos estructuras alternativas: la ortogonal cuya dirección principal viene marcada por el antiguo palacete y su perpendicular, y la estructura diagonal con eje principal de la ordenación en la dirección más larga del paralelogramo del terreno (**fig. 5**). Finalmente elige la ortogonal, pues se acomoda mejor a su forma de concebir el espacio. Quizá la estructura diagonal fue el hábil resultado de tratar de incluir un enorme programa de campos deportivos exigido por el encargo, adaptándose mejor al perímetro.



fig. 6. Escolasticado de Carabanchel. Patio principal. Fondo LMB.



fig. 7. Escolasticado de Carabanchel. Capilla con cripta. 1. Alzado y secciones. Fondo LMB. 2. Fotografía L. Moya González.

Las invariantes que mantuvo en las dos estructuras alternativas explican el respeto por las preexistencias y en este caso por el valor que adjudica a piezas concretas. Esta finca, llamada Dehesa de Retamar, disponía de un palacete y caminos serpenteantes, como correspondía a una composición romántica, que conducían al lago con isla en medio. Moya mantiene estos elementos y los incorpora cuidadosamente al conjunto. Además mantiene las entradas y abre una nueva al sur; la principal al palacete y más próxima a Madrid es la del norte, lo que quizá le lleva a orientar los planos, por cortesía, al revés de lo que sería habitual, pues la forma no obliga a este giro de 180° para adecuarlo al formato del plano.

Los primeros proyectos se concentran en el borde norte más próximo al centro de Madrid. La pieza principal se desarrolla cerrando un patio al sur de la fachada del palacete con un cuerpo en “U” de dos plantas, en el que se sitúa al este la residencia, al oeste las aulas, y al sur la capilla en el eje de simetría central. Para las siguientes expansiones Moya contrapone una retícula ortogonal, funcional y representativa, propia de su forma de hacer que se superpone al esquema primigenio de la organización de la finca, romántica y lúdica. La parte nueva queda separada del patio descrito, se comunica a través de una vía en dirección SO y adquiere cierta autonomía. Forma un conjunto alrededor de un segundo patio más funcional y menos representativo que el primero. A pesar de que le llama patio también, según el concepto de la composición clásica, es más bien una plaza cuyo espacio se disuelve en el modelo de pabellones que el proyecto va asumiendo a partir de 1960. Esta nueva zona termina en la capilla circular, casi en el perímetro sur y con entrada independiente. Por tanto no se mantiene estrictamente la idea inicial de las dos “patios”, aunque se conserva la estructura pensada originalmente: uno es el principal y, como en las plazas tradicionales, en él se encuentran los edificios más representativos, (fig. 6); y el patio secundario de los talleres de los diferentes oficios.

En el extremo SO sitúa una capilla con cripta cerca de la residencia para marianistas mayores; consiste en una pirámide muy parecida a la de sus croquis de 1937 del *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional*. Así recupera su idea y la construye a una escala mucho menor evidentemente, pero resulta imponente y original, aunque desgraciadamente se encuentra en un estado casi de abandono ya que no puede servir para la función para la que fue pensada. (fig. 7).

El tratamiento del espacio es completo, tanto para los espacios abiertos como para los edificados. Los primeros se conforman con hileras de árboles, parterres y porches, buscando armonía con los segundos; el resto de los espacios abiertos son campos deportivos. Se eligen cuidadosamente las perspectivas cónicas y el juego de volúmenes, siempre desiguales pero compuestos como un todo. Se reservan las superficies duras para las plazas y los caminos más transitados. En la ubicación de los edificios y los trazados de los recorridos se han tenido en cuenta la orientación y la topografía.

## 9. 2. Universidad Laboral de Gijón

(Antes Institución de Formación Profesional y Social para huérfanos de mineros de Gijón)

Recojo entre paréntesis el nombre original porque explica las intenciones primigenias del proyecto hoy convertido y adaptado perfectamente a un centro cultural de la ciudad de Gijón, que presta servicio a una población mucha más amplia, sin perder sus características formales. Era, en su origen, una típica institución social franquista ocupada de la formación de niños y jóvenes desfavorecidos para crear una semilla de cristiandad y “buen orden”, en una región opuesta al Régimen y un gremio tradicionalmente conflictivo como el de los mineros. Esto explicaría el encargo de Girón, a la sazón ministro falangista muy activo, a Moya. El arquitecto, experto en arquitectura religiosa y escolar (como hemos visto de la mano de los marianistas), propone la Ciudad de Dios (**fig. 2**); un recinto cerrado y casi autosuficiente, tutelado por una orden religiosa, los jesuitas, donde los alumnos encuentran una formación completa y no solo profesional.

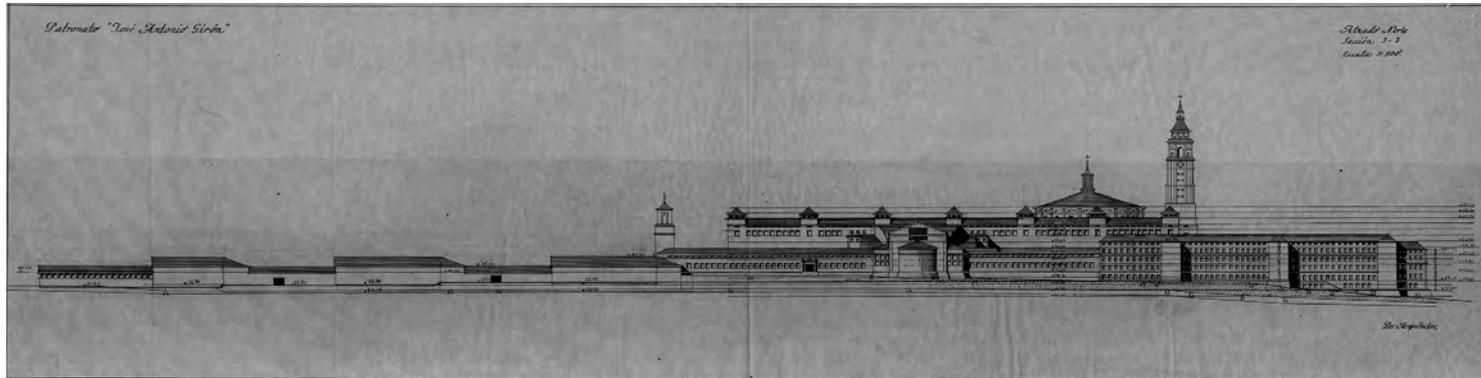
Es la obra más representativa de Moya porque alcanza uno de sus ideales al tiempo que sintoniza con el encargo: es una gran composición de un conjunto urbanizado y edificado al servicio de la enseñanza profesional, en un recinto capaz de desarrollar otros objetivos complementarios imprescindibles según la ideología de Moya. Arquitectónicamente se trata de conseguir un espacio humano (cristiano diría su autor) relacionado con el paisaje artificial de Gijón, y con el paisaje natural, el valle del río Piles que le da cobijo, pero como unidad autónoma, incluso capaz de producir sus propios alimentos en la Granja de la Universidad Laboral de Gijón (a partir de ahora, ULG). Sin embargo es necesario poner de manifiesto el respeto que el proyecto guarda con la visión territorial que aporta el Plan General de Germán Valentín Gamazo, arquitecto vinculado al Régimen que por aquel entonces desarrolla varios Planes Generales de acuerdo a las normas básicas que imponía Pedro Bidagor. Este último es un gran conocedor del urbanismo europeo y seguidor de las teorías organicistas del urbanismo alemán e inglés, con los que sintoniza Moya colaborador puntual suyo, y que ponían en ejecución los arquitectos de la Dirección General de Urbanismo en una estructura piramidal muy jerarquizada. Bidagor es el artífice del urbanismo español hasta 1970 por su valía y por representar lo que podría llamarse la corriente del urbanismo falangista, teóricamente adscrita al organicismo. Sin embargo a partir de los primeros años 1960, el Régimen da prioridad a los Planes de Desarrollo Económico, en manos de ministros vinculados al Opus Dei, corriente poco coincidente con los Falangistas, en los que se relega la ordenación espacial en aras de un rápido desarrollismo.

Moya estudia las vías rodadas necesarias para dar servicio a la ULG, evitando la interrupción de cualquier vía existente (como fue criticado en su momento). Para combatir la previsible dispersión de Gijón y al mismo tiempo para asegurarse el debido aislamiento, Moya sitúa los campos agrícolas y la granja de la ULG, formando una “muralla verde” de contención, de acuerdo con la teoría de Ebenezer Howard del cinturón verde alrededor de la ciudad existente y la posible extensión mediante núcleos satélites. Teoría que Sir Patrick Abercrombie aplicaba en ese momento al plan de Londres. (**figs. 8 y 9**).

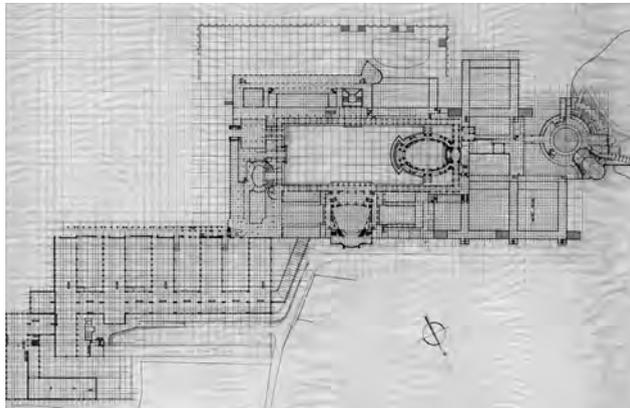


**fig. 8.** Universidad Laboral desde el NE, con Gijón al fondo. Fondo LMB.

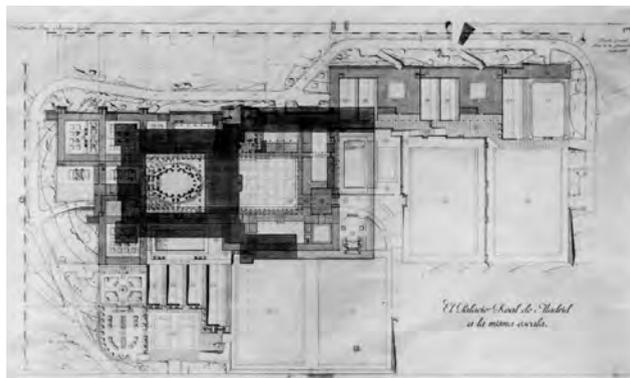
**fig. 9.** La Granja, junto a la Universidad Laboral en relación con Gijón.



1



2



3



4

fig. 10. Universidad Laboral de Gijón. 1. Fachada norte. 2. Planta de rasante. 3. Comparación con el Palacio Real de Madrid. 1, 2 y 3 en el Fondo LMB. 4. Vista aérea: PNOA cedido por ©Instituto Geográfico Nacional de España.

Los edificios y los espacios libres, plazas y campos deportivos o agrícolas, se sitúan y orientan para aprovechar el soleamiento y protegerse de los vientos dominantes fríos y húmedos del noroeste (**fig. 10**). Se respeta la topografía y además se convierte en parte de la composición. La plaza central ocupa la meseta de la pequeña colina donde se asienta el conjunto, de tal forma que los edificios principales (y sacros) adquieren magnitud, y por ende valor de hitos en el paisaje, por su ubicación y no por sus dimensiones como en la denostada por Moya arquitectura ciclópea (**fig. 11**); idea en la que insiste por un principio de economía y al mismo tiempo de modestia profesional aprendida de la arquitectura clásica y expresada redundantemente con sus ejemplos favoritos de El Partenón, El Escorial y La Alhambra. Los edificios que protegen el conjunto de los vientos del NO son las residencias de estudiantes pues el arquitecto considera que los dormitorios, con ventanas pequeñas, se utilizan solo de noche, ventilan adecuadamente y reciben un salutífero aire de mar. Los jardines y los campos deportivos están en la ladera sur, y las bellas naves de los talleres, a las que se dedicó especialmente Ramiro Moya, con sus dientes de sierra, se orientan en la ladera norte, pero cuidando que el humo de los mismos no invada el edificio principal teniendo en cuenta los vientos dominantes. La buscada adaptabilidad a las condiciones naturales para aprovechar los aspectos positivos y rechazar los negativos, es la clave para huir de la “simetría pueril” y adoptar la geometría de los arquitectos pre euclidianos, según era la opción teórica claramente elegida por Moya.

El autor ha concebido un proyecto cuya prioridad se ha dado a la funcionalidad, es decir a la racionalidad de los usos. La belleza del conjunto o la cualidad artística procede de la coherencia entre la función y la forma. Así por ejemplo, la composición volumétrica, que consigue un efecto tan espectacular, se debe en gran parte a la búsqueda de las buenas condiciones bioclimáticas y a la acentuación de la forma de la colina donde se asienta, graduando de menos a más la altura de los edificios desde el perímetro hasta el centro, donde se encuentran la iglesia y la torre. Además aprovecha la parte superior del campanario y las siete torretas, a ambos lados de la plaza central, para situar los depósitos de agua.

Los ornamentos arquitectónicos que visten los edificios, y que responden a la teatralidad que persigue el autor para comunicar a los usuarios mensajes de uso material y espiritual, se han concebido intrínsecamente en relación con la función y no como decoración gratuita y sin sentido. Podemos afirmar por tanto que el eclecticismo clásico de Moya, no es asimilable a otros eclecticismos anteriores y posteriores (si por tal entendemos determinadas arquitecturas postmodernas de los años 1980), que se limitan a superponer elementos del repertorio de arquitecturas pretéritas en posiciones y con dimensiones inadecuadas. Moya se consideraba en el equilibrio justo entre los tradicionalistas (pues tradición para él era transmisión y no mimetismo irracional) y los modernos, como dejó reflejado en el artículo sobre este tema, (Moya 1950, 319).

Las referencias al cuerpo humano se enuncian en la memoria del proyecto y se plasman en la construcción continuamente, siguiendo el canon renacentista. Los edificios tienen una base que apoya sobre la tierra, un tronco y una cabeza que corresponden a variaciones compositivas dentro de la unidad. Pero lo mismo lo encontramos en la composición del



**fig. 11.** Universidad Laboral de Gijón.  
1. Patio principal. 2. Ropaje de las fachadas. Ambas en el Fondo LMB.



fig. 12. Universidad Laboral de Gijón. Maqueta Fachada principal.

1. Pabellones del internado universitario. 2. Pabellones del internado de enseñanza media. 5. Torre principal. 6. Iglesia. 7. Aulas de enseñanza media. 8. Aulas de enseñanza profesional. 9. Escuela de capacitación social y Pabellón de antiguos alumnos. 10. Aula Magna. 11. Biblioteca y Laboratorios. 12. Pabellón de Dirección y aulas de estudios universitarios. 13. Gran patio central. 14. Pabellones de talleres. 15. Torreón de entrada principal. 16. Jardines.

conjunto, destacando los edificios de referencia espiritual, como ya hemos dicho, sobre una base más compacta que se convierte casi en pedestal desde el exterior (**fig. 13**). Ello contribuye al efecto buscado de recinto cerrado, penetrable a través de una puerta fortaleza con torreón y espacio en atrio corintio (según la denominación de Vitrubio), que se abre teatralmente (léase en su aspecto positivo) al patio central en la dimensión más larga del rectángulo, con perspectiva de la torre. La disposición del conjunto alrededor de patios, consolida el objetivo de cuerpo cerrado con vida interior autónoma en cada uno.

La composición en planta del conjunto urbanizado es estrictamente ortogonal en la retícula se encuadra la edificación, los patios, los campos deportivos y los jardines. Las únicas direcciones libres son las de las vías que pragmáticamente eligen el camino más corto que les permite la topografía. Los volúmenes de la edificación para responder a un programa tan complejo, se asocian sin solución de continuidad excepto las naves de los talleres por razones obvias y porque su escala, que supone la mitad de todo el terreno ocupado, no es compatible con el resto, aunque si lo es en la organización reticular del terreno. Son destacables los encuentros entre volúmenes diferentes, siguiendo reglas de buena composición. Los usos son coherentes con los volúmenes, y con las dimensiones de los patios o espacios libres, y además responden a una distribución muy medida. Si comenzamos por el acceso, este se produce por el lado contrario a la llegada más frecuente desde Gijón por varios motivos muy elaborados, siguiendo los ejemplos ya mencionados de El Partenón, La Alhambra y el Escorial, entre los que podemos destacar la ceremonia estética y significativa de visualizar el edificio antes de penetrar en él, apreciando su magnitud, que no su tamaño, y orientando al visitante sobre sus diferentes partes. Otra razón del trazado de acceso es suavizar la ascensión hasta el patio central, a 40 metros sobre el nivel del mar. Así en el recorrido desde Gijón se deja a un lado la Granja y se contemplan los recios volúmenes de las residencias de estudiantes que se encuentran al oeste. Después se rodean los jardines y campos deportivos por el sur, y por fin se giran 360° para entrar por la puerta fortaleza, que tras el espacio pequeño y relativamente oscuro del vestíbulo corintio, se consigue el efecto teatral de encontrarse con el patio grande y luminoso, donde se percibe en el mismo eje la torre o punto más alto del conjunto, en el centro la escultural Iglesia (en palabras del propio Moya), a la derecha el teatro con su pórtico de columnas, a la izquierda el aula magna y en un lateral del patio, evitando el centro a la manera francesa, la escultura del fundador, obra del escultor Laviada (**fig. 12**).

La plaza o patio central es el vestíbulo de distribución al resto de los usos. A su alrededor los más públicos y representativos ya mencionados, al fondo los más privados es decir los dormitorios de estudiantes, profesores y Madres Clarisas, y más allá las cocinas, las cuales sin embargo tienen acceso directo desde la Granja y por ende desde Gijón. Los talleres al NE, ligeramente separados de este conjunto, tienen acceso directo por la carretera que viene desde el norte. El sistema de patios especializados es el que permite más aislamiento en menos superficie, según la defensa de los mismos que hace el propio Moya, cuando se refiere al gran hospital de Mexico DF, el cual permite aunar enfermos del mismo tipo por patios, y así evitar contagios con separaciones de un simple muro.



**fig. 13.** Universidad Laboral de Gijón. Perspectiva a vista de pájaro con naves industriales en primer término. Fondo LMB.

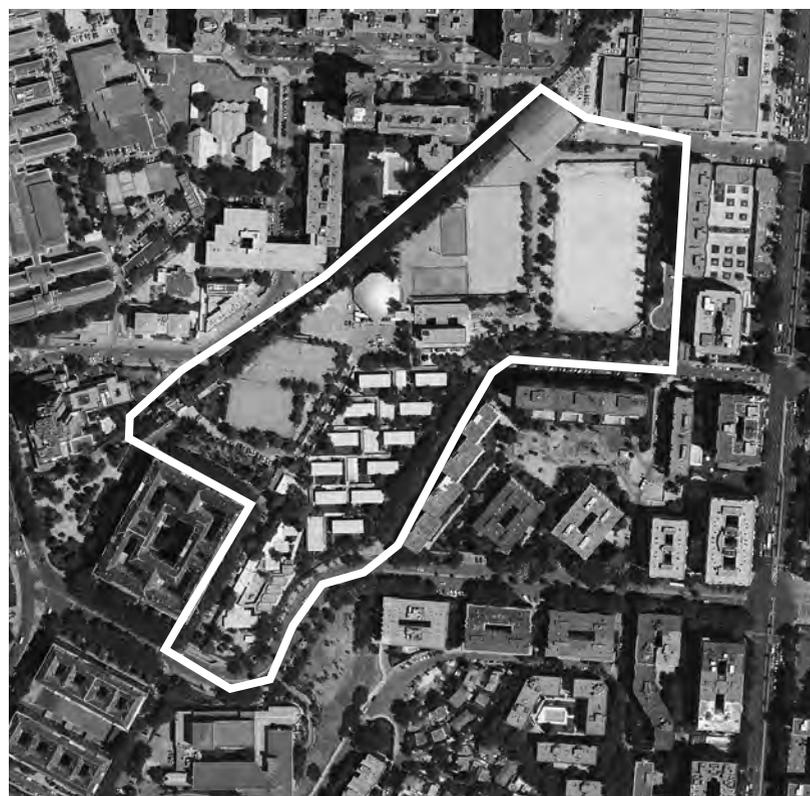
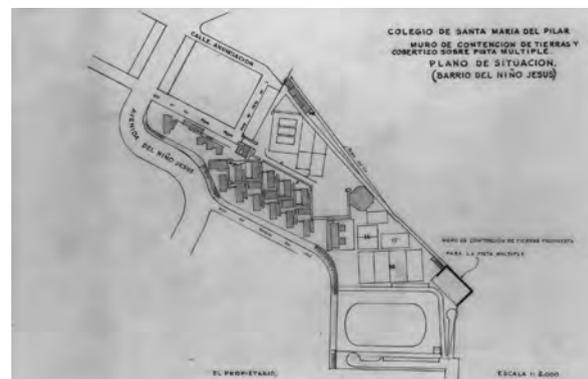


fig. 14. Colegio N. S. del Pilar 1. Primer proyecto clásico al otro lado de la calle. 2. Plano anterior con salón de actos y sala de música hexagonal. 3. Plano de 1958 casi definitivo. 4. Proyecto definitivo de 1970 (después de añadidos de otros arquitectos). 1, 2, 3 y 4 en el Fondo LMB. 5. Vista aérea: PNOA cedido por ©Instituto Geográfico Nacional de España.

### 9. 3. Colegio de Nuestra Señora del Pilar

El barrio del Niño Jesús promovido por la influyente inmobiliaria Urbis, poseía después de la Guerra Civil una amplia superficie de terreno al este de Madrid. La misma se extendía desde las tapias de El Retiro hasta prácticamente lo que hoy día es la M 30. Eran terrenos donde la ciudad no había crecido como consecuencia del tapón del Parque de El Retiro, y donde el Plan Castro (1850) había previsto, sin éxito, trasladar el Hipódromo, entonces en la Castellana, dentro de una extensión de El Retiro. En ellos se promovieron, en los años 1940, el citado barrio para la alta burguesía, (donde se situó el colegio de El Pilar para absorber la demanda no satisfecha del tradicional colegio del Pilar en la calle Castelló del barrio de Salamanca) en la pendiente que desciende hacia el Arroyo del Abroñigal (hoy M 30) hasta Doctor Esquerdo; simultáneamente se desarrolló el Barrio de Moratalaz para las familias de ingresos bajos al otro lado de la M30, y se reservó para un desarrollo algo posterior en los años 60, los terrenos intermedios, donde se sitúa el barrio de La Estrella, de acuerdo a una estrategia comercial que permite un mayor beneficio. El Colegio se encuentra a menos de 100 metros de El Retiro con una manzana residencial entre medias, de tal forma que no es visible desde la glorieta del Niño Jesús, polo del barrio, ni es fácil reconocerlo desde la calle que conduce en “S” a Dr. Esquerdo, al encontrarse en una cota superior. Tampoco el acceso es fácil; todo ello contribuye a que no sea casi perceptible desde su entorno (**fig. 14**).

Moya proyectó un colegio en 1956 que se situaba en el solar al otro lado de la calle en “S” mencionado, incluso con un puente sobre la misma para acceder a los campos de deportes que, estos sí, se situaban en los terrenos del actual colegio, pegado a la tapia de la antigua Estación de Arganda y antes Central de Aragón (**figs. 14.1 y 16**). Este proyecto es interesante porque su planteamiento es muy distinto al actual: es un solo edificio extendido en el plano y sobre todo en altura, que nos recuerda a la Laboral de Gijón o de Zamora. Por tanto podemos situar en estos años un cierto cambio de paradigmas en la arquitectura de Moya.

En efecto los estudiosos de Moya han puesto de manifiesto que a finales de los años 1950 se produce el cambio de su arquitectura clásica hacia composiciones más modernas. El Colegio de Urbis y el Escolasticado de Carabanchel en su desarrollo de los años 1960, inauguran esta nueva etapa que no se basa en la estructura de patios para un conjunto, sino se conforma con pabellones, porches que los unen y jardines formalizados. El autor no explica este cambio teórico de tendencia que transforma al menos dos proyectos anteriores en Urbis para el mismo colegio en el lapso de dos años, proyectados a la manera clásica. Puede ser la influencia de su compañero de proyecto, José A. Domínguez Salazar, quizá con más peso del que siempre se ha supuesto en su papel de gestor de la Inmobiliaria Urbis, o quizá la introducción por aquellos años de nuevas teorías sobre el ambiente apropiado para la educación, que desarrollaban países del norte de Europa y que Moya conocía muy bien. Quizá también le influyó su viaje a Siracusa (Sicilia), a finales de los 1950, para participar en el jurado internacional de la impresionante iglesia de la Madonna delle Lacrime, de planta circular de 80 metros de diámetro cubierta por una cúpula de hormigón de 70 metros de altura (arquitectos Michel



**fig. 15.** Cúpula de la iglesia *Madonna delle Lacrime*. Fotografía L. Moya González.



fig. 16. Colegio N. S. del Pilar. Perspectiva del primer proyecto del Colegio. Fondo LMB.



fig. 17. Colegio N. S. del Pilar. Espacios de transición. Fotografía: Luis Moya González.

Andrault e Pierre Parat) (fig. 15). Sorprende sin embargo la sencilla adaptación al nuevo modelo, que incluso supuso un ejemplo para otros arquitectos. Por otra parte no renunció a sus conceptos básicos de geometría y jerarquía del espacio con su característica racionalidad. Por ello el cambio sustancial podemos interpretarlo en el hecho de que no utiliza una geometría pre-euclidiana sino absolutamente euclidiana, basada en la retícula.

En consecuencia el eje norte-sur preside toda la ordenación de los edificios; parece que al trasladar el proyecto de colegio a la zona de los campos deportivos, orientados N-S, se impone esta dirección a los edificios escolares con las dos únicas excepciones que mencionaremos más tarde. La colocación estricta de los edificios con esta dirección obliga a resolver con habilidad los encuentros con las direcciones diagonales de los bordes del terreno, e incluso, en un alarde de oficio, mediante curvas en el edificio de Materna con comedor y papelería, del extremo SO.

A pesar de la apariencia dispersa del conjunto, el proyecto se ha concebido como unidad construida entre el espacio cubierto, aulas, biblioteca, etc. y descubierto, jardines entre pabellones, que el autor califica del tipo hispano árabe. El proyectista mantiene su concepto de controlar y reducir el espacio libre al mínimo necesario para cumplir sus funciones estrictamente; igual que en la ciudad clásica mediterránea, o en los Foros Romanos como menciona el propio Moya cuando explicaba que las calles eran pequeñas y daban acceso a edificios desproporcionadamente grandes con respecto a las primeras; el proyecto del espacio libre público corresponde a una función y un proyecto únicos, sean de esparcimiento o marco de un edificio público. Los modelos de espacio libre del Movimiento Moderno, que corresponden a un tipo de paisaje abierto y libre en el mundo sajón y con índice pluviométrico alto, es muy distinto pues da como resultado, en este caso, pabellones dispersos en el paisaje “natural”.

También sorprende el cambio del lenguaje de los edificios, o de ropaje como él acostumbraba decir, con fachadas sin ornamentos donde los materiales utilizados solo se representan a sí mismos y responden a una estricta funcionalidad: piedra, ladrillo, hierro y vidrio. Los huecos sirven para el acceso, y la captación de la luz y el sol, situados en la orientación precisa. Los jardines y porches recorren los espacios libres sujetos a los itinerarios y a su papel de continuación de las aulas para el aislamiento fónico y la satisfacción visual. Un paseo por los mismos nos enseña el tratamiento de los espacios de transición desde los locales cerrados a los abiertos, pasando por una gran variedad de espacios intermedios como los porches, los pórticos, los vestíbulos, y las escaleras, lo que da gran riqueza al conjunto como ocurría en la ciudad pre moderna (fig. 17).

El esquema de funcionamiento responde fielmente al encargo de los Marianistas. El acceso se produce en la mitad del área de las aulas para que los recorridos sean más cortos; niños pequeños a un lado y mayores al otro, y estos últimos se van acercando con la edad a la zona de dirección y residencia de profesores. Desde el acceso sale la calle interior principal donde se encuentran los edificios más representativos alrededor de la plaza central del conjunto. A un lado de la calle se ubican los pabellones de enseñanza; al otro lado de la calle, los campos de deportes, y detrás de estos, por tanto separado de

la zona escolar, el edificio de dirección de la Orden Marianista con la residencia de los directores de la misma y oficinas. Más allá de la plaza principal, en un terreno algo más plano, los grandes campos de juego, siempre manteniendo la orientación N-S

Los únicos edificios que no tienen orientación N-S son los dos edificios concebidos posteriormente: el de la dirección marianista que vuelca la fachada principal, con vistas al Colegio, hacia el SE. Y la pista polideportiva del ángulo NE que remata la forma del terreno y sirve de contención de tierras (**fig. 18**). Incluso el eje principal del paraboloide hiperbólico de la capilla mantiene la orientación N-S pero actúa de rótula con las diagonales en la plaza, lo que le da un carácter singular. Una vez más comprobamos que la importancia que adjudica al edificio más representativo, la Capilla, no lo consigue por su magnitud sino por su forma y ubicación singular; la plaza delante es más un lugar sagrado que un lugar de encuentro y estancia. En efecto es también el lugar de reunión de los feligreses para el caso de celebración de actos religiosos desde el altar exterior de la capilla como ocurría en las primeras iglesias de la colonia americana y como ocurre todos los 12 de octubre, día de la Virgen del Pilar. Los edificios posteriores con proyectos de otros arquitectos no mantienen el eje principal: nuevo edificio de “pequeños” y el reciente pabellón deportivo.

El modelo de pabellones es también el más económico en un terreno con fuertes pendientes. Éstos, al mismo tiempo que van salvando el desnivel, reciben el sol de mediodía en su fachada principal con plenitud. El espacio entre ellos, aunque fue resuelto con escalones en su momento, permite desarrollar suaves rampas de comunicación. Así la economía, como en el resto de los proyectos, es un objetivo principal del mismo.

Uno de los aspectos más avanzados del proyecto es la conducción de las infraestructuras y servicios por una galería subterránea visitable y sala de máquinas, con accesos en puntos cruciales. Este hecho, que obliga a hacer un tendido muy meditado, corresponde a la visión del autor de construir un conjunto como si se tratara de un edificio único.

El eje principal que conduce desde la portería a la plaza de la capilla y de los edificios más públicos, es un paseo y al mismo tiempo una vía procesional. Para comprobar lo primero no hay más que visitar el colegio a la salida o entrada de los colegiales y sus padres, pues todos confluyen en este espacio que se convierte en un lugar de encuentro dinámico y circunstancial. La vía procesional permite en el recorrido abarcar los usos y características formales del conjunto, sin necesidad de entrar en cada zona especializada: aulas, campos de deportes y edificios de usos complementarios a la enseñanza directa. En el conjunto encontramos el pabellón de música, la papelería, los comedores, los dormitorios, el gimnasio, etc. En aras de ampliar la plaza de la capilla, polo y corazón del conjunto, desaparecen los interesantes edificios proyectados para Sala de Exposiciones, con forma hexagonal y pabellón del Salón de Actos y Teatro. Una vez más Moya se propuso construir un conjunto con cierto grado de autosuficiencia, un pequeño mundo donde se daban muchas funciones relacionadas con la enseñanza y la cultura que se iban a impartir en el recinto: la formación del hombre completo con un tratamiento particularizado frente al modelo masificado.



**fig. 18.** Colegio de Nuestra Señora del Pilar. Frontón en el ángulo NE. Fondo LMB.

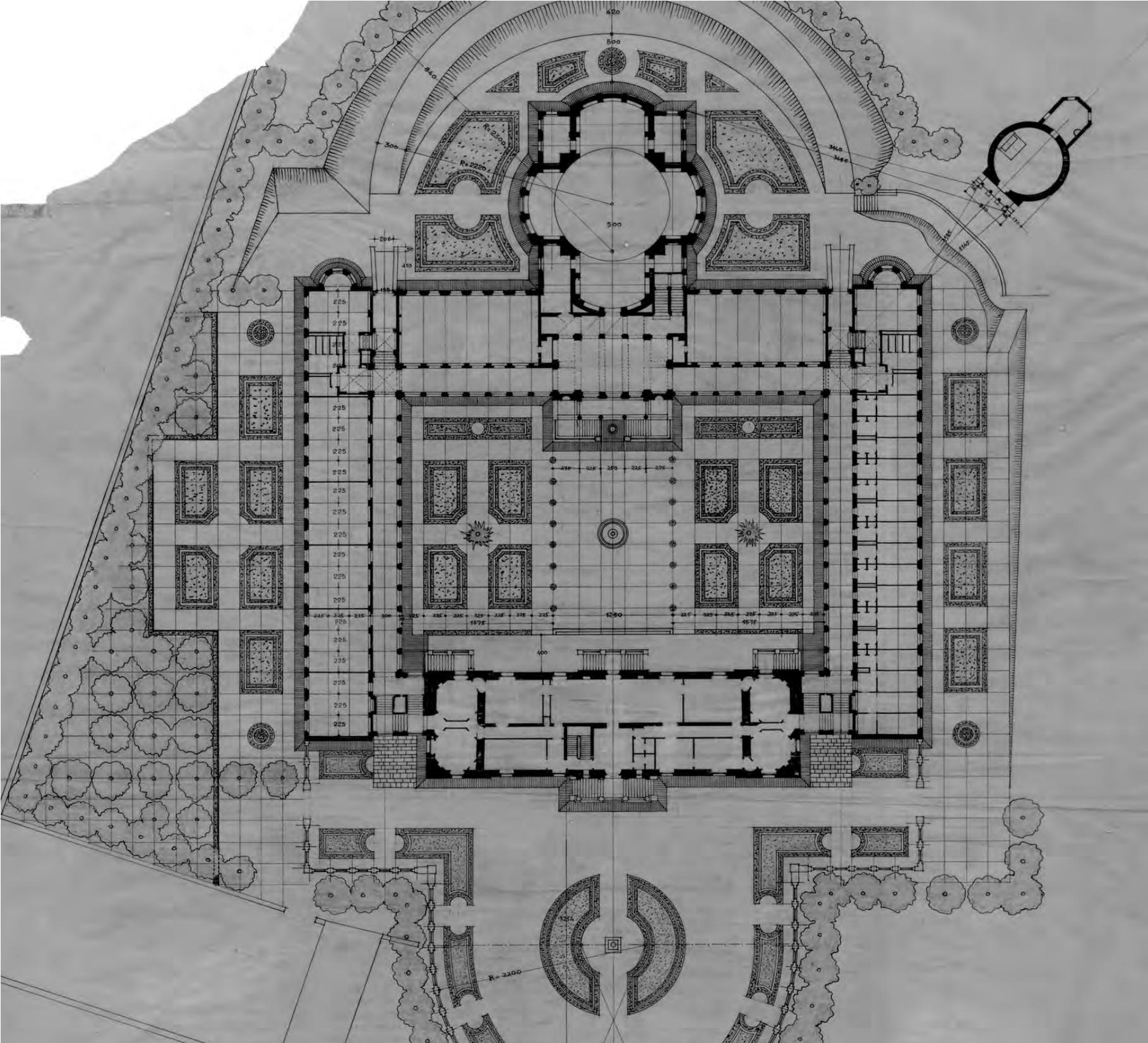
## 10 UNA REFLEXIÓN FINAL

Supongo que el lector ya habrá deducido los principios urbanísticos de estricta funcionalidad, sin funcionalismo, es decir racionalidad y buena construcción, que inspiran los tres proyectos tratados, los cuales a su vez no son más que una muestra significativa por sus dimensiones, del resto de la obra de Moya. Sin embargo el arquitecto no renuncia a cargarlos de significado para alcanzar mejor las funciones que se ha propuesto.

Del análisis de sus concepciones más urbanísticas relacionadas con su obra arquitectónica podemos apreciar y sacar muchas enseñanzas de un arquitecto completo y coherente, independientemente de la mayor o menor coincidencia con el mismo. A veces las palabras que utilizaba Moya, su carácter polémico, y sobre todo, su enfrentamiento a una poderosa tendencia, la del Estilo Internacional, que a partir de un momento dado contaba con el apoyo cultural, social e incluso económico generalizado, no le arredró manteniéndose firme en sus convicciones, y sin embargo supo adaptarse a aquello que su inteligencia le inducía a considerar como evolución y no como contradicción, hasta el final de su vida.

## REFERENCIAS

- ALOMAR ESTEVE, Gabriel, 1947, *Teoría de la ciudad. Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid.
- HOWARD, Ebenezer, 1898, *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, Londres.
- JACOBS, Jane, 1961, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, Nueva York
- MIRANDA, Antonio, 2013, *Arquitectura y verdad: un curso de crítica*, Cátedra, Madrid.
- MOYA BLANCO, Luis, 1946, «La arquitectura cortés», *Revista Nacional de Arquitectura*, 56-57 (agosto-sept.), 185-190.
- 1950, «Tradicionalistas, funcionalistas y otros» (I y II), *Revista Nacional de Arquitectura*, 102 (junio), 261-269; y 103 (julio), 319-326.
- MOYA GONZÁLEZ, Luis, 2000, en Antón CAPITEL y Javier MOSTEIRO (dirs.), *Luis Moya Blanco. Arquitecto. 1904-1990*, Electa, Madrid, 160-168.
- SITTE, Camillo, 1889, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Graeser, Viena. (ed. esp., *Construcción de ciudades según principios artísticos*, Canosa, Barcelona, 1926).
- TERÁN, Fernando de, 2009, *El pasado activo: del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad*, Akal, Tres Cantos.
- UNWIN, Raymond, 1909, *Town Planning in Practice; an Introduction to the Art of Desining Cities and Suburbs*, Parker, Londres. (ed. esp., *La práctica del urbanismo. Una introducción al arte de proyectar ciudades y barrios*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984).



# El Legado Luis Moya Blanco

Margarita Suárez Menéndez

Blanca Ruilope Urioste

## 1

### LOS ARCHIVOS DE ARQUITECTURA

Un fondo de archivo es un conjunto orgánico de documentos independientemente de su fecha, forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una institución pública o privada o por una persona jurídica o física en el ejercicio de sus funciones, conservados respetando el orden en que fueron producidos con el objeto de servir como testimonio e información para la persona o institución que los produjo, para los ciudadanos o para la investigación.

Se pueden encontrar fondos de arquitectura, urbanismo, ingeniería y paisajismo en los archivos de la administración relacionados con estas disciplinas, de los colegios profesionales, de las empresas inmobiliarias y constructoras y de los arquitectos, ingenieros y paisajistas.

Los primeros guardan expedientes administrativos con la documentación necesaria para obtener las correspondientes licencias urbanísticas; los segundos custodian el material que se exige visado para los permisos citados o a efectos de responsabilidad. En ambos casos muestran una información parcial relacionada únicamente con las necesidades de tramitación; si además se desea indagar en la gestación de los proyectos o en el desarrollo y conclusión de las obras se deberán consultar los de las empresas relacionadas con la construcción y los de sus autores. Estos últimos cuentan con una documentación valiosa como es la original de las distintas fases de la construcción de un edificio y, además, otro tipo de material como proyectos no construidos, maquetas, documentos reflejo de otras facetas de sus autores como la docencia, la crítica, etc.

Estos fondos se encuentran, en muchos casos, en peligro de deterioro y desaparición. Los colegios oficiales están atravesando una difícil situación económica en este momento (este artículo se escribe a principios del año 2014) e, incluso, se cuestiona su existencia; la conservación de la documentación de las empresas está sometida a cambios en sus órganos directivos, fusiones y cierres y lo mismo sucede con los archivos de los estudios y despachos profesionales, que se destruyen o se olvidan en almacenes cuando cesa la actividad de los mismos, y pasan a ser irre recuperables en poco tiempo; todo ello a pesar de que esta documentación es una fuente esencial para el conocimiento del patrimonio edificado de nuestras ciudades y de la historia de estas profesiones.

Planta general del Escolasticado de Nuestra Señora del Pilar. Tinta y lápiz sobre papel traslúcido. Fondo LMB.

## 2

### LA BIBLIOTECA DE LA ETS DE ARQUITECTURA

Numerosos archivos profesionales de arquitectura se han perdido en nuestro país; la mayoría de los que han subsistido se encuentran fragmentados y dispersos en instituciones estatales, autonómicas y locales, así como en distintos organismos profesionales. Es también frecuente que carezcan del adecuado tratamiento archivístico que requieren sus especiales características.

Sin embargo, existen otros centros que destacan por haber demostrado interés en esta materia. Así, a lo largo del tiempo, la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM) ha ido recibiendo fondos profesionales de arquitectos, algunos ligados a ella y otros no (Moya, Chueca, Inza, etc), material docente de sus profesores (Torres Balbás, Fernández Huidobro, Martínez Sarandeses, etc) y documentos sueltos, casi siempre gráficos, de distintos autores (Matías Laviña, Ventura Rodríguez, Sáenz de Oiza, etc).

Muchas veces se ha cuestionado la pertinencia de la conservación de este tipo de archivos en las bibliotecas universitarias, pero, en este momento, constituyen una de las pocas opciones que existen en España para preservarlos; en concreto, la biblioteca de la ETSAM cuenta con una dilatada historia (su fundación se remonta a la de la propia Escuela en 1844), proyección de futuro y no está sometida a los vaivenes del mercado, lo que asegura, razonablemente, la custodia de estos fondos en el tiempo. Es, además, un lugar de formación e investigación en el que se complementan los fondos bibliográficos propios de instituciones de esta clase con los tipos documentales de un archivo de arquitectura.

Desde 1996 se desarrolla el Proyecto AAGRAFA que tiene como fin la adquisición y almacenamiento de material gráfico de arquitectura a partir de la digitalización de originales, principalmente del fondo antiguo e histórico de la biblioteca y de sus fondos de archivo, así como otros materiales de interés. El resultado de esta labor se hace público en la Colección Digital Politécnica (CDP) que se puede consultar vía web (<http://cdp.upm.es>).

Todo ello configura un centro cuyo fin es el conocimiento y difusión del patrimonio, lo que presumiblemente revertirá en su conservación y defensa.

En esta línea, en 2008 la Biblioteca Universitaria de la UPM dotó una beca para iniciar el Proyecto de Gestión del Legado del paisajista Leandro Silva. El objeto del trabajo era la conservación, el tratamiento archivístico y la gestión del fondo para ponerlo a disposición de los investigadores y proporcionarle la máxima difusión a través de la CDP. Este proyecto constituyó una experiencia novedosa al procesar con rigor archivístico un fondo profesional sobre paisaje, disciplina de gran actualidad por su capacidad para integrar otras como la arquitectura, el urbanismo y la ordenación territorial.<sup>1</sup> Tras el éxito de este primer proyecto que se prolongó hasta 2010, la Biblioteca Universitaria abordó, en marzo de ese año, otro para el fondo Luis Moya Blanco, el más importante de los que alberga la Escuela por el volumen, variedad y calidad de la documentación.

En septiembre de 2011, la biblioteca se incorpora al Proyecto de Investigación I+D+i

1. La donación, realizada por la viuda de Silva, Julia Casaravilla, a instancias del profesor Alberto Sanz, se materializó en 2004 y contó con el apoyo del profesor Miguel Ángel Aníbarro y con el del entonces director de la Escuela, Juan Miguel Hernández León. En 2007, para organizar el proyecto de gestión, Aníbarro y Sanz se pusieron en contacto con el Servicio de Biblioteca Universitaria de la Universidad Politécnica de Madrid dirigido por María Boyer. Los trabajos fueron realizados por Margarita Suárez con el apoyo de Aníbarro, la supervisión de Sanz y de la dirección de la biblioteca de la Escuela, primero Susana Feito, luego Blanca Ruilope, y la ayuda de la archivera del Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Pilar Rivas, cuya metodología, específica para este tipo de legados, se aplicó.

“Relación forma-construcción en la arquitectura religiosa de Luis Moya Blanco (1942-71)” con la misión de documentar los edificios de este tipo existentes en el legado.

### 3

#### HISTORIA DEL FONDO

En 1936, Luis Moya ganó por concurso-oposición la cátedra de la asignatura “Dibujo de Composición Elemental” de la Escuela de Arquitectura de Madrid, centro en el que permanecería hasta 1970, en que se trasladó a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

La relación del arquitecto con la ETSAM se reanudó gracias a la tesis *La arquitectura de Luis Moya Blanco* que el profesor Antón Capitel leyó en 1976; este trabajo le permitió conocer y manejar el archivo de su estudio profesional, que entonces ya no funcionaba. A instancia suya, el presidente del tribunal de tesis y entonces catedrático de “Elementos de Composición”, Antonio Fernández Alba, propuso a Moya que donara ese material al centro.<sup>2</sup> El mismo Capitel, ayudado por el profesor Javier Ortega, trasladó una primera parte de la documentación y la depositó en la Escuela. Poco después, a través del profesor Pedro Navascués, se designó para organizar este material a Javier Mosteiro que, a partir de ese trabajo, realizó la tesis *Dibujo y proyecto en la obra de Luis Moya*, leída en 1996.

En una segunda entrega se recibió lo que Moya conservaba en su domicilio: el *Sueño arquitectónico*, del que la Escuela contaba ya con los bocetos, y el pastel sobre cartón *Orquesta de jazz* de José Manuel de Aizpurúa. Tras el fallecimiento de Moya en enero de 1990, su viuda, Concepción Pérez Masegosa, envió un conjunto de dibujos que no correspondían a trabajos profesionales y que se encontraban sin clasificar. Más tarde se recibieron unos grabados y dibujos de distintos autores pertenecientes a la colección del matrimonio.

Desde entonces, parte del material ha sido expuesto en el Colegio de Arquitectos de Madrid, en el Real Instituto Jovellanos de Gijón, en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, en las Arquerías de los Nuevos Ministerios de Madrid y en las escuelas de Arquitectura de Sevilla y Valencia. Con motivo de la última muestra de Madrid, se encargaron unas imágenes de las obras más significativas al fotógrafo, arquitecto y profesor de la Escuela Eduardo Sánchez; los paneles de la exposición con estas fotografías complementan el material original recibido del matrimonio Moya.

### 4

#### PROYECTO DE GESTIÓN DEL FONDO

El trabajo a realizar comprendía el inventariado, catalogación, digitalización, documentación e instalación del fondo Luis Moya Blanco para integrarlo dentro de los pertenecientes al patrimonio documental de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, facilitar el acceso a los investigadores y fomentar su difusión. Para

2. Aparte del legado de la documentación profesional a la Escuela de Arquitectura de Madrid, Moya realizó la donación de su biblioteca, que dividió entre la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra y el colegio mayor Chamina-de de los Religiosos Marianistas. Para la primera seleccionó libros y revistas de arquitectura, arte, técnica, simbología, medicina, ciencia, música, guías de viaje, discursos académicos y la publicación *Blanco y Negro*; a los Marianistas destinó los libros de literatura, religión, historia, filosofía, enciclopedias, diccionarios y revistas no especializadas. (FRÍAS SAGARDOY 2009)



**Imágenes:** Documentación sin procesar.

ello, se definieron unas fases progresivas de acercamiento buscando los siguientes objetivos:

- Realizar una aproximación archivística adaptando los principios generales de esta ciencia a la particular configuración de los fondos de este tipo, que exigen medidas específicas.
- Conseguir la máxima legibilidad en la clasificación de los documentos y proporcionar un método de búsquedas rápido y versátil.
- Permitir el acceso y la transmisión de la información gracias a la utilización de un sistema flexible y abierto de clasificación, que admitiera la eventual incorporación de nuevos elementos en el futuro sin desvirtuar el trabajo realizado.
- Seleccionar la documentación adecuada para su digitalización haciendo frente, así, a la caducidad de algunos soportes.
- Difundir los resultados de los trabajos archivísticos para facilitar el conocimiento del fondo por medio de su publicación en la Colección Digital Politécnica.

A continuación se definen aquí los trabajos técnicos realizados con la documentación profesional. Los dibujos catalogados por el profesor Mosteiro en su día (MOSTEIRO 1996) se encuentran, desde entonces, convenientemente instalados en la biblioteca y publicados en la Colección Digital Politécnica.

#### 4. 1. Análisis preliminar

Esta fase se realizó en el periodo comprendido entre marzo y octubre de 2010 y constituyó el primer contacto con el fondo. Su objetivo era determinar el esquema organizativo original e identificar los grupos en los que podría dividirse de una forma natural.

La documentación se encontraba en cajas, carpetas y rollos, algunos con indicación de su contenido; había también archivadores con proyectos encuadernados y tubos de cartón que contenían los planos que se habían digitalizado después de su recepción. En muchos de los casos, el contenido de cajas y carpetas no coincidía con lo que indicaban las etiquetas exteriores o éstas se habían extraviado.

Parte de este material había sido inventariado anteriormente y contaba con signatura. El inventario era un fichero en formato ACCESS que relacionaba 134 proyectos y describía 3.733 planos y dibujos pertenecientes a ellos. También se contó con un listado en ACCESS de 40 planos y dibujos enmarcados, que se realizó con motivo de su salida a la exposición de Valencia.

El estado de conservación de los documentos de cajas y carpetas era bastante bueno, no así el de los planos guardados en tubos y enrollados, que presentaban deterioros y rotos además de la deformación habitual del curvado.

Se realizó una primera determinación de las necesidades de almacenamiento en función de los tipos de soportes hallados, tamaños, técnicas utilizadas y lugar y modo de instalación posible. En paralelo se buscó información sobre el arquitecto y su obra; este es un trabajo que debe acometerse con la recepción del fondo para familiarizarse con el productor y que es de gran ayuda durante el tratamiento del material.

## 4. 2. Inventario

Se realizó entre noviembre de 2010 y agosto de 2011; si bien se decidió mantener la numeración de los proyectos suministrada, se partió prácticamente de cero debido a la situación descrita de falta de etiquetas y desorden del material. Los pasos fueron los siguientes:

- Diferenciación de los documentos pertenecientes a proyectos y trabajos concretos de los que se refieren a aspectos generales de la profesión y personales del autor, elementos de apoyo informativo, etc.
- Separación de los distintos tipos documentales para facilitar los trabajos en la etapa de clasificación.

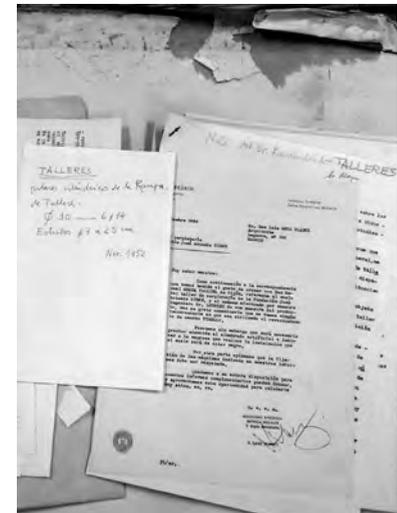
Finalmente, se efectuó una propuesta de expurgo, resultado de un proceso de valoración y selección.

## 4. 3. Catalogación y descripción de los materiales

Las operaciones de catalogación y descripción, que aún se están realizando, se iniciaron en septiembre de 2011 aplicando la normativa en materia archivística y los principios de procedencia y de conservación del orden original de cada serie de materiales. Se comenzó por la arquitectura religiosa siguiendo las directrices en cuanto a elección de unidades documentales establecidas por los investigadores del Proyecto I+D+i “Relación forma-construcción en la arquitectura religiosa de Luis Moya Blanco (1942-71)”.

Como en otros fondos de este tipo, la unidad documental compuesta básica es el proyecto; esta unidad está constituida por el material de las primeras ideas, bocetos, planos de proyecto y de obra, perspectivas, reportajes fotográficos, documentación administrativa para la tramitación, gestiones y correspondencia con el cliente, etc. La atenta lectura de todo ello permite descubrir el proceso entre el encargo y la obra realizada por lo que, aunque los distintos documentos se archivan separados según su soporte, se utiliza un sistema de firmas relacionadas para poder reconstruir la integridad del proyecto. Así, se está procediendo a las siguientes tareas:

- Asignación a cada unidad documental y a cada uno de los documentos que la integran, de una signatura en relación al fondo, a la tipología documental, a la ubicación y a su número de ordenación que se traslada al fichero informático y se anota en el propio documento, siempre en el mismo lugar, con lápiz blando. La ordenación mantiene, en lo posible, la original del proceso de trabajo del arquitecto que cuenta con una estructura claramente identificable por cuestiones de eficiencia y operatividad.
- Catalogación de las unidades documentales mediante cuidadosas referencias cruzadas entre signaturas, de modo que en un cuadro resumen se relacionen todos los tipos de documentos que las constituyen aunque éstos deban separarse físicamente por cuestiones de conservación.
- Descripción de los documentos que integran cada unidad documental de modo específico según sean planos y dibujos, documentación textual o material fotográfico.



Imágenes: Documentación en fase de inventario



1



4



7



2



5



3



6

**Imágenes:** 1. Archivo de la biblioteca de la ETS de Arquitectura. 2. Proceso de digitalización. 3. Documentación procesada. 4. Visita guiada a la iglesia parroquial de San Agustín. 5. Participación en la mesa redonda de la BNE *Cuatro archivos de Arquitectura receptores de donaciones*". 6. Exposición *La arquitectura religiosa de Luis Moya en la biblioteca de la ETS de Arquitectura*. 7. Visita guiada a la exposición realizada en la biblioteca de la ETS de Arquitectura sobre sus fondos de archivo.

- Indicación de los materiales que requieren restauración y/o reproducción digital en función del estado de conservación y del interés de cada uno de ellos.
- Reparación provisional de aquellos documentos que se encuentran en mal estado para evitar que el deterioro se incremente, siempre que no requieran medidas concretas de restauración.
- Realización del expurgo.

#### 4. 4. **Instalación y consulta en sala**

Los documentos signaturizados y separados en carpetas, tubos o cajas, se colocan en planeros y estanterías, en función de su valor, soporte y estado de conservación, para que una vez concluida esta fase pueda realizarse cómodamente el servicio del fondo y la reproducción de documentos. Asimismo, desde 2012, se recogen en una tabla EXCEL las consultas realizadas del fondo.

#### 4. 5. **Otros trabajos técnicos**

Mientras se realizan las labores descritas también se están ejecutando estas tareas:

- Documentación de la figura de Luis Moya y de sus obras mediante una biografía somera y una bibliografía. El objetivo es doble: conocer al productor de la documentación para facilitar las labores archivísticas y proporcionar al investigador una primera aproximación.
- Elaboración de un vocabulario controlado que siga criterios unificados con el utilizado por la biblioteca.
- Preparación del Cuadro General de Clasificación y de la Ficha ISAD(G) del fondo para que el usuario tenga una visión general del legado y pueda reconocer los documentos objeto de su interés.
- Digitalización con alta resolución del material seleccionado lo que permite su utilización para propósitos variados sin necesidad de recurrir continuamente a un original deteriorado o valioso. Con las imágenes así obtenidas, que se identifican con sus signaturas, se elabora un cuaderno por cada unidad documental a modo de hoja de contactos que se puede consultar; esto allana el trabajo de los investigadores y ayuda a preservar los documentos.
- Específicamente para este proyecto y, con el fin de documentar la evolución del tejido urbano del entorno de las zonas en que se ubican las obras, se ha obtenido la planimetría de la normativa vigente y también unas ortofotos.

#### 4. 6. **Difusión**

Dentro del proyecto de investigación se ha considerado fundamental la labor de transferencia a la sociedad de los resultados del trabajo llevado a cabo, transferencia que se pretende realizar en dos niveles, el de la comunidad universitaria y el del público en general.

En esta línea, desde el año 2011, se han realizado una serie de tareas con el fin de difundir la obra de Luis Moya Blanco y, en particular, su arquitectura religiosa que se detallan seguidamente:

- Incorporación de los proyectos al catálogo de la biblioteca de la UPM.
- Publicación del catálogo del fondo en la CDP que incluye una importante selección de planos y dibujos, documentación textual y material fotográfico; esto permite reconstruir la unidad de cada proyecto, ya que los documentos se guardan físicamente separados según sus soportes. Además, se amplía la posibilidad de acceso a la consulta, que no se limita a la presencial en sala.
- Diseño y publicación en la CDP de pequeñas guías en formato tríptico para cada obra; hasta el momento, de las que se localizan en Madrid.
- Exposición en la ETSAM *El legado del arquitecto: los archivos de arquitectura de la ETSAM* y edición del catálogo de la misma en enero de 2012, que se ocupaba, en parte, del legado de Luis Moya Blanco; la exposición puede consultarse en la CDP. En estos trabajos participaron varios miembros del proyecto de investigación y de la biblioteca.
- Visita guiada a la exposición *El legado del arquitecto: los archivos de arquitectura de la ETSAM* que se grabó y a la que puede accederse a través del canal YouTube de la UPM.
- Participación en las Jornadas de ABBA (Asociación de Bibliotecas y Bibliotecarios de Arquitectura) que tuvieron lugar en enero de 2012 en la ETSAM con la intervención *Tratamiento archivístico. Metodología de trabajo*, accesible también a través del canal YouTube.
- Visita guiada a una selección de fondos de arquitectura depositados en la biblioteca como actividad integrada entre los actos relacionados con la exposición temporal *Arquitectos españoles del s. XX en la BNE. Donaciones*, celebrada con motivo de la Semana de la Arquitectura. La exposición se realizó en la sala de investigadores de la biblioteca en 2013.
- Participación en la mesa redonda *Cuatro archivos de Arquitectura receptores de donaciones*, dentro de las actividades promovidas por la Biblioteca Nacional ya mencionadas.
- Exposición en la ETSAM *La arquitectura religiosa de Luis Moya en la biblioteca de la ETS de Arquitectura de Madrid* y edición del catálogo de la misma en noviembre de 2013; los comisarios fueron profesores del grupo de investigación y un miembro de la biblioteca. La publicación se presentó en una mesa redonda. Todo ello es accesible a partir de la CDP.
- Visitas guiadas a la exposición anterior y a las iglesias de San Agustín y Santa María del Pilar realizadas por los comisarios, con motivo de la Semana de la Ciencia de Madrid 2014. Son accesibles desde la CDP.
- Tareas de apoyo a la docencia. En este sentido, la documentación del fondo ha sido utilizada por varios profesores de la Escuela para que los alumnos realicen trabajos de curso.
- Finalmente, esta publicación que nos ocupa, como resumen final del trabajo del proyecto de investigación mencionado.

## 5

### DESCRIPCIÓN DEL LEGADO: INFORMACIÓN Y SOPORTES

Los documentos que integran este archivo han perdido sus valores administrativos, fiscales, legales, etc, pero cuentan con otros informativos e históricos por ser fuente primaria de conocimiento del autor y sus obras. Además, la calidad del material gráfico es tal, que se encuentran numerosas imágenes con valor artístico en sí mismas; en cualquier caso, no se debe olvidar que todo el material fue creado como instrumento de trabajo y que es parte del proceso creativo global de cada proyecto.

Se aborda, seguidamente, la descripción de la documentación de este fondo atendiendo a dos aspectos: el tipo de información que nos brinda y el soporte en el que se presenta.

#### 5. 1. Información

Descubrir el esquema organizativo original del fondo resulta difícil; los grupos se solapan en muchas ocasiones porque el material es, en definitiva, reflejo de la compleja personalidad de Moya y “nos habla de su personal idea del ser arquitecto, de su pensar y su vivir” (MOSTEIRO 2009, 61)

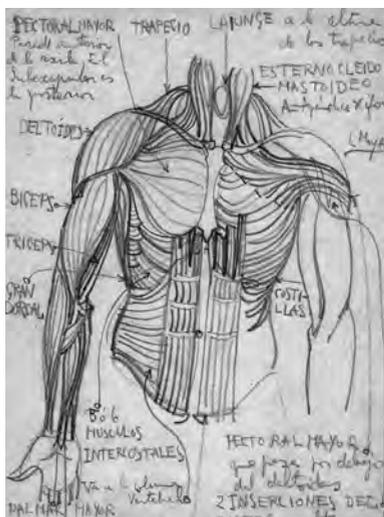
##### **Documentación profesional**

El núcleo del fondo está formado por la documentación generada en el estudio durante sus años de actividad profesional. Se trata de más de doscientos proyectos ejecutados entre las décadas de los veinte y los setenta del siglo XX; muchos de ellos construidos, otros desaparecidos y algunos no realizados. Hay también un buen número de concursos, premiados y fallidos.

Respecto al tipo de obra, la mayoría consiste en edificios de nueva planta aunque también se encuentran intervenciones de distinta importancia en construcciones ajenas y propias. Los usos son muy variados: iglesias, conjuntos parroquiales, centros educativos, colegios mayores, hoteles, hospitales, museos, teatros y cines, viviendas colectivas (él mismo vivió en dos de ellas, las ubicadas en las calles Lagasca 100 y Pedro de Valdivia 8 de Madrid) y unifamiliares, talleres, etc; también existen ejemplos de arquitectura monumental y funeraria. En muchas de las obras, Moya no sólo se ocupó de la definición del “contenedor”, sino que se encargó también del diseño de elementos decorativos y del mobiliario; así hay un gran repertorio de bancos de iglesia, pilas bautismales, objetos litúrgicos, etc.

Luis Moya ocupó el cargo de arquitecto conservador de la Biblioteca Nacional, por lo que realizó numerosas labores de adaptación, ampliación y reforma de este edificio desde antes de la guerra civil. Se encuentran también valoraciones, informes y peritaciones así como testimonios de su participación como miembro de jurados de concursos de arquitectura.

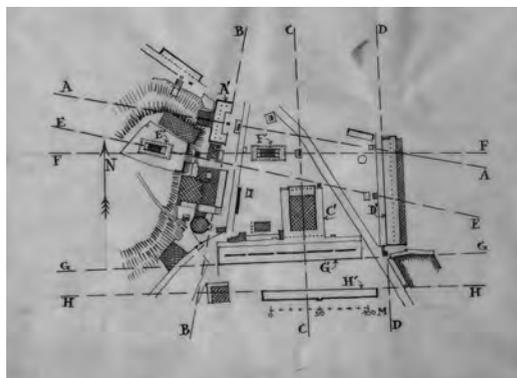
Los trabajos relacionados con el urbanismo son escasos. Se pueden citar los poblados de Altamira, del cerro de Palomeras y, quizá, la ordenación de la parcela de Carabanchel de los Religiosos Marianistas. Las universidades laborales de Zamora y Gijón por la magnitud y complejidad de programa, merecen entenderse como un proyecto urbano pero desde unos supuestos utópicos que se alejan de la ciudad real.



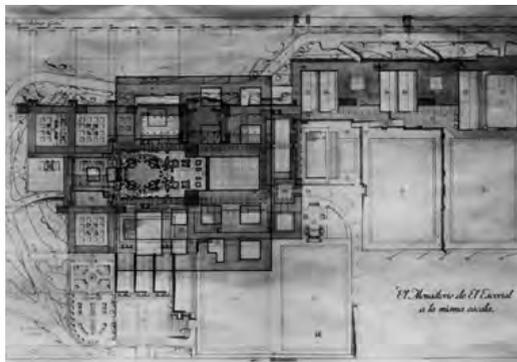
1



3



4



5



2



6



7

**Imágenes:** 1 y 3. Documentación docente: Dibujos de anatomía · Ejercicio de la oposición a cátedra. 2, 4, 5 y 7. Documentación científica: Levantamiento de monumentos. Iglesia pontificia de San Miguel · Análisis geométricos. Ágora de Atenas · Comparación gráfica entre arquitecturas. Monasterio de El Escorial y Universidad Laboral de Gijón · Edición del Sindicato Vertical de la Construcción, Vidrio y Cerámica. 6. Documentación de apoyo: Instrucciones para la construcción de complejos parroquiales. Todo en el Fondo LMB.

El tipo de cliente que encontramos es tanto privado como institucional; los más importantes fueron la Compañía de María, por el número de encargos y su envergadura (varios colegios y centros parroquiales) y los patronatos de Zamora y Gijón.

El fondo muestra que, a lo largo de su carrera, Moya trabajó en solitario y en colaboración con un gran número de compañeros de profesión tanto en la fase de proyecto como en la de dirección facultativa y coincidió, además, con otros que se ocupaban de las oficinas técnicas de promotor y contrata.<sup>3</sup> Destaca entre ellos su hermano menor, Ramiro, arquitecto de la Dirección General de Arquitectura, que firmó numerosas obras con él; también se documenta una asociación con otro hermano, Juan, en este caso, ingeniero industrial.

Un colaborador habitual del que se han encontrado testimonios es el aparejador Manuel de Las Casas. Otros participantes en las obras de los que se ha tenido noticia por el fondo son el paisajista Javier de Winthuysen (auxiliado por el ingeniero agrónomo Ignacio Chacón), los escultores Manuel Álvarez de Laviada y Vicente Rodilla, los pintores Francisco Arias y Enrique Segura y, dentro de las artes aplicadas, Santiago Padrós, Joaquín Valverde y la empresa Maumejean.

### **Documentación de apoyo y ajena**

Otro tipo de documentación es aquella que sirve al profesional de inspiración, información o soporte. Luis Moya contaba con proyectos de distintos autores como sugerencia o como antecedente en aquellos casos en los que su cometido era intervenir en una edificación ajena; también con artículos de publicaciones periódicas, planos parcelarios, textos normativos (urbanísticos y técnicos, ordenanzas, reglamentos), publicaciones informativas y de buenas prácticas (instrucciones para la construcción de complejos parroquiales, para la tramitación de ciertos expedientes), documentos necesarios para las formalidades de visado, borradores de pliegos de condiciones, fichas de precios de unidades de obra desglosadas, etc.

Un material frecuente en estos fondos es un fichero que elaboraba el propio profesional a partir de recortes de revistas de arquitectura y catálogos de casas comerciales. Moya lo clasificaba por usos del edificio (Museos, Bibliotecas, Hospitales), capítulos de la construcción (Electricidad, Iluminación, Carpintería) y materiales (Ladrillos, Mosaicos, Azulejos); las revistas utilizadas son españolas y extranjeras.<sup>4</sup>

### **Documentación personal**

Apenas se ha encontrado documentación de tipo personal, sólo alguna postal y una felicitación navideña firmada por Luis Gutiérrez Soto. Se puede considerar que algunos cuadernos pertenecen a esta esfera más íntima; son aquellos que Luis Moya realizó siendo niño y que corresponden a ejercicios colegiales y a dibujos realizados por el placer mismo de dibujar.

### **Documentación docente**

En el legado se conserva documentación sobre la Escuela de Arquitectura de Madrid en momentos distintos de la vida de Moya, primero de su etapa de estudiante, después de la de profesor y director de la misma. Al primero le corresponden varios cuadernos de dibujo (apuntes de anatomía, construcción, etc) y material del proyecto fin de carrera.

3. Se ofrece una lista no exhaustiva de arquitectos que aparecen en la documentación trabajada hasta ahora: Ramón Aníbal Álvarez, Rafael Barrios, José Díez Canteli, José Antonio Domínguez Salazar, Miguel Durán, Vicente Eced, Luis García Amorena, Luis García Palencia, Enrique Huidobro Pardo, José María Irazusta, Ricardo Magdalena, Manuel Martínez Chumillas, Luis Martínez Feduchi, Diego Méndez, Pedro Muguruza Otaño, Ángel Orbe, Luis Pérez Mínguez, Pedro Rodríguez de la Puente, Manuel Thomas, Joaquín Vaquero Palacios.

4. Como todos los arquitectos de su generación, Moya estaba suscrito a diversas revistas de arquitectura: "...Yo, por ejemplo, estaba suscrito a dos revistas americanas, Architectural Forum y Architectural Record, a dos alemanas, Moderne Bauformen y Wasmuth, a la inglesa Architectural Review..." (POZO 2009, 145).



**Imágenes:** 1. Obra gráfica propia. Acuarelas de paisaje. 2. Obra gráfica ajena. *Orquesta de jazz* de José Manuel de Aizpurúa. Ambas en el Fondo LMB.

5. A este grupo pertenecen los *Grandes conjuntos urbanos* legados por Concepción Pérez Masegosa a la Escuela de Arquitectura de Navarra.

6. Incluimos dentro de las fantasías las *Felicidades navideñas* donadas por la viuda de Moya a la Universidad de Navarra.

7. Moya presidía una comisión de técnicos que redactaban los *Cuadernos de Albañilería* destinados a mejorar la formación de los operarios.

Al segundo pertenece abundante documentación textual como correspondencia, informes, planes de estudios y programas de asignaturas, reglamentos, listas de alumnos, horarios, recortes de prensa, documentación referente a las enseñanzas técnicas del Ministerio de Educación Nacional, pruebas de evaluación, temas para proyectos fin de carrera etc.

En este sentido, merecen destacarse “Los Estudios de arquitectura e ingeniería en la Escuela Técnica Superior de Delft”, publicación de 1960 de la Dirección General de Enseñanzas Técnicas del Ministerio de Educación Nacional y una sinopsis de la conferencia del R. P. Dr. William Ferree, S.M. sobre la enseñanza y la educación en U.S.A., que muestran el interés por conocer las prácticas docentes en el extranjero.

### Documentación científica

Luis Moya, además de arquitecto y profesor, fue académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando desde 1953 y redactor jefe de la revista *Arquitectura* en 1960. Contaba con una personalidad polifacética y una enorme capacidad de trabajo, por lo que, en este aspecto, realizó como investigador y erudito una colección de artículos y ensayos, no sistemáticos, que sientan las bases de su modo de entender y practicar la arquitectura, en los que el material gráfico suele ser muy importante; algunos de ellos se encuentran en el fondo que nos ocupa.

Se pueden destacar los levantamientos de monumentos, casi todos en Madrid y Ávila, la serie de comparación gráfica entre arquitecturas, los análisis geométricos, etc.<sup>5</sup> También se consideran dentro de la documentación de investigación las fantasías entre las que destacan la serie del *Sueño arquitectónico*.<sup>6</sup>

Asimismo, se conserva documentación sobre temas como la construcción (el tratado *Bóvedas tabicadas* publicado en 1947 por la Dirección General de Arquitectura, abundante material relacionado con el Sindicato Vertical de la Construcción, Vidrio y Cerámica)<sup>7</sup> o las instalaciones (*Notas sobre iluminación natural en museos de pintura* publicadas por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1934).

### Obra gráfica propia

Se incluyen dentro de este apartado, las vistas y dibujos del natural realizados en varias provincias españolas, fundamentalmente Madrid, Ávila y Toledo, la serie publicada en la revista del colegio marianista *El Pilar*, los cuadernos del viaje a América y las acuarelas y óleos de paisaje.

### Obra gráfica ajena

La obra gráfica ajena está constituida por varios dibujos y grabados enmarcados de distintas épocas que formaban parte de la colección del matrimonio Moya. Entre los autores se encuentran José Manuel de Aizpurúa, Custodio Moreno, Pedro de Muguruza, Juan de Villanueva, etc.

## 5. 2. Soportes

En lo referente a los soportes, el fondo está constituido por planos y dibujos, documentación textual y material fotográfico

### Planos y dibujos

El material de los planos es el habitual de la época: tela engomada (poco abundantes, fechados alrededor de la década de los cuarenta), traslúcidos (los llamados popularmente papel de croquis y vegetal) y opacos (papel continuo de pasta mecánica de los cianotipos y diversos tipos de cartulinas). Las foto-reproducciones son del tipo de ferropusiatos (escasos) y diazotipias de línea azul o marrón; en los últimos años se encuentra también alguna xerocopia y alguna copia en poliéster. Todos son soportes frágiles bien por la acidez del papel o por su fragilidad y vulnerabilidad a la humedad o por los inestables residuos químicos que alteran y desvanecen las copias. Por todo ello es importante mantenerlos en adecuadas condiciones de almacenamiento y manipularlos con las debidas precauciones.

Los tamaños varían considerablemente, desde hojas de libretas de bolsillo (seltas o encuadernadas) hasta planos de grandes dimensiones; Moya no suele utilizar formatos normalizados del tipo DIN, sino que se adaptan al motivo a representar y a la escala que precise.

Las técnicas de ejecución son predominantemente lápiz, tinta y rotulador, menos frecuentemente se realizan aguadas o se emplea la acuarela; detalle singular es el uso habitual del lápiz de color tanto en los planos generales como de detalle.<sup>8</sup>

Para los dibujos utiliza papeles opacos y cartulinas diversas, sueltos o en cuadernos de diferentes tamaños. Las técnicas son el grafito, la sanguina, la barra Conté, los lápices de colores, la tinta y la acuarela. Se conservan también oleos sobre cartón.

### Documentación textual

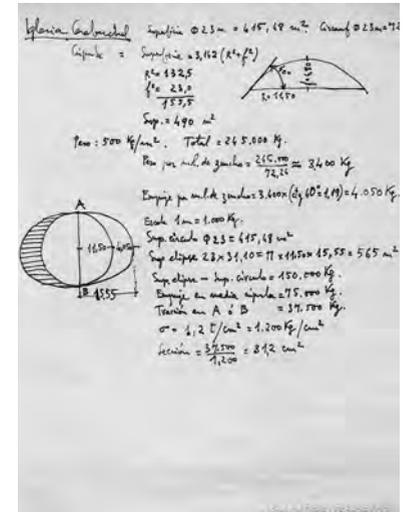
Los escritos forman parte de la expresión arquitectónica desde su origen y este fondo así lo manifiesta. El legado Luis Moya Blanco incluye abundante documentación textual: memorias, pliegos de condiciones, mediciones y presupuestos, cálculos, correspondencia, etc.

Se encuentra en papel de pasta mecánica o química, de tamaños diversos (hojas de cuadernos varios, folio y DIN A4), manuscrita (tinta, bolígrafo o lápiz), mecanografiada (original y copia), impresa y escasas xerocopias. Hay también numerosos recortes de prensa, folletos de casas comerciales, revistas españolas y extranjeras, tarjetas de visita, etc.

### Material fotográfico

Este material está formado por diapositivas, negativos y copias positivadas, sobre todo en blanco y negro. Sus motivos son los planos y dibujos del proyecto, el proceso de la obra, el edificio terminado, maquetas, esculturas y piezas de ornamentación, etc; también se guardan fotolitos y algunas postales.

Como ya se ha mencionado, el fondo original se complementa con algunos de los paneles de la exposición celebrada en las Arquerías de los Nuevos Ministerios de Madrid en 2000 con fotografías de Eduardo Sánchez sobre la obra de Luis Moya.



**Imágenes:** 1. Documentación textual. Cálculos. Iglesia parroquial de Santa María Madre de la Iglesia. 2. Material fotográfico. Proceso de la obra. Universidad Laboral de Gijón. Ambas en el Fondo LMB.

8. “Los medios que se utilizaban eran lápices de madera que afilaba mecánicamente y un tiralíneas que cargaba mediante tubos de tinta Pelikán”. (MOYA ARDERIUS 2000, 169)



**Imágen:** Apunte. Iglesias de San Francisco el Grande y de la Venerable Orden Tercera de Madrid. Fondo LMB.

## 6 IMPORTANCIA DEL LEGADO LUIS MOYA BLANCO

*...Su trayectoria humana, la interiorización y convicción que presiden todos sus trabajos como profesor, investigador, técnico y arquitecto le han otorgado el respeto de muchas generaciones ante la visión de su carrera en solitario.*

Domènech 1978, 56

### 6. 1. El dibujo del arquitecto

Este fondo cuenta con un material difícil de superar por la riqueza y diversidad que supone para el estudio de la importancia del dibujo en la disciplina de la arquitectura, tanto en el aspecto formativo como en el profesional.

Como atestiguan todos los escritos sobre su figura, Moya contaba con una extraordinaria habilidad natural para el dibujo, que se potenció en el entorno familiar desde muy temprano. En este aspecto, dos personajes fueron claves, su tío paterno Juan Moya Idígoras catedrático de “Modelado en barro y Dibujo de detalles” y académico de Bellas Artes que le ayudó a preparar el ingreso en las materias gráficas y del que fue ayudante en la Escuela posteriormente, y su también tío, esta vez por parte materna, el artista José Gutiérrez Solana, con el que aprendió a pintar (MOYA GONZÁLEZ 2000, 161). Esto fue reforzado por la línea docente de la Escuela de Arquitectura de Madrid en la época en la que Luis Moya realizó sus estudios, que consideraba el dibujo como el lenguaje que articulaba todas las asignaturas.<sup>9</sup>

A lo largo de toda su vida, Moya realizó una profunda reflexión sobre lo que suponía el dibujo para el arquitecto, que en su caso constituía “la extensión natural de su pensamiento arquitectónico” (MOSTEIRO 1996, 719) al que se dedicó, además, con intensidad. Por ello, aparte de la documentación profesional que se tratará más tarde, se encuentran otros documentos gráficos que son de gran valor para aproximarse a su mundo creativo.

Son destacables las colecciones de apuntes, medio para ejercitar la destreza manual, la memoria y la imaginación, frecuentes en los fondos de los arquitectos que estudiaron en el siglo XX. En el caso que nos ocupa, se observa esta práctica desde la etapa escolar, a lo largo de su formación en la Escuela y en sus trabajos profesionales. En los que se conservan, se registran dibujos del natural de monumentos, detalles escultóricos, etc, de forma habitual en Madrid y en los viajes de estudio, trabajo o placer; a veces se incluyen reflexiones y anotaciones. Esta práctica implica un encuentro directo con la arquitectura que, de este modo, se analiza, se comprende y se valora, lo que produce que la impresión recibida se almacene más profundamente que con la simple contemplación o la fotografía. El estudio de estos dibujos ofrece noticias del periplo personal del autor y de ciertos rasgos de su personalidad, pero también se encuentra en ellos la referencia de obras futuras; así, numerosos dibujos de espacios abovedados de la época de estudiante muestran la importancia que va a conceder a

9. “...hay que sacar la enseñanza de la historia [de la arquitectura] de la cátedra, quitándola su aspecto exclusivamente verbal y erudito, complementándola con el estudio gráfico y directo de los monumentos.” (TORRES BALBÁS 1923, 40).

los aspectos constructivos y los lugares del viaje a América se convierten en inspiración para el proyecto del Faro a la Memoria de Cristóbal Colón.

Frente a esta aproximación visual, encontramos otros dibujos en los que ésta es táctil: son los levantamientos de edificios. En ellos el arquitecto mide y asimila contenidos formales alternando vistas con plantas, alzados y detalles; dentro de este conjunto destaca el trabajo de la Capilla de Nuestra Señora de la Portería que fue publicado en la revista *Arquitectura Española* (MOYA BLANCO 1928). Moya defendía que, para aplicar las razones geométricas a un proyecto con objeto de corregir proporciones y relaciones, había que haberlas aprendido y sentido previamente; la práctica del dibujo de copia y levantamiento de monumentos era un instrumento adecuado para registrar esas reglas implícitas.<sup>10</sup>

Esta “necesidad de orden contra el universo incoherente y el destino incomprensible” (MOSTEIRO 1996, 738), que se refleja en la aplicación de trazados reguladores y retículas modulares en sus proyectos, anima también numerosos trabajos gráficos de investigación, desde los sistemas modulares del cuerpo humano a las reglas aplicadas en el Partenón o los estudios de paralelos arquitectónicos como los que ilustran el que trata sobre el monasterio de El Escorial (MOYA BLANCO 1963).

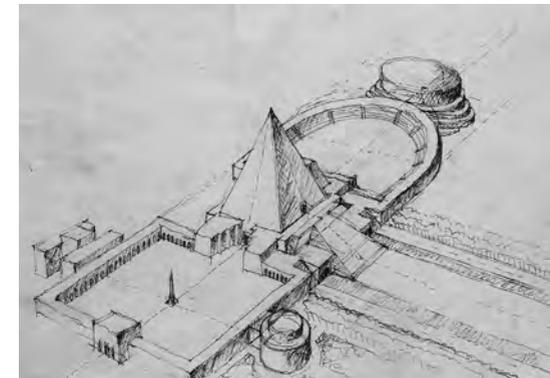
Otro material a veces tan influyente como la arquitectura construida son las fantasías arquitectónicas, dibujos fruto del manifiesto de un ideario, de la investigación, de la experimentación o de la reflexión. Luis Moya realizó desde su etapa de formación numerosos trabajos en este sentido; el profesor Mosteiro (MOSTEIRO 1996, 227) los clasifica en composiciones barrocas, escenas teatrales, analogías de ciudad y, sobre todo, el llamado *Sueño arquitectónico*. Este último es un monumento a la guerra y a la muerte que mezcla elementos romanos, egipcios e iluministas; sus dibujos poseen gran fuerza y en ellos se combina ilusión y realidad, ya que se plasma como un proyecto a construir en un lugar concreto de la ciudad de Madrid.

Entre estos dos últimos tipos de dibujos se podrían situar buena parte de las restituciones arquitectónicas que se convierten en fantasías cuando Moya completa los elementos desaparecidos.

Finalmente, es frecuente que estos archivos incluyan dibujos realizados por el puro placer de ejecutarlos o como modo de expresión más libre del que supone la arquitectura. El fondo Luis Moya Blanco guarda una serie de acuarelas y oleos de paisaje que datan, mayoritariamente, de los veranos de sus años de formación; en ellos se observa, aparte de una “aproximación de arquitecto” al tema, la cercanía con los movimientos pictóricos del momento.

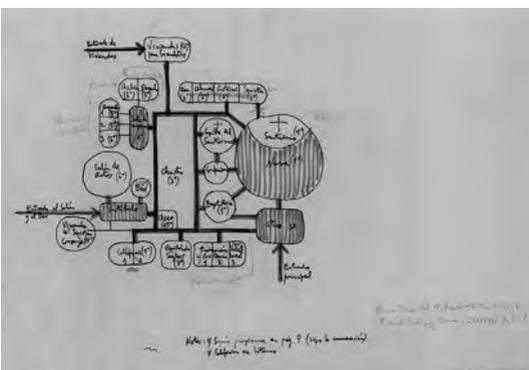
## 6. 2. El proceso creativo

La documentación que integra los proyectos de un archivo profesional permite desentrañar el proceso de creación que comienza con el encargo y finaliza con la obra construida; este material es imprescindible para comprender en profundidad el trabajo del arquitecto. Sin embargo, no siempre se cuenta con todos los documentos que lo integran porque, como ya



**Imágenes:** 1. Cuaderno del viaje a América. 2. Fantasía *Sueño arquitectónico*. Ambas en el Fondo LMB.

10. “...El modo de conocer mejor nuestros antiguos monumentos [...] es dibujarlos, ya a mano alzada en visión subjetiva, ya en dibujo geométrico en visión objetiva”. Doc III, Sobre la enseñanza del dibujo en la educación general. (MOSTEIRO 1996, 748).



**Imágenes:** 1. Análisis del lugar. Universidad Laboral de Gijón. 2. Esquema conceptual. Iglesia parroquial de Santa María Madre de la Iglesia. Ambas en el Fondo LMB.

11. "Con D. Pedro [Muguruza] convivía a la manera antigua, presenciando los avatares de la creación de un proyecto y de su puesta en obra, así como la relación del arquitecto con el cliente y el constructor; con todo ello conocí la libertad del arquitecto y sus limitaciones, así como comprobé que éstas servían de acicate muchas veces a la actividad creadora,...". (MOYA BLANCO 1984, 5)

12. Estos bocetos de reflexión también se realizan en posteriores fases del proceso y durante la ejecución de la obra.

se ha dicho, este tipo de archivos suelen encontrarse incompletos no sólo por circunstancias posteriores al cese de la actividad del productor, sino también por las particularidades del trabajo en un estudio en el que la documentación suele usarse sin cuidado, se reutiliza y, a veces, cuando ya no es necesaria, se elimina. Lo habitual es que se haya preservado, únicamente, la documentación relacionada con cuestiones de responsabilidad civil y decenal o los dibujos con valor artístico en sí mismos que, a veces, se extraen de los proyectos destruyendo la coherencia interna de éstos. No es este, sin embargo, el caso del fondo Luis Moya, que se recibió muy completo, lo que permite obtener una visión certera de cómo se desarrolló el proceso creativo de cada proyecto.

El proceso citado puede asimilarse a una formación sedimentaria en la que se superponen ciertas operaciones, unas dentro de la esfera racional, otras en campos de mayor creatividad. Comienza con el encargo y con las exigencias del emplazamiento, el cliente, el programa, el presupuesto, los medios industriales disponibles, el plazo de ejecución y la normativa de aplicación; en el modo de proceder de Luis Moya se aprecia un estudio profundo de estos condicionantes de partida.<sup>11</sup>

La documentación de esta fase está constituida por planos topográficos, levantamientos del estado existente en casos de intervención y fotografías, todo ello testimonio de cómo era el lugar antes de la operación. También se encuentran esquemas conceptuales que abordan aspectos funcionales, flujos de circulación, etc.

En una operación posterior de inicio del trabajo de diseño, el arquitecto cuenta con la metodología que le aporta la formación académica, sus experiencias anteriores y la inspiración que pueden suponer viajes, conversaciones y proyectos de otros autores publicados en libros y revistas. En este sentido, Moya contaba con el fichero de recortes de publicaciones periódicas que ya se ha mencionado; además, se han encontrado frecuentemente artículos de revistas entre la documentación del proyecto, lo que permite rastrear y fechar influencias.

Con todo ello se origina en la mente una sucesión de imágenes, imprecisas y fugaces, que se van plasmando en el papel para fijarlas, compararlas, combinarlas y, finalmente, aceptarlas o rechazarlas marcando la dirección del avance creativo. Son los dibujos de intención o de concepción, en los que el significado de cada trazo pertenece al mundo creativo del autor; estos documentos sólo se encuentran en el archivo del arquitecto. Sus características gráficas son concisión y esquematismo, renuncia a ciertas propiedades (color, textura, etc) en favor de la expresividad y la rapidez en la ejecución; son plantas de organización general o perspectivas para poner en valor aspectos visuales y, normalmente, incluyen fechas, cotas u otros datos en relación o no con el trabajo. Los soportes son cuadernos, croquis o planos parcelarios y la técnica, siempre a mano alzada, tinta y lápiz. En el caso de Moya, que sostenía que "arquitectura y construcción han de ser términos de una identidad" (CAPITEL 2000a, 74), este dibujo primero tiene ya una exigencia, "la de ser realizable" (MOSTEIRO 1996, 742).

Los primeros croquis prescinden de escala, trabajan únicamente con proporciones aproximadas y suelen ser de pequeño tamaño para facilitar el control visual del material.<sup>12</sup> Al madurar los conceptos, los dibujos ganan en precisión y profundidad, los

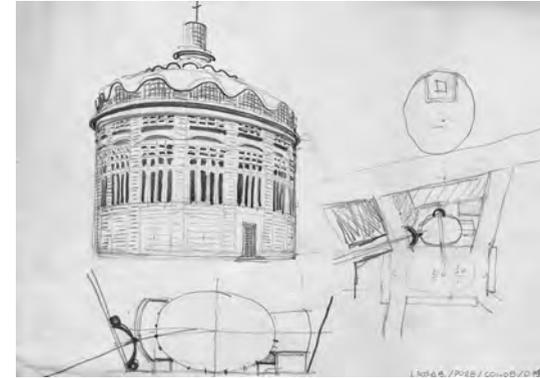
espacios se materializan, las formas se enriquecen y se presta atención a los detalles; se abandona el mundo exclusivo del autor para comunicarse con los demás, ya sean los colaboradores, el cliente o la administración. De la mano alzada se pasa a los sistemas de representación geométrica, los dibujos se realizan en formatos mayores y a escalas que van aumentando según lo hace el grado de desarrollo del proyecto.

Se puede distinguir entre planos generales y planos de detalle; en ambos casos las representaciones utilizadas son las proyecciones ortogonales (plantas, alzados y secciones) como el método más eficaz y preciso de definición en los que se utiliza el color con un criterio convencional propio del arquitecto para marcar lo seccionado, cambios de materiales, etc. También se encuentran perspectivas o vistas cuyo fin es anticipar la experiencia de lo diseñado y facilitar su visualización para el autor y para el promotor. Estos planos cuentan ya con indicaciones que resumen la información necesaria para identificar el plano; en el caso del material de este fondo es muy escasa (nombre del proyecto o número de plano, fecha y antefirma si acaso) y no siempre se coloca en el mismo lugar dentro del formato, igualmente muy variable en cuanto a dimensiones.

Moya utiliza en los planos generales las escalas 1:500 a 1:100 y ciertas herramientas para ajustar la composición como retículas modulares, trazados reguladores, etc, ya que “un trazado regulador asegura contra lo arbitrario y es una satisfacción para nuestro pensamiento matemático. Es la operación de comprobación necesaria para aprobar todo trabajo creado en el ardor de la inspiración” (MOSTEIRO 1996, 740). Las escalas de los planos de construcción oscilan entre el 1:50 y el 1:20; se trata de plantas, alzados y secciones de albañilería y estructura que cuentan con la exigencia propia de un experto en la materia. Para los planos de detalles específicos emplea el 1:10, 1:5 y 1:2 aunque es muy frecuente llegar al 1:1 en soluciones de carpintería (en las que era un especialista también), mobiliario, inscripciones, etc;<sup>13</sup> como caso particular de este tipo de dibujos merecen destacarse los de definición de los órdenes por su precisión y belleza.<sup>14</sup>

Todos ellos, especifican de una manera clara y objetiva las características constructivas, dimensionales, las instalaciones necesarias, etc, para que el objeto sea realizable. Moya sostenía que el dibujo del arquitecto “en si mismo ha de poseer condiciones (formas justas y dimensiones exactas) que den los medios de su realización pasando por las manos del obrero que ha de materializarlo”(MOSTEIRO 1996, 742).

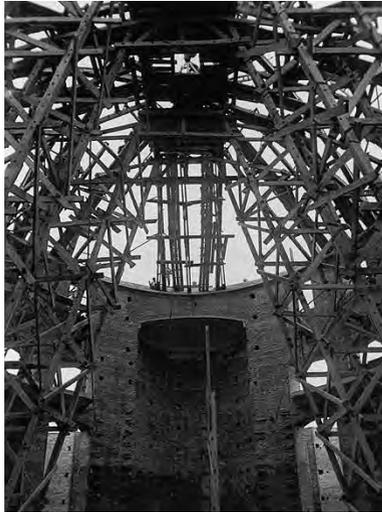
A la fase de obra corresponden los documentos que registran las modificaciones a realizar por voluntad del cliente, para adaptarse a circunstancias técnicas imprevistas o por necesidades presupuestarias. Pueden ser planos similares a los que integran el proyecto o bien dibujos explicativos rápidos a mano alzada, que el autor realiza en las visitas de obra. En el primer caso, los planos recogen las modificaciones requeridas de un modo formal e incluyen un sistema de identificación o bajo la fecha (“modificado en...”), o bien la indicación “sustituye al plano...” para dejar constancia del cambio realizado. En el segundo caso se trata de dibujos realizados con los medios disponibles, con el sistema de representación que sea capaz de proporcionar la información requerida y con textos descriptivos o notaciones de interés y la fecha.



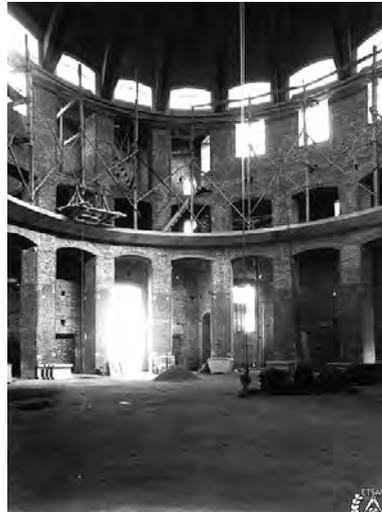
**Imágenes:** 1. Estudio de emplazamiento y volumen exterior. Iglesia parroquial de Torrelavega. 2. Vista interior. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Araucana. Ambas en el Fondo LMB.

13.“Estos planos de detalle, hechos por él mismo con pluma negra, lápiz rojo y azul, son mas numerosos que los del proyecto mismo. Los va realizando durante el desarrollo de la obra, dejando muy poco a la improvisación”. (MOYA GONZÁLEZ 2000, 165).

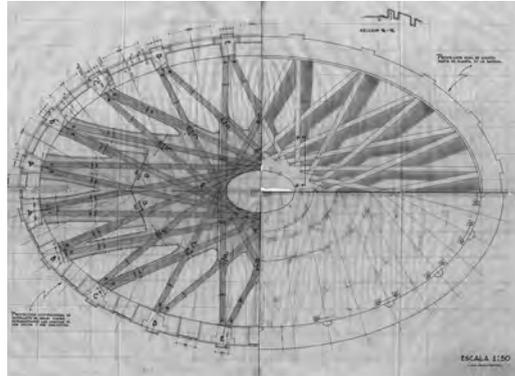
14.“Luis Moya nunca trató [los órdenes] de modo convencional, sino, por el contrario, de forma muy cuidadosa y matizada, dibujándolos siempre por sí mismo y dándoles así la jerarquía debida”. (CAPITEL 2000b, 38).



1



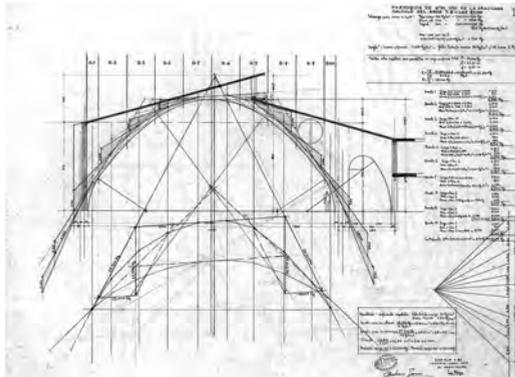
2



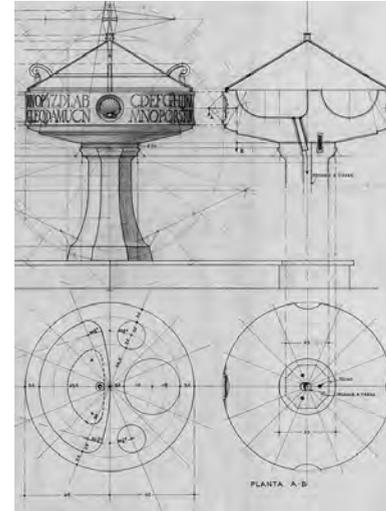
3



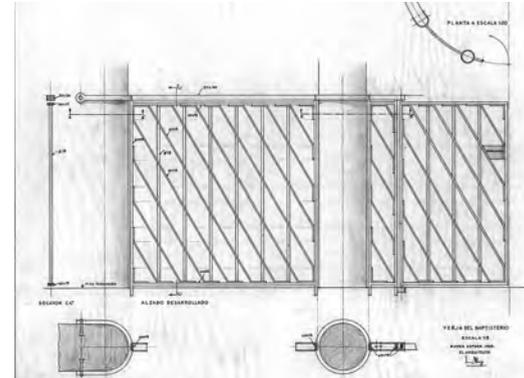
4



5



6



7

**Imágenes:** 1 y 2. Fotografías del proceso de la obra: Iglesia parroquial de San Agustín. 3 y 5. Planos de construcción: Capilla de la Universidad Laboral de Gijón · Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Araucana. 4. Fotografía de la maqueta. Universidad Laboral de Gijón. 6 y 7. Planos de detalle: Iglesia parroquial de Torrelavega. Todas en el Fondo LMB.

En este fondo se encuentran también planos de montaje o taller que realiza el contratista previo o durante la obra y que obedecen a ofrecimientos de alternativas a las soluciones del proyecto, a detallar y justificar procesos de fabricación o construcción, etc; suelen adjuntar folletos de la casa comercial.

Se han catalogado también numerosas series de fotografías que documentan la construcción. Este material resulta vital en cuestiones de intervención porque es testimonio de cómo se realizó la ejecución. En el fondo Luis Moya Blanco las toman los propios autores, la empresa constructora o se encargan a estudios fotográficos; también se encuentran imágenes del estado final e incluso del día de la inauguración.

Como complemento de la información gráfica, en todas estas fases se generan numerosos documentos textuales, como son memorias descriptivas y técnicas (más escuetas que las actuales), mediciones y presupuestos de las unidades de obra, pliegos de condiciones (ex-profeso para cada trabajo en su mayoría), cálculos, folletos de casas comerciales, correspondencia con el cliente, los contratistas, los colegios, la administración, etc. Es frecuente también que ciertos profesionales complementen este camino con la realización de maquetas pero en el caso del fondo Luis Moya Blanco sólo se han encontrado hasta el momento fotografías de la realizada para la Universidad Laboral de Gijón.

Un caso particular de los dibujos del arquitecto son los planos de presentación ya sea para el cliente, para concursos, etc. Este material debe transmitir los conceptos fundamentales del proyecto, evocar el ambiente y anticipar lo que será la futura edificación. Los de este tipo que integran el fondo se enfocan, además, como un proyecto a construir; este es el caso de los expresivos dibujos del Concurso del Faro a la Memoria de Cristóbal Colón.<sup>15</sup>

### 6. 3. La profesión

Los archivos de arquitectos del siglo XX son testimonio de una manera de ejercer la profesión a punto de desaparecer;<sup>16</sup> su modo de trabajar, las herramientas utilizadas e incluso los materiales empleados<sup>17</sup> están destinados a desvanecerse bajo la avalancha de avances tecnológicos producidos a partir de la aparición, primero, en la década de los setenta de los ordenadores personales para usuarios no especializados, luego en los ochenta de AutoCAD y, definitivamente, en los noventa de programas de imagen como Photoshop y el servicio de *World Wide Web (Web)*.

Si bien son evidentes los enormes logros que todo esto ha supuesto en cuestiones de precisión, rapidez, facilidad de intercambios y gestión de la información, es necesario no olvidar la importancia de ciertos procesos manuales de la fase esencialmente intuitiva del diseño; Moya, se refiere a ellos en “al brotar estos movimientos espontáneos en momentos de cansancio o abandono de la actividad consciente se producen esos rasgos que sorprenden al propio autor y le ofrecen soluciones imprevistas” (MOYA 1991, 226). El dibujo a mano alzada introduce “lo aleatorio” y favorece una reflexión personal que la automatización actual puede reducir; el autor se enfrenta al papel blanco de forma más libre ya que el ordenador exige, desde el principio, datos y parámetros definidos.



**Imagen:** Dibujo de presentación. Universidad Laboral de Gijón. Fondo LMB.

15. “...el proyecto del Faro no es un simple esbozo monumental: la simbólica torre-montaña es un estudio acabado, constructivamente resuelto y propicio a ser desarrollado y construido”. (CAPITEL 1982, 57).

16. “Luis Moya Blanco tenía su estudio en la planta semisótano y la vivienda en la séptima planta con el mismo concepto de organización de vida, compartida por muchos arquitectos hasta fechas recientes, pero que en su caso era imprescindible para poder sumergirse en su biblioteca todas las tardes, en el breve lapso de tiempo que ocupaba el ascensor que le llevaba del Estudio a su casa.” (MOYA GONZÁLEZ 2000, 166).

17. “Recuerdo su estudio profesional en el semisótano de Lagasca 100, recuerdo los dos tecnígrafos ISIS, uno ocupado por él, y a sus espaldas el que yo usaba, la mesa y el banco antiguos, los amplios y cómodos sillones de madera, al parecer de inspiración monacal, en los que trabajábamos. Recuerdo a los dos delineantes, De Diego y Cuadrupani, y sobre todo recuerdo los ratos en que sin hacer nada, miraba y oía los comentarios que iba haciendo sobre lo que estaba dibujando en ese momento, razonándome las decisiones por las que dibujaba aquello”. (MOYA ARDERIUS 2000, 169).



**Imagen:** Fotografía en la puerta de la ETS de Arquitectura. Luis Moya es el primero por la izquierda en la primera fila. Fondo LMB.

El profesor Mosteiro recuerda que “la confianza de Moya en el dibujo, en el diálogo con el proyecto a través del dibujo, le empujaba incluso a realizar él mismo la mayor parte del trabajo gráfico, procurando prescindir en lo posible del auxilio de los delineantes” (MOSTEIRO 1996, 30). Sin embargo, en la actualidad, este diálogo está siendo sustituido por un conjunto de operaciones de utilización general tanto en lo que se refiere a su componente de concepción como de producción gráfica cuyo objetivo es, a veces, la imagen final; a nuestro juicio, esto empobrece la producción arquitectónica que pierde parte de su contenido y se reduce a mera ilustración.

Otro rasgo característico del modo de entender la profesión de Moya es la importancia que otorgaba al “instinto de constructor”,<sup>18</sup> atributo que había admirado en su tío Juan Moya. Para él, la construcción no era un campo auxiliar sino algo intrínseco a la arquitectura. Por ello, todos los planos que forman parte del legado están destinados a ser construidos y construidos de un modo coherente y “sensato”, cuestión apremiante en los tiempos que le tocaron vivir: la escasez de acero y cemento de la posguerra hizo necesario recuperar los sistemas de bóvedas tabicadas y muros de carga cuya tradición renovó y enriqueció. La importancia que otorgaba a estos temas es patente por cuanto el objeto de sus investigaciones no se limitaba a la historiografía arquitectónica, sino que se ocupa, igualmente, de cuestiones técnicas como atestigua su tratado *Bóvedas Tabicadas*.

#### 6. 4. La escuela de Madrid

Luis Moya ingresó en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1922 y se tituló en 1927; poco después se incorporó como ayudante de Juan Moya Idígoras, en 1936 ganó la cátedra de la asignatura “Dibujo de Composición Elemental” y, entre los años 1963 y 1966, fue director y por ello, como era habitual, se hizo cargo de la cátedra “Proyectos arquitectónicos, 5º curso”. Como ya se ha indicado, en 1970 dejó la institución y se trasladó a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra donde ejerció la docencia hasta el curso 1987-88.

Su vida estuvo ligada a la enseñanza de la arquitectura y el legado es, también, reflejo de ello, tanto en lo que se refiere a su modo de enfocarla como en lo relativo a la transformación de ésta, desde la Escuela de la calle de los Estudios que frecuentó Moya como alumno, “constituida por dieciséis profesores numerarios y ocho auxiliares, contando con poco más del centenar de alumnos” (MOSTEIRO 1996, 41) a la del Plan del 64 en la Ciudad Universitaria, caracterizada por el crecimiento masivo del alumnado y el inicio de los movimientos estudiantiles. La documentación da testimonio de distintos planes de estudios destinados a adaptar la docencia a la situación cambiante de una sociedad que demandaba técnicos, entre un perfil de especialista a otro más generalista y con contenido creativo.

Conocemos al Moya estudiante de arquitectura por sus cuadernos de apuntes de asignaturas, por los de dibujos del natural, por las caricaturas de profesores y compañeros, etc. El interesado en la materia puede profundizar en el método docente, combinación del enfoque

18. “La aptitud consiste en un instinto de constructor, en saber apreciar sin cálculo ni razonamiento, si cada parte de una construcción tiene o no condiciones para resistir la carga que soporta, y esto se adquiere, probablemente, por la afición a ver y analizar buena arquitectura”. (MOYA BLANCO 1925, 126).

técnico del plan de estudios de 1914, y de las ideas reformistas de la nueva generación de profesores, formados en la Institución Libre de Enseñanza.

Recién titulado comienza a ejercer la docencia que enfoca a partir de su experiencia como alumno; propone incorporar a la línea eminentemente técnica del plan del momento una formación que considere la componente creativa del acto de proyectar. Esto y la importancia concedida al dibujo, no como asignatura, sino “como vínculo natural entre los distintos planos que conforman el conocimiento poliédrico de lo arquitectónico...” (MOSTEIRO 1996, 28) serán una constante en esta faceta de Moya.

Asimismo, su modo de entender la docencia se basaba en la concepción del profesor como instrumento para “... alumbrar, mediante la conversación privada, las ideas que el alumno posee en su subconsciente, procedentes de recuerdos o de vivencias antiguas ya olvidadas; es decir, debe practicar la mayéutica socrática con cada alumno...” (MOYA BLANCO 2009, 182). Este método requería un estrecho contacto entre docente y estudiante, que muchos de ellos aún recuerdan,<sup>19</sup> pero fue completamente inviable a partir de mediados de los años sesenta con el aumento desmesurado del alumnado. Esta atención personal, casi de régimen de seminario, la recuperó en su etapa final en la Universidad de Navarra.

\* \* \*

El legado Luis Moya Blanco es fuente primaria de conocimiento de este arquitecto de personalidad pluridisciplinar pero también de parte de la arquitectura española desde finales de los años veinte hasta los setenta del siglo XX; además, contribuye a conservar el recuerdo de aquellos edificios que, faltos de cuidado o protección, han desaparecido y ayuda a imaginar los que nunca se construyeron. Es, asimismo, memoria de la profesión y del modo en que la enseñanza de la disciplina evolucionó para suministrar a la sociedad los técnicos que demandaba y herramienta indispensable para realizar intervenciones en el patrimonio arquitectónico de forma científica.

A pesar de todo ello, no existe una metodología archivística consolidada específica para este tipo de fondos, aunque su aplicación es el único modo de evidenciar el proceso creativo que asegure la comprensión del significado de cada documento, el propósito para el cual fue generado y su relación con el contexto global en que se encuentra.

La Biblioteca Universitaria de la Universidad Politécnica de Madrid, consciente del valor de los fondos de arquitectura, ingeniería y paisajismo que acoge, pretende con proyectos de gestión como el del legado Luis Moya Blanco fomentar la conservación y salvaguarda de esta documentación, otorgarle el tratamiento archivístico adecuado y contribuir a su conocimiento y difusión.

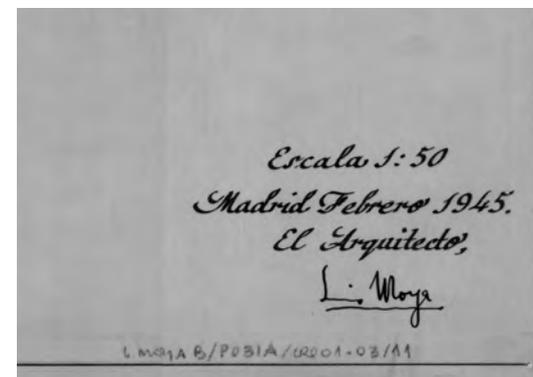


Imagen: Pie y firma de Luis Moya.

19. “Moya [...], al comentar un trabajo, adoptaba la actitud de «tratar de comprender» abandonando todo sistema propio de categorías, con tal facilidad que uno se preguntaba si realmente lo tenía. Estaba siempre dispuesto a admitir cualquier solución, a explorar cualquier propuesta por más estúpida que pudiera parecerle al propio proponente, que acostumbrado a embestir contra barreras inamovibles se encontraba de pronto solo ante sí mismo, situación menos confortable que la habitual de clamar contra algo y que no se nos hiciera caso.” (AROCA 1993, 11)

## REFERENCIAS

- AROCA HERNÁNDEZ-ROS, Ricardo. 1993. «Presentación», en *Cuaderno de apuntes de construcción de Luis Moya (curso 1924-25)*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 11-12.
- CAPITEL, Antón. 1982. *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid.
- 2000 a. «Ciudad ideal, ciudad soñada», en A. CAPITEL y J. MOSTEIRO (dirs.), *Luis Moya Blanco, arquitecto 1904-1990*, Ministerio de Fomento, Madrid, 70-74.
- 2000 b. «Lenguaje clásico, lenguaje moderno», en *op. cit.*, 34-39.
- DOMÈNECH, Lluís. 1978. *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Tusquets, Barcelona.
- FRÍAS SGARDOY, María Antonia. 2009. «La biblioteca del matrimonio Moya», en M.A. FRÍAS (ed.), *Luis Moya Blanco. 1904-1990*, T 6 Ediciones, Pamplona, 28-39.
- GÁMIZ GORDO, Antonio. 2003. *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- LAPUERTA, José María de. 1997. *El Croquis, Proyecto y Arquitectura (Scintilla Divinitatis)*, Celeste, Madrid.
- MOSTEIRO, Javier. 1996. *Dibujo y proyecto en la obra de Luis Moya Blanco*; mecan. (tesis doctoral, Escuela Superior de Arquitectura de Madrid).
- «Luis Moya a través del dibujo», en M.A. FRÍAS (ed.), *op. cit.*, 60-71.
- MOYA ARDERIUS, Juan. 2000. «Recuerdos de un estudiante de arquitectura de su estancia en el estudio de Luis Moya Blanco», en A. CAPITEL y J. MOSTEIRO (dirs.), *op. cit.*, 169-170.

- MOYA BLANCO, Luis. 1925. «Arquitectos», *El Pilar*, 14 (marzo), 126.
- 1928. «Capilla de Nuestra Señora de la Portería, en Ávila, obra del arquitecto Pedro de Ribera», *Arquitectura Española*, 21 (enero-marzo), 2-9.
  - 1963. «La composición arquitectónica de El Escorial», *Arquitectura*, 56 (agosto), 6-19.
  - 1984. «La experiencia de un antiguo profesor de Proyectos», *Proyecto* (Pamplona), 0 (junio), 5-7.
  - 1991. *Consideraciones para una teoría de la estética*, Universidad de Navarra, Pamplona.
- MOYA GONZÁLEZ, Luis. 2000. «Las casas de Luis Moya Blanco», en A. CAPITEL y J. MOSTEIRO (dirs.), *op. cit.*, 160-168.
- Pozo, José Manuel. 2009. «La verdad de las cosas», en M.A. FRÍAS (ed.), *op. cit.*, 140-163.
- RIVAS QUINZAÑOS, Pilar. 1999. *Documentación y Archivo. Fuentes documentales para la intervención en el Patrimonio Arquitectónico y Urbanístico*, Instituto Juan de Herrera, Madrid.
- y Margarita SUÁREZ MENÉNDEZ. 2011. «Los archivos profesionales, los grandes desconocidos del Patrimonio Arquitectónico del siglo XX», en *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX*, Ministerio de Cultura, Madrid, 433-443.
  - , Blanca RUILOPE URIOSTE y Margarita SUÁREZ MENÉNDEZ. 2012. «El Legado del arquitecto: los Archivos de Arquitectura en la ETSA de Madrid», en *El legado del arquitecto. Los archivos de arquitectura de la ETSAM*, Madrid, Marea, 11-25.
- SAINZ AVIA, Jorge. 1990. *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia del lenguaje gráfico*, Reverté, Barcelona.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. 1923. «La enseñanza de la historia de la Arquitectura», *Arquitectura*, 46 (febrero), 36-40.



# CATÁLOGO DE ARQUITECTURA RELIGIOSA

Fondo Luis Moya Blanco

Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Universidad Politécnica de Madrid

Margarita Suárez Menéndez y Blanca Ruilope Urioste

El catálogo que se presenta seguidamente se ocupa de las trece obras más importantes de arquitectura religiosa del Fondo Luis Moya Blanco que custodia la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, UPM:

- **Iglesia parroquial de San Agustín, Madrid** (primer proyecto no construido)
- **Iglesia parroquial de San Agustín, Madrid**
- **Catedral metropolitana, San Salvador**
- **Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Manzanares**
- **Capilla del Escolasticado de Nuestra Señora del Pilar, Madrid**
- **Iglesia parroquial de la Virgen Grande, Torrelavega**
- **Capilla y sepultura para Religiosos Marianistas, Madrid**
- **Iglesia de Santa María Madre de la Iglesia, Madrid**
- **Iglesia de las Escuelas Salesianas de San José, Zamora**
- **Iglesia de Nuestra Señora de la Araucana, Madrid**
- **Iglesia del Colegio de Santa María del Pilar, Madrid**
- **Iglesia del Sagrado Corazón, Torrelavega**
- **Iglesia de la Universidad Laboral, Gijón**
- **Capilla para la casa noviciado de los Religiosos Marianistas, Gredos**

Todo el material que muestra se encuentra accesible en la Colección Digital Politécnica (<http://cdp.upm.es>).

Cada una de las obras mencionadas cuenta con una ficha en la que se especifican datos archivísticos y de proyecto, un breve texto descriptivo y una selección de los documentos gráficos más significativos.

El catálogo detalla las siguientes características de los documentos:

- Signatura
- Título
- Autor / Fecha / Escala
  - Se especifica si el documento está firmado (“firmado” y autor/es entre corchetes) o no (“s.f.”). En el caso de que el documento sea una copia y la firma se encuentre en el original, se puntualiza “firmado o.”
  - Se consignan todas las fechas que se encuentren en el documento y se especifica si alguna de ellas corresponde a modificaciones (“mod.”). También se registra si se desconoce la fecha (“s.d.”)
  - Se incluyen las escalas del documento y si existe escala gráfica. En caso contrario, también se precisa (“s.e.”)
- Ancho x alto en cm (se redondea al número entero superior)
- Técnica y soporte

Las convenciones y abreviaturas utilizadas son:

- [ ]: Los títulos, y en general los datos que se incorporan sin corchetes son los que se encuentran en el soporte; en otro caso o no se incluyen o, si se documentan por otra fuente o se establecen por parte de la biblioteca, se colocan entre corchetes.
- Autores de la documentación:
  - JDS : José Antonio Domínguez Salazar
  - EHP: Enrique Huidobro Pardo
  - LMB: Luis Moya Blanco
  - RMB: Ramiro Moya Blanco
  - PMO: Pedro Muguruza Otaño
  - PRA: Pedro Rodríguez Alonso de la Puente
  - FOC: Foto A. Castellanos
  - FA : Foto Ángel
  - FLC: Foto Legorgeu Castellanos



# San Agustín

## -no construido-

UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-015A

**Iglesia parroquial de San Agustín** (primer proyecto no construido)

Descriptores: Arquitectura religiosa · Proyectos no construidos · Madrid

Fechas: 1941

Situación: C/ Joaquín Costa, Madrid

Promotor / Propiedad: Arzobispado de Madrid

Autores: Moya Blanco, Luis

Planos y dibujos: 20 unidades

Documentación textual: 10 unidades

Documentación fotográfica: 1 unidad

Corresponde este proyecto no construido a la primera localización de la iglesia parroquial de San Agustín, en un solar que designó el Ayuntamiento y la Junta de Reconstrucción de Madrid en la misma calle de Joaquín Costa pero frente a la iglesia finalmente edificada.

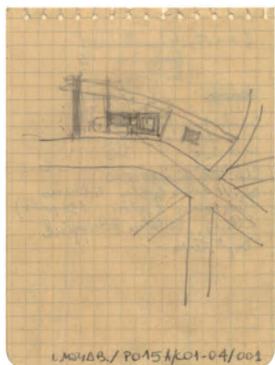
El programa que desarrolla es el de iglesia y casa parroquial y para la primera se utiliza, según instrucciones del vicario, el modelo de San Jerónimo. Moya la organiza al modo tradicional, con el ábside a oriente y la fachada principal a poniente, planta rectangular de 40,50x19,40 m con nave central de 13 m de anchura y dos tránsitos laterales para circulación y disposición de confesionarios; el ábside, también rectangular, se eleva cinco peldaños sobre el nivel de la iglesia y cuenta con tres capillas laterales y otra, mayor y de forma circular, para el Santísimo Sacramento. El coro se ubica sobre el vestíbulo de acceso y, sobre las naves laterales, se sitúan dos galerías para las celebraciones que requieran mayor aforo. Los anejos se instalan alrededor de la cabecera, juntos y entorno a un claustro y se incorpora una torre que actúa como fondo perspectivo de la calle Joaquín Costa, en su tramo este.

El edificio parroquial ocupa cuatro plantas de tres alas alrededor de un patio de 7,50x12,50 m. En él se desarrolla un programa de despachos, locales para Acción Católica, salón de actos para 210 personas, escuela, biblioteca y viviendas para los sacerdotes.

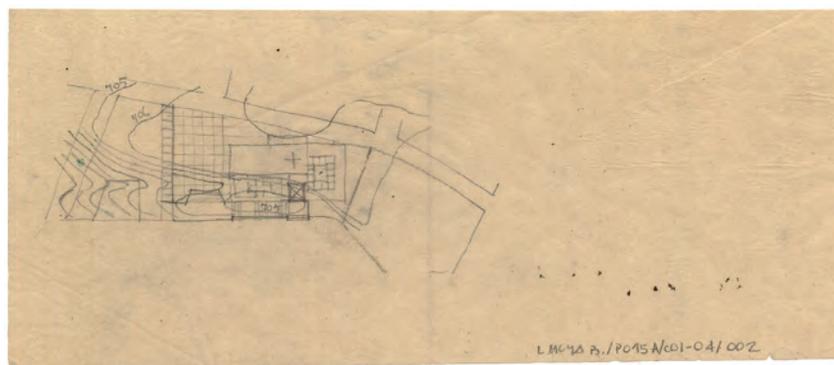
Respecto a la construcción, el arquitecto especifica que *“...será la usual en Madrid para el Edificio Parroquial y dentro de la severidad y modestia que corresponde a este Edificio. Teniendo en cuenta la escasez de hierro, la estructura se compondrá de muros de carga de fábrica de ladrillo y de arcos de la misma fábrica, con forjados de hormigón armado donde no se puedan emplear bóvedas de rasilla. Las fachadas serán de fábrica de ladrillo visto y las cubiertas de teja curva. Los pavimentos y zócalos serán de baldosa, como es tradicional en Madrid, reservándose la madera para algunos despachos y salas.”* (L. MOYA B./D009/C001-08/005)

La iglesia se cubre con una bóveda rebajada para conseguir una buena audición, el mismo Moya explica que *“... la curva de esta bóveda ha sido calculada de manera que la concentración de sonido se produzca en un punto no existente en el interior.”* (L. MOYA B./D009/C001-08/005). Esta bóveda se concibe en rasilla sin armadura metálica, con contrafuertes interiores de hormigón en masa con una ligera armadura que absorben los empujes horizontales, aprovechando la experiencia del autor en las obras de reconstrucción del Hospital de San Pedro de la Congregación de Sacerdotes de Madrid (unidad documental L. MOYA B.-105).

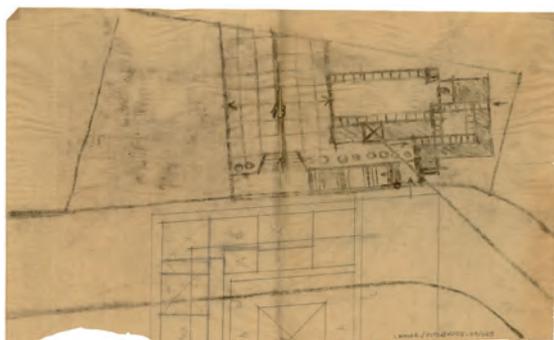
En 1946 se consiguió el solar de la calle Joaquín Costa donde se edificaría la iglesia definitivamente. Moya abandona ahí el modelo de basílica y aborda la planta elíptica que todos conocemos, más próxima a sus objetivos de unidad y coherencia para la Casa de Dios.



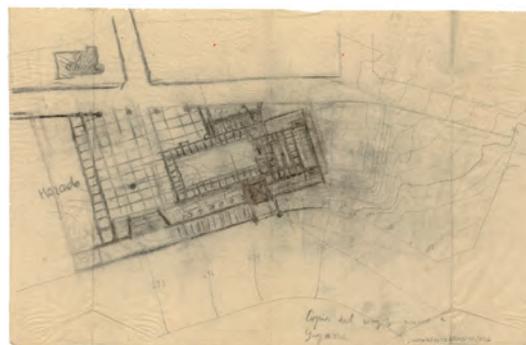
1



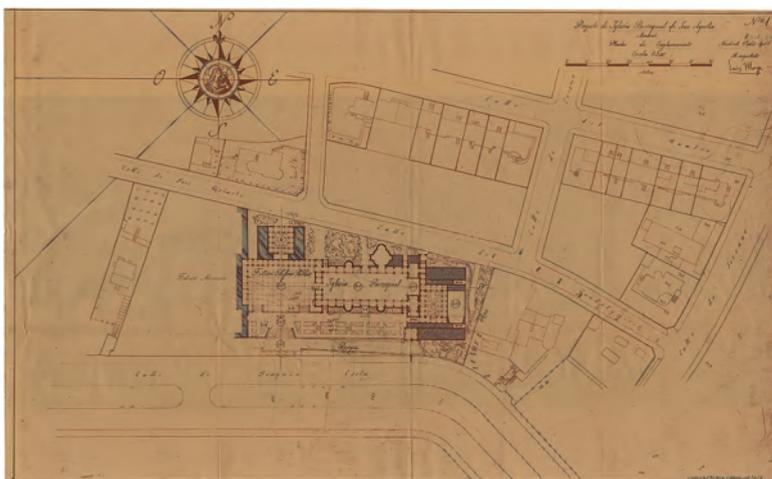
2



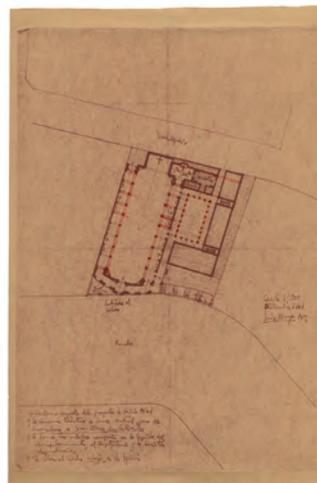
3



4



5



6

1. L. MOYA B./P015A/C001-04/001  
[Emplazamiento]  
s.f., s.d., s.e.  
8 x 11 cm  
lápiz s/papel opaco cuadrulado

2. L. MOYA B./P015A/C001-04/002  
[Emplazamiento]  
s.f., s.d., s.e.  
27 x 12 cm  
lápiz s/papel traslúcido

3. L. MOYA B./P015A/CR005-01/005  
[Emplazamiento]  
s.f., s.d., s.e.  
44 x 27 cm  
lápiz s/papel traslúcido

4. L. MOYA B./P015A/CR005-01/006  
[Emplazamiento]  
s.f., s.d., s.e.  
51 x 33 cm  
lápiz s/papel traslúcido

5. L. MOYA B./P015A/CR006-01/017  
Planta de emplazamiento  
firmado [LMB], julio 1941, 1:500 /  
escala gráfica  
75 x 47 cm  
lápiz s/copia

6. L. MOYA B./P015A/CR005-01/020  
[Emplazamiento]  
firmado [LMB], diciembre 1941, 1:500  
23 x 34 cm  
tinta s/copia

**Pág. dcha.:**

7. L. MOYA B./F004/C001-05/01\_001  
[Dibujo, vista exterior]  
s.f., julio 1941  
24 x 19 cm  
copia en papel, blanco y negro





UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-015B

## Iglesia parroquial de San Agustín

Descriptores: Arquitectura religiosa · Nueva planta · Madrid

Fechas: 1946 - 60 / 1964 / 1973

Situación: C/ Joaquín Costa, Madrid

Promotor / Propiedad: Arzobispado de Madrid

Autores: Moya Blanco, Luis

Otros participantes: Padrós Elías, Santiago (mosaicos)

Planos y dibujos: 444 unidades

Documentación textual: 51 unidades

Documentación fotográfica: 119 unidades

El conjunto consta de iglesia y casa parroquial; la primera presenta fachada a la calle Joaquín Costa, mientras que la segunda se sitúa en la parte posterior del solar. El proyecto se inicia en 1946 pero la obra se ejecuta con lentitud debido a la escasez de presupuesto, por lo que no se abre al culto hasta 1950, aún sin terminar las dependencias traseras. El diseño se basa en una cuadrícula de 2,40 m de lado, tanto en planta como en alzado. El ladrillo es el material empleado para la estructura y las fachadas por ser el disponible con mayor facilidad en la época.

En palabras de su autor *“ninguna preocupación simbólica ha regido el proyecto de la Iglesia de San Agustín. Sólo se ha considerado la necesidad de reunir el mayor número de fieles en buenas condiciones de visibilidad, audición y proximidad al Altar, con la condición de conseguir una estructura muy económica en sí, que sin revestimiento alguno en la bóveda no sea perjudicial a las condiciones acústicas y tenga un aspecto digno. Sin embargo, todo se ha fundado en una forma tradicional de Iglesia: elíptica, como muchas de España en la época del barroco; balcón y galería (como un gineceo); altar en ábside; bóveda a gran altura, a pesar de las dificultades acústicas que exige resolver; iluminación natural repartida uniformemente...”*. (L. MOYA B./D013/C003-03/002)

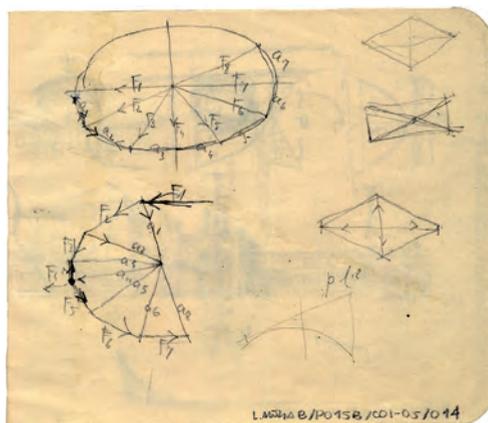
La iglesia está constituida por una única nave elíptica de 24 m de longitud por 19,20 m de ancho y es un ejemplo de convivencia entre la planta central y el itinerario procesional a lo largo del eje mayor. Sobre la elipse se dispone una bóveda formada por veinte arcos cruzados de 4,80 m de flecha. Este tipo de solución es una seña de identidad de la arquitectura de Moya que había sido probada ya en otras obras anteriores.

Moya explica que *“por la fecha de construcción se trata de una Iglesia «preconciliar»; si bien, según las antiguas normas litúrgicas seguidas puntualmente, tenía ciertos aspectos no frecuentes en la época: la mesa del altar exenta, carencia de retablo, Sagrario en capilla independiente, forma general adecuada para la participación de los fieles, y dificultad para colocar altares en la nave”*. (L. MOYA B./D010/C001-09/051)

Finalmente, la fachada principal se concibe independiente del edificio a modo de estandarte del templo y su concavidad amplía y enfatiza la entrada.



1



2

1. L. MOYA B./P015B/C001-05/009  
[Vista de la fachada principal]  
s.f., s.d., s.e.  
14 x 11 cm  
tinta y lápiz s/papel opaco cuadrículado

2. L. MOYA B./P015B/C001-05/014  
[Cálculos gráficos]  
s.f., s.d., s.e.  
13 x 17 cm  
lápiz s/papel opaco

3. L. MOYA B./P015B/C001-05/150  
[Vista del remate de la fachada principal]  
s.f., s.d., s.e.  
18 x 13 cm  
tinta s/papel opaco cuadrículado



3

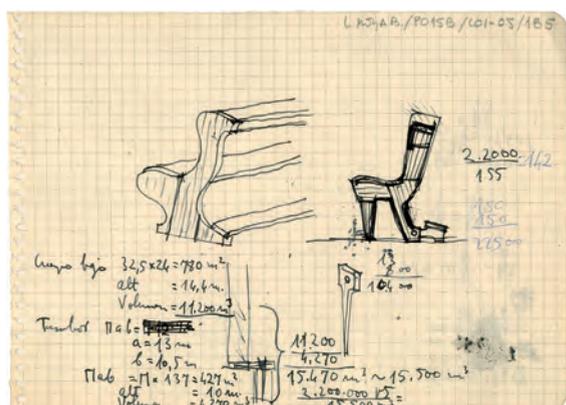


4

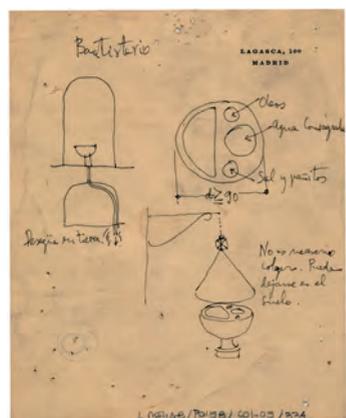
4. L. MOYA B./P015B/C001-05/162  
[Vista interior]  
s.f., s.d., s.e.  
14 x 11 cm  
tinta y lápiz s/papel opaco cuadrículado

5. L. MOYA B./P015B/C001-05/185  
[Estudio de banco]  
s.f., s.d., s.e.  
18 x 13 cm  
tinta s/papel opaco cuadrículado

6. L. MOYA B./P015B/C001-05/334  
[Estudio de pila la bautismal]  
s.f., s.d., s.e.  
14 x 17 cm  
tinta s/papel opaco



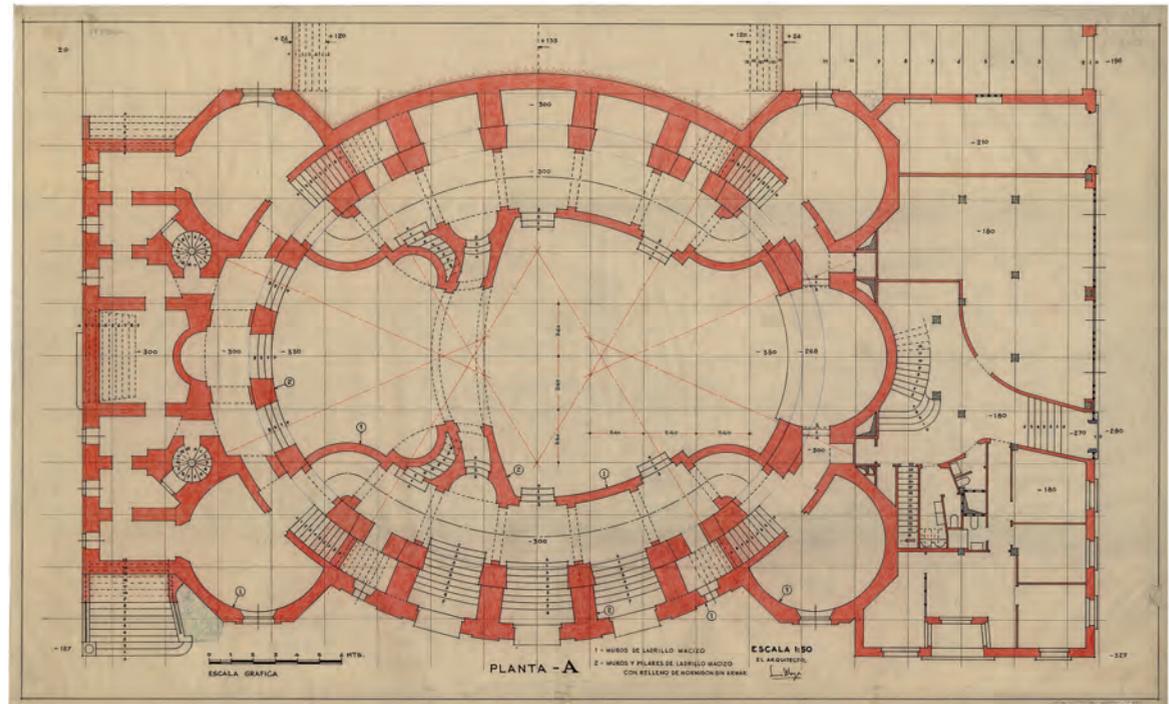
5



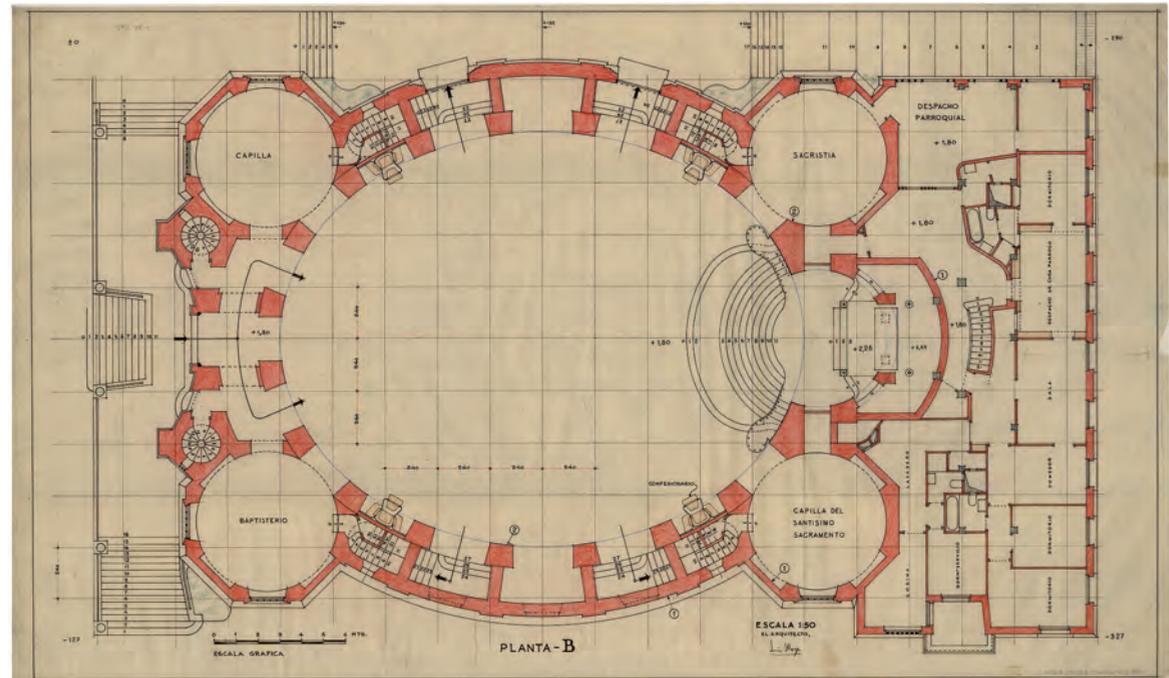
6

7. L. MOYA B./P015B/CR006-02/131  
Planta A [Planta de la cripta]  
firmado [LMB], s.d., 1:50 / escala  
gráfica  
105 x 64 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

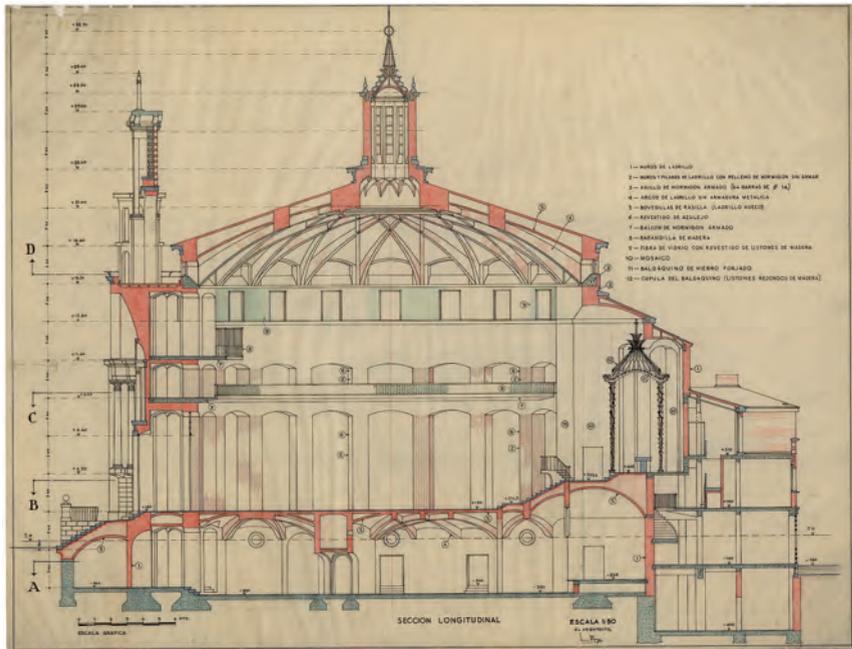
8. L. MOYA B./P015B/CR006-02/133  
Planta B [Planta de la iglesia]  
firmado [LMB], s.d., 1:50 / escala  
gráfica  
106 x 63 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



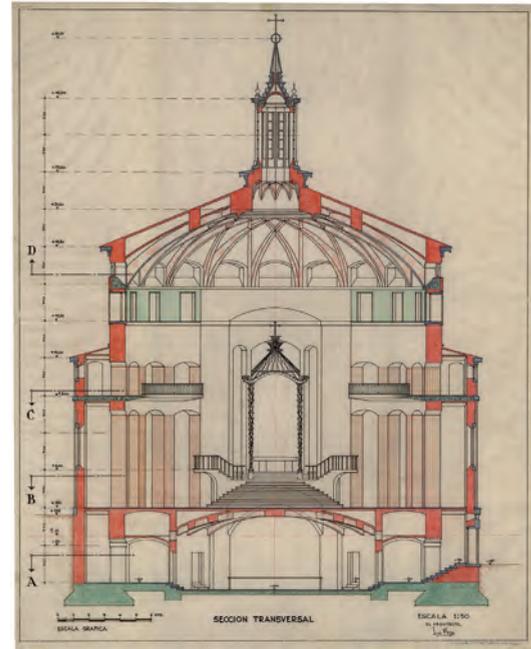
7



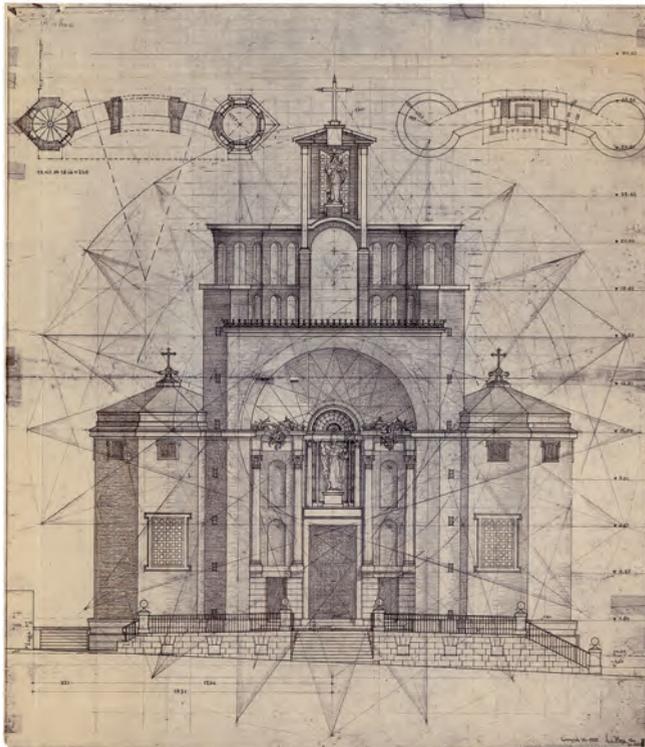
8



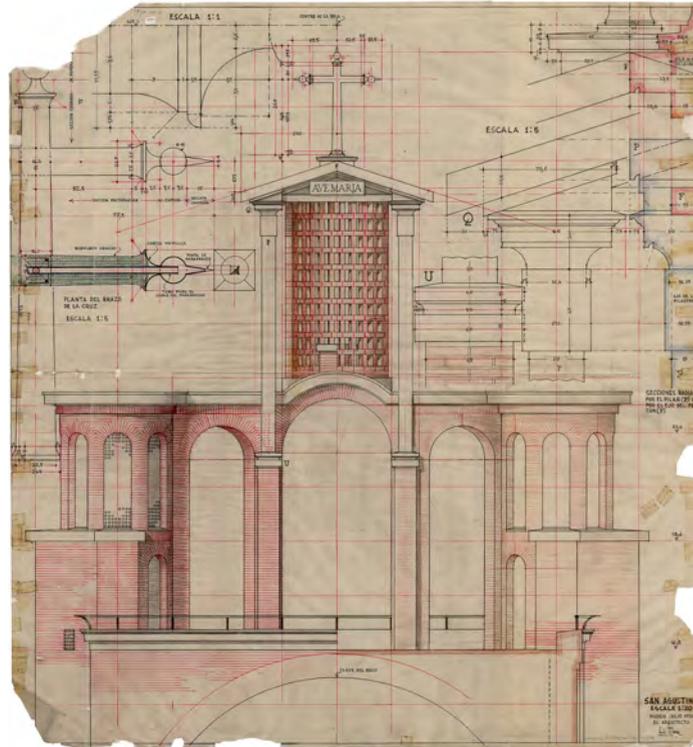
1



2



3



4

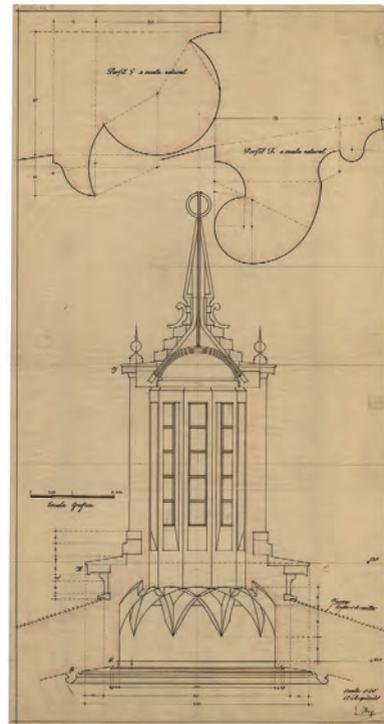
**Pág. izda.:**

1. L. MOYA B./P015B/CR006-02/137  
Sección longitudinal  
firmado [LMB], s.d., 1:50 / escala gráfica  
106 x 61 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

2. L. MOYA B./P015B/CR006-02/138  
Sección transversal  
firmado [LMB], s.d., 1:50 / escala gráfica  
68 x 84 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

3. L. MOYA B./P015B/CR006-02/303  
[Alzado principal]  
firmado o. [LMB], marzo 1951 / julio 1955, s.e.  
65 x 77 cm  
copia

4. L. MOYA B./P015B/CR008-01/316  
[Detalle del remate del alzado principal]  
firmado [LMB], julio 1955, 1:20  
76 x 82 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



5



6

5. L. MOYA B./P015B/CR006-02/204  
[Detalle de la linterna]  
firmado [LMB], s.d., 1:20 / escala gráfica  
47 x 88 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

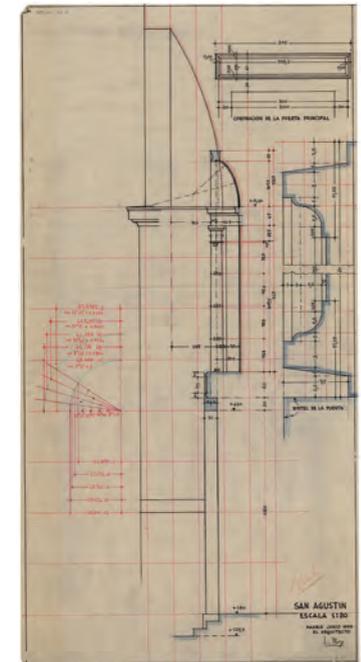
6. L. MOYA B./P015B/CR006-02/305  
[Detalle del alzado lateral]  
firmado [LMB], marzo 1951 / julio 1955, 1:50  
33 x 77 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

7. L. MOYA B./P015B/CR006-02/308  
[Detalle del alzado principal]  
firmado [LMB], junio 1955, 1:20  
34 x 67 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

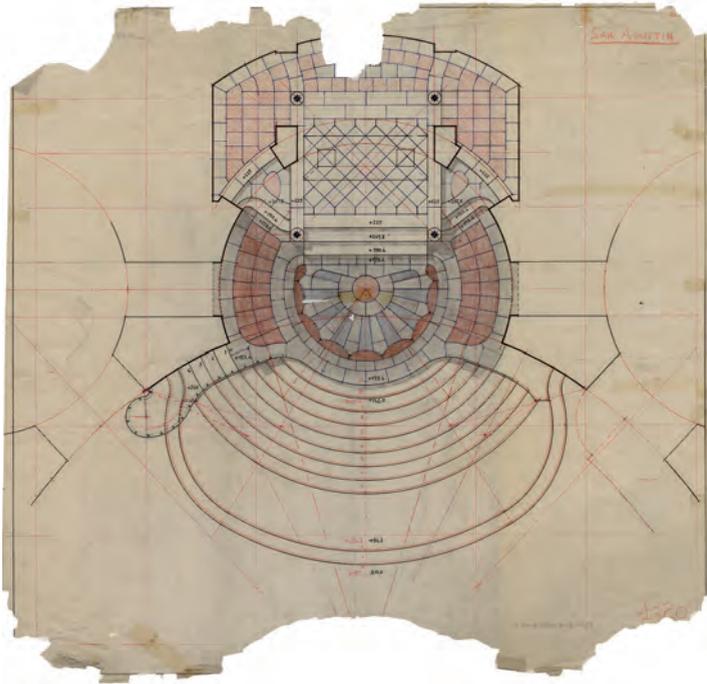
8. L. MOYA B./P015B/CR006-02/309  
[Detalle del alzado principal]  
firmado [LMB], junio 1955, 1:20  
40 x 78 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



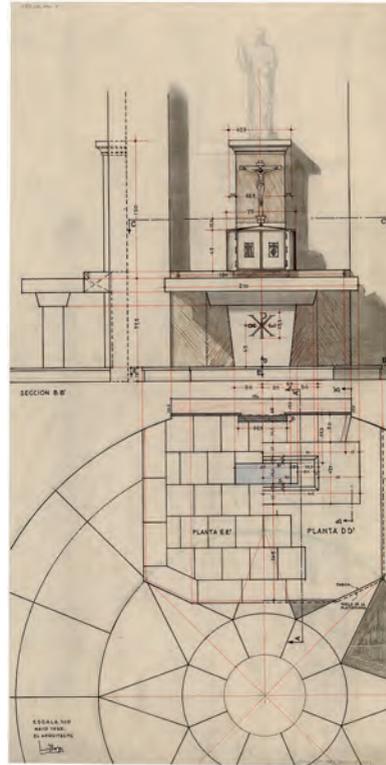
7



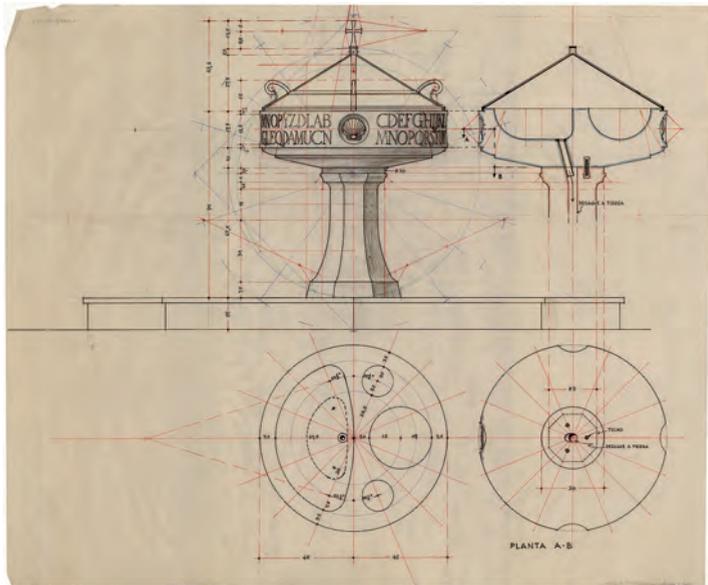
8



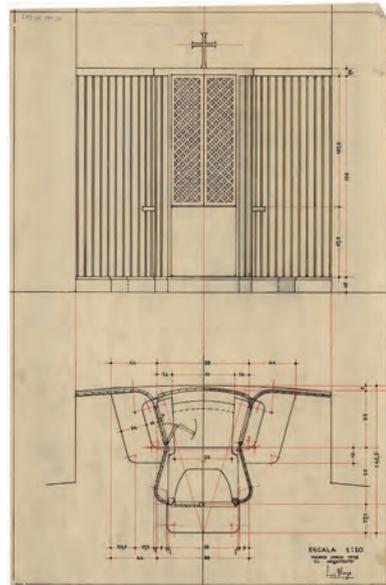
1



2



3



4

1. L. MOYA B./P015B/CR008-01/314  
[Detalle del presbiterio]  
s.f., s.d., 1:20  
76 x 75 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

2. L. MOYA B./P015B/CR008-01/332  
[Detalle del altar lateral]  
firmado [LMB], mayo 1958, 1:10  
42 x 84 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

3. L. MOYA B./P015B/CR008-01/348  
[Detalle de la pila bautismal]  
s.f., s.d., s.e.  
68 x 57 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

4. L. MOYA B./P015B/CR009-01/358  
[Detalle del confesionario]  
firmado [LMB], junio 1958, 1:10  
37 x 57 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

5. L. MOYA B./F006/C001-07/05-001  
[Construcción del edificio]  
s.f., 1 febrero 1947  
17 x 12 cm  
copia en papel, blanco y negro



6. L. MOYA B./F006/C001-07/05-009  
[Construcción del edificio]  
s.f., 5 abril 1947  
18 x 12 cm  
copia en papel, blanco y negro



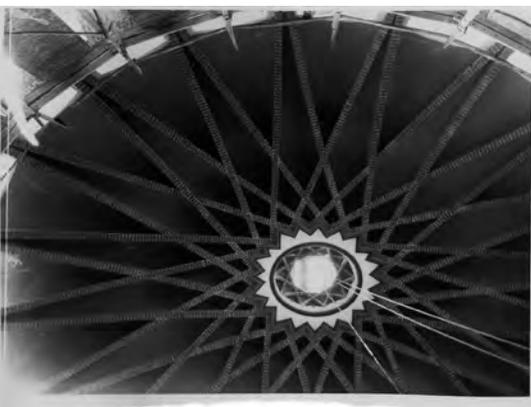
7. L. MOYA B./F006/C001-07/05-024  
[Construcción del edificio]  
s.f., s.d.  
18 x 12 cm  
copia en papel, blanco y negro



8. L. MOYA B./F006/C001-08/05-026  
[Construcción del edificio]  
s.f., s.d.  
12 x 8 cm  
copia en papel, blanco y negro



9. L. MOYA B./F006/C001-08/06-007  
[Construcción del edificio]  
firmada [FOC], s.d.  
23 x 17 cm  
copia en papel, blanco y negro



10. L. MOYA B./F006/C001-08/06-011  
[Construcción del edificio]  
s.f., s.d.  
24 x 19 cm  
copia en papel, blanco y negro





# San Salvador

## -no construido-

UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-018

### Catedral metropolitana, San Salvador

Descriptores: Arquitectura religiosa · Concursos · San Salvador

Fechas: 1952 - 1953

Situación: San Salvador, El Salvador

Promotor / Propiedad: Comité Técnico para la construcción de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana

Autores: Moya Blanco, Luis · Vaquero Palacios, Joaquín

Planos y dibujos: 23 unidades

Documentación textual: 13 unidades

Documentación fotográfica: 11 unidades

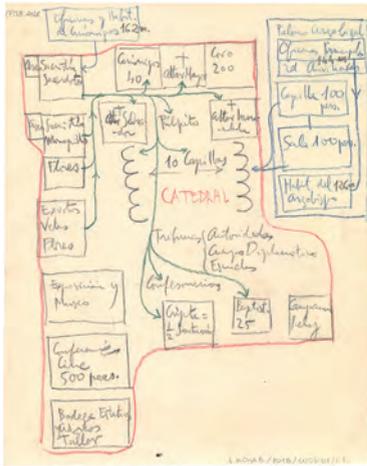
En 1953, Luis Moya participa por invitación en el Concurso de la Catedral de San Salvador, que convoca el Comité Técnico para la Reconstrucción de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana; realiza el proyecto junto con el arquitecto Joaquín Vaquero Palacios, con el que mantiene una relación de gran amistad además de profesional. La invitación da prueba del impacto que había tenido en su día el proyecto de ambos para el Concurso del Faro a la memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana, en el que obtuvieron el tercer premio (1929-1932) (unidad documental L. MOYA B.-004).

El programa incluye la catedral propiamente dicha, un palacio arzobispal y unos edificios anexos para oficinas y viviendas de canónigos. La solución propuesta, además de dar cumplimiento a los requerimientos funcionales, centra su atención en responder a las exigencias del clima y al riesgo de seísmos.

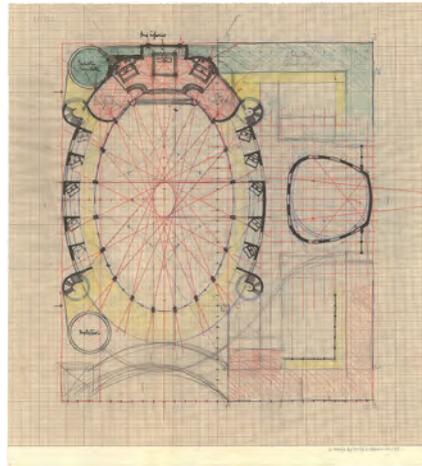
La nave del templo es elíptica (40,80 m de longitud, 33,00 m de anchura y una capacidad de alrededor de tres mil personas sentadas), forma que los autores, en la memoria del concurso, justifican como la más adecuada: *“habremos de concebir el Templo de dos modos simultáneos: como «Casa o Trono del Señor» y como «Ecclesia» o asamblea de los fieles. Para la primera se hará un Presbiterio tan noble como sea posible concebirlo, donde todo se supedita a un centro, la Eucaristía. Para los fieles estará la nave, que [...] debe ser muy amplia y capaz para ver y oír bien, y donde la unidad es esencial, pues todos unidos participan los fieles del Culto, en un solo Cuerpo Místico”; el texto continua con “la unidad no debe ser rota por pilares o formas extrañas de la planta, ni que sea adecuada la forma de abanico propia para teatros o cines donde solo se va a ver y oír, pero no indicada para una Iglesia, pues esa forma aleja a la mayor parte de los asistentes del altar, debido a que las filas son más largas cuanto más alejadas están de aquél, lo que es contrario al espíritu de participación de los fieles en el Sacrificio. Lo ideal es que el centro de gravedad de la nave se acerca al Presbiterio cuanto sea posible. Por estas razones, unidas a otras puramente técnicas y económicas, se ha elegido la forma elíptica para la nave. Para dejarla reservada al Culto central, es necesario separar la circulación de fieles, los confesionarios y los Cultos de las Capillas, y para estos fines se han dispuesto unas naves laterales que sirven exclusivamente a estas necesidades que se presentan en toda Iglesia, y más en una Catedral”*. (L. MOYA B./D001/C001-01/003)

La catedral se corona por una bóveda apoyada en diez pares de arcos en hormigón armado que se cruzan entre sí y que se apoyan en un zuncho elíptico; éste absorbe los empujes de la bóveda y, a su vez, descansa sobre grupos de pilares.

El palacio arzobispal, desarrollado en tres niveles, es una unidad independiente aunque conectada en varios puntos con la catedral y se organiza en torno a varios patios ajardinados.



1

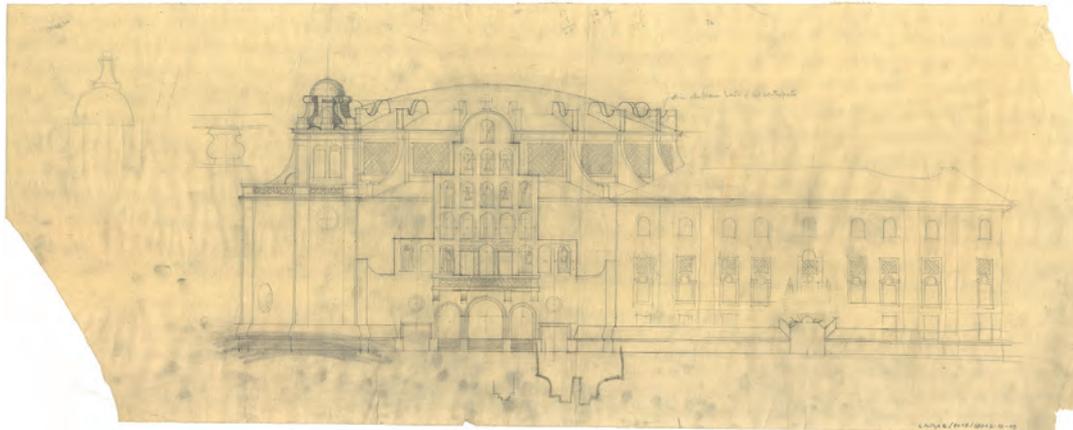


2

1. L. MOYA B./P018/C001-01/001  
[Esquema conceptual, programa]  
s.f., s.d., s.e.  
22 x 28 cm  
lápiz s/papel opaco

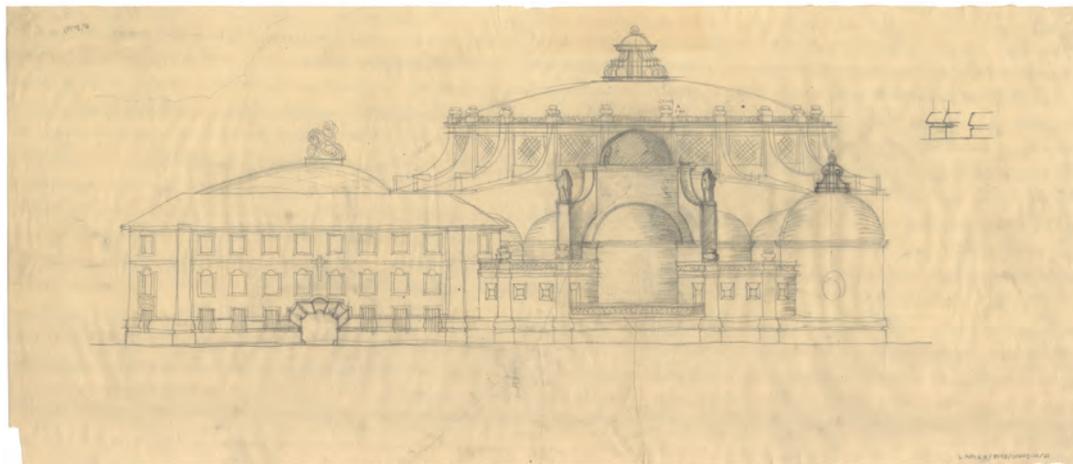
2. L. MOYA B./P018/CR001-01/005  
[Planta]  
s.f., s.d., s.e.  
48 x 53 cm  
tinta y lápiz s/papel milimetrado

3. L. MOYA B./P018/CR002-01/018  
[Fachada principal, sur]  
s.f., s.d., s.e.  
100 x 40 cm  
lápiz s/papel traslúcido



3

4. L. MOYA B./P018/CR002-01/021  
[Fachada posterior, norte]  
s.f., s.d., s.e.  
100 x 44 cm  
lápiz s/papel traslúcido



4

5. L. MOYA B./F002/C001-03/01\_003

Planta principal  
[Plano]

firmada [FOC], s.d.

18 x 23 cm

copia en papel, blanco y negro

6. L. MOYA B./F002/C001-03/01\_004

Planta superior

[Plano]

firmada [FOC], s.d.

18 x 23 cm

copia en papel, blanco y negro

7. L. MOYA B./F002/C001-03/01\_005

Fachadas principal (sur) y lateral (oeste)

[Plano]

firmada [FOC], s.d.

18 x 23 cm

copia en papel, blanco y negro

8. L. MOYA B./F002/C001-03/01\_006

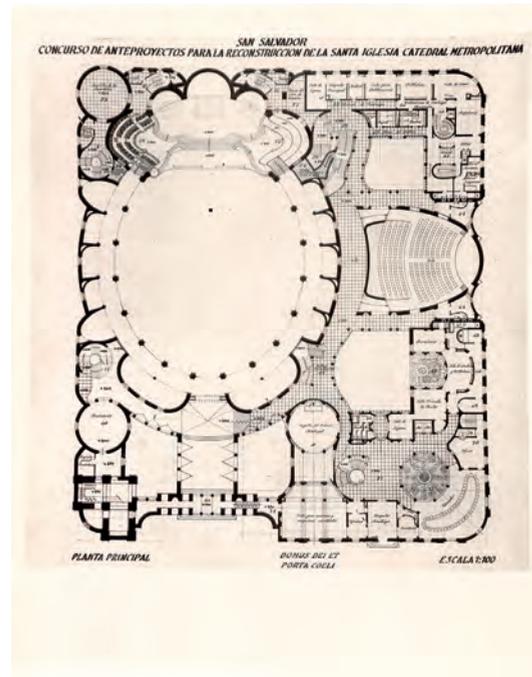
Fachadas posterior (norte) y lateral (este)

[Plano]

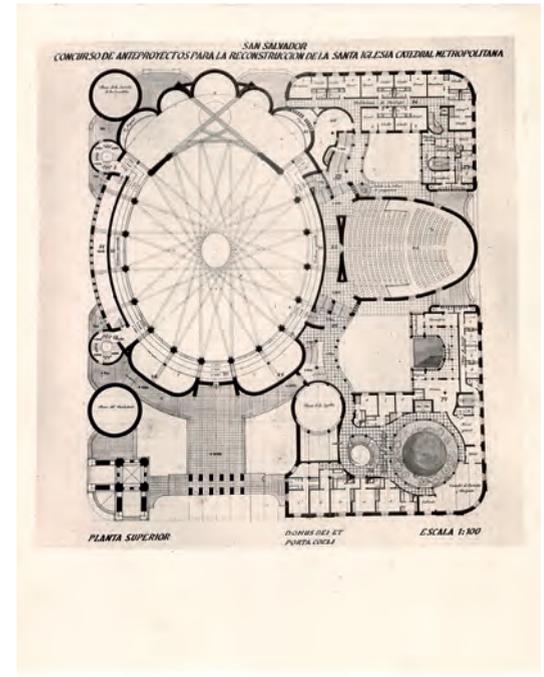
firmada [FOC]

18 x 22 cm

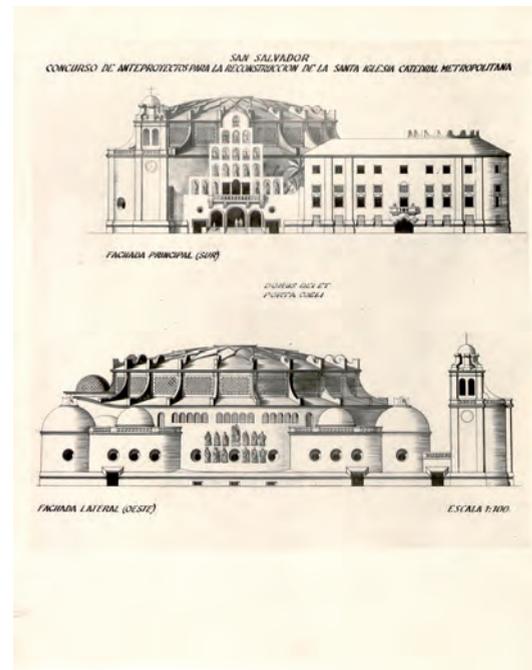
copia en papel, blanco y negro



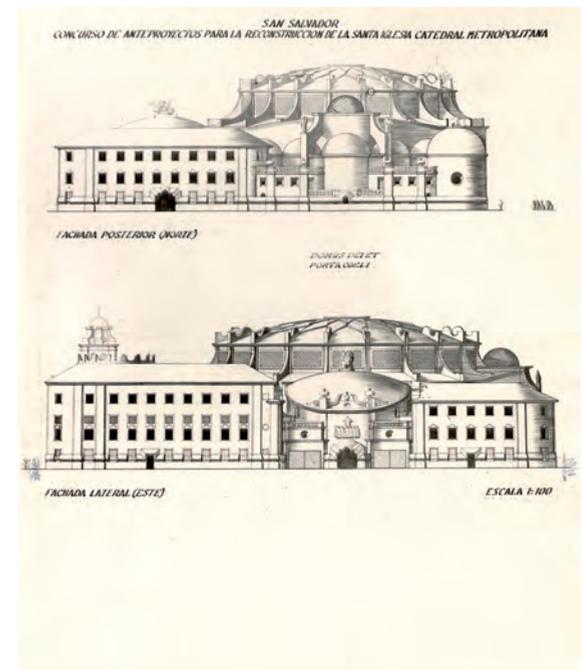
5



6



7



8



UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-020

## Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Manzanares

Descriptores: Arquitectura religiosa · Intervención en edificación ajena · Manzanares (Ciudad Real)

Fechas: 1932 / 1940 / 1942 - 46 / 1951

Situación: Pza. de la Constitución s/n, Manzanares, Ciudad Real

Promotor / Propiedad: Junta local para Reconstrucción de la Parroquia

Autores: Huidobro Pardo, Enrique · Moya Blanco, Luis · Muguruza Otaño, Pedro

Planos y dibujos: 39 unidades

Documentación textual: 23 unidades

Documentación fotográfica: 29 unidades

Los arquitectos Pedro Muguruza, Luis Moya y Enrique Huidobro realizaron la reconstrucción de la iglesia parroquial de Manzanares, Ciudad Real, entre los años 1940 y 1945. El templo, de finales del XIV y principios del XV, había sufrido un incendio durante la guerra civil que había afectado, sobre todo, a las cubriciones y la torre; los muros y los contrafuertes se encontraban, sin embargo, en estado apto para seguir cumpliendo su misión de sustentación.

La reconstrucción fue respetuosa con el estado original de las fachadas, en las que se realizaron apenas una ordenación y una sistematización de los elementos decorativos. La alteración más importante consistió en la elevación de la altura de la nave para darle una proporción más adecuada en relación con su anchura, a juicio de los arquitectos.

En lo que se refiere a las bóvedas, la memoria del proyecto señala que se había planteado “...*la construcción de una cúpula sobre pechinas, de tambor bajo y con linterna, que se coloca en el crucero precediendo inmediatamente al tramo del altar mayor. El resto de la nave de la iglesia se ha tratado con una bóveda por arista en el tramo contiguo a la cúpula, y con tres tramos de cañón seguido con lunetos, siendo análogos los tramos que forman los brazos del crucero. El estilo de esta composición es el clásico español con elementos herrerianos y barrocos*”. (L. MOYA B./D020/C004-02/001)

En una fase posterior se acometió la reconstrucción de la parte superior de la torre y de su escalera; para realizar esta labor con fidelidad a su aspecto primitivo, el grupo de arquitectos se apoyó en fotografías antiguas y en una maqueta que se había realizado antes de la guerra.

Finalmente, la iglesia se inauguró el 6 de septiembre de 1945. El fondo Luis Moya Blanco conserva una carta que Enrique Huidobro escribió a Moya narrándole los actos que se celebraron el día de la inauguración. Uno de ellos fue una misa que pronunció el obispo de Ciudad Real; como anécdota transcribimos: “*Desde el púlpito improvisado [...] el Sr. obispo dirigió la palabra a los fieles, ponderando lo bonita que estaba la Iglesia y prohibiendo a los devotos y devotas regalar imágenes ni retablos sin permiso de los arquitectos*”. (L. MOYA B./D020/C004-02/019)



**Pág. izda.:**

1. L. MOYA B./P020/CR023-01/012

Estado primitivo, Planta

firmado [EHP / LMB / PMO], s.d., 1:100

78 x 69 cm

tinta y lápiz s/papel traslúcido

2. L. MOYA B./P020/CR023-01/013

Proyecto de Reconstrucción, Planta

firmado [EHP / LMB / PMO], s.d., 1:100

69 x 60 cm

tinta y lápiz s/papel traslúcido

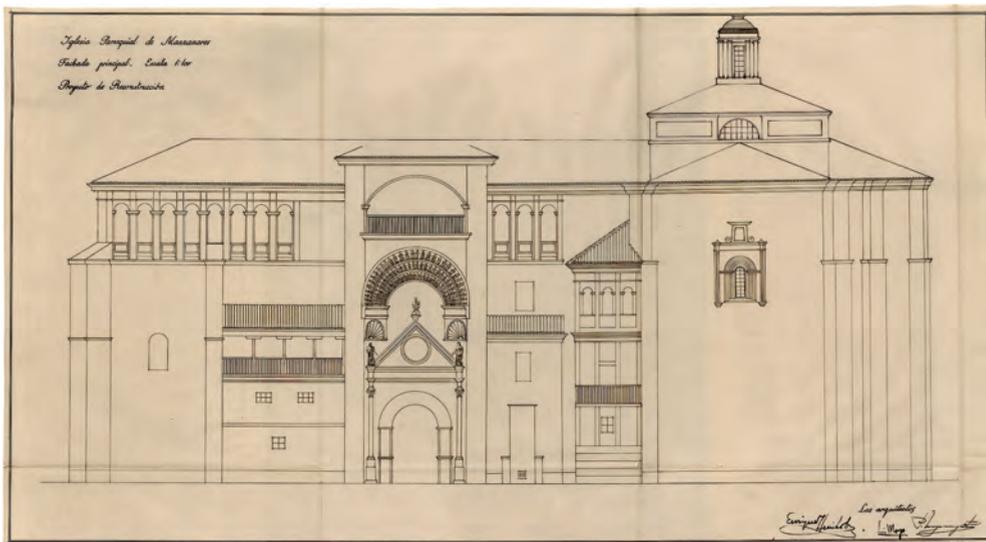
3. L. MOYA B./P020/CR024-01/014

Proyecto de Reconstrucción, Planta de las Bóvedas

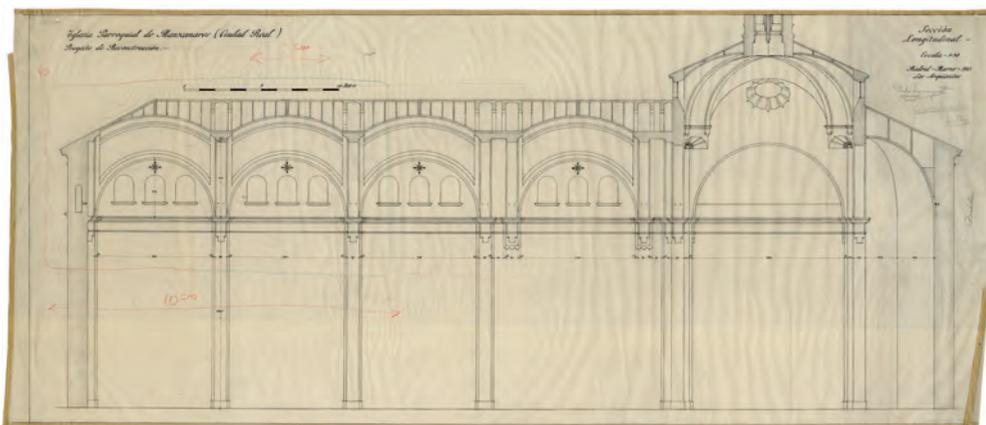
firmado [EHP / LMB / PMO], s.d., 1:100

64 x 33 cm

tinta s/papel traslúcido



4



5

4. L. MOYA B./P020/CR024-01/017

Proyecto de Reconstrucción, Fachada principal

firmado [EHP / LMB / PMO], s.d., 1:100

69 x 38 cm

tinta s/papel traslúcido

5. L. MOYA B./P020/T015/022

Proyecto de Reconstrucción, Sección longitudinal

firmado [EHP / LMB / PMO], marzo 1943, 1:50

128 x 55 cm

tinta y lápiz s/papel traslúcido

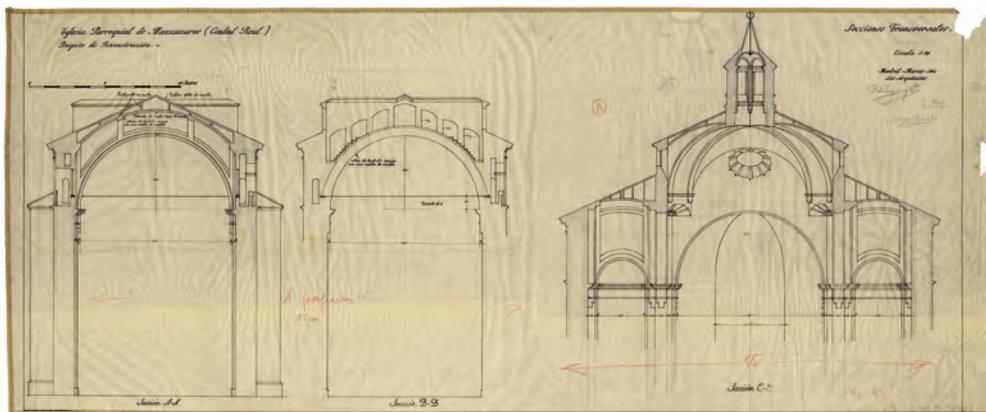
6. L. MOYA B./P020/T015/024

Proyecto de Reconstrucción, Secciones transversales

firmado [EHP / LMB / PMO], marzo 1943, 1:50

132 x 55 cm

tinta y lápiz s/papel traslúcido



6



UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-021A

## Capilla del Escolasticado de Nuestra Señora del Pilar, Madrid

Descriptores: Arquitectura religiosa / Edificios para la enseñanza · Intervención en edificación ajena · Madrid

Fechas: 1939 / 1941 - 45

Situación: C/ Joaquín Turina 37 (antigua General Tabanera 37), Carabanchel Alto, Madrid

Promotor / Propiedad: Religiosos Marianistas

Autores: Moya Blanco, Luis

Otros participantes: Álvarez de Laviada, Manuel (escultor) · MAUMEJEAN (ejecución de las vidrieras diseñadas por el arquitecto)

Planos y dibujos: 39 unidades

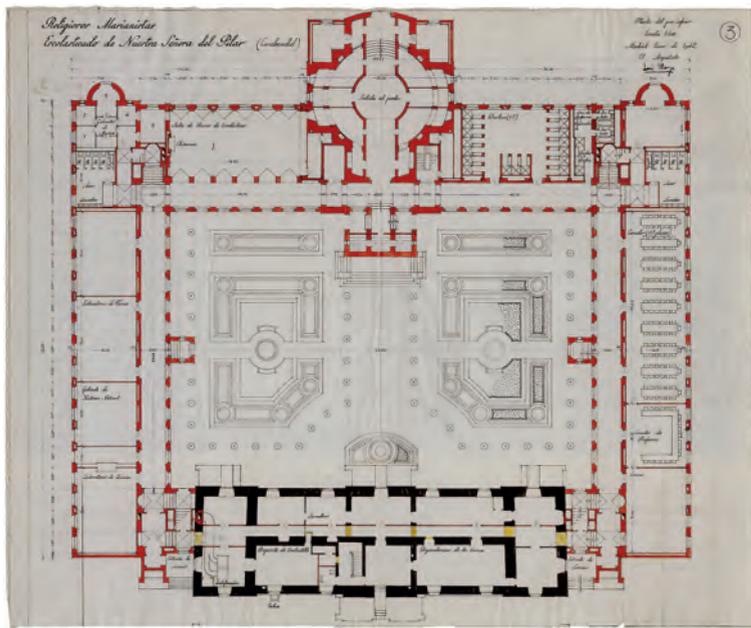
Documentación textual: 23 unidades

Documentación fotográfica: 29 unidades

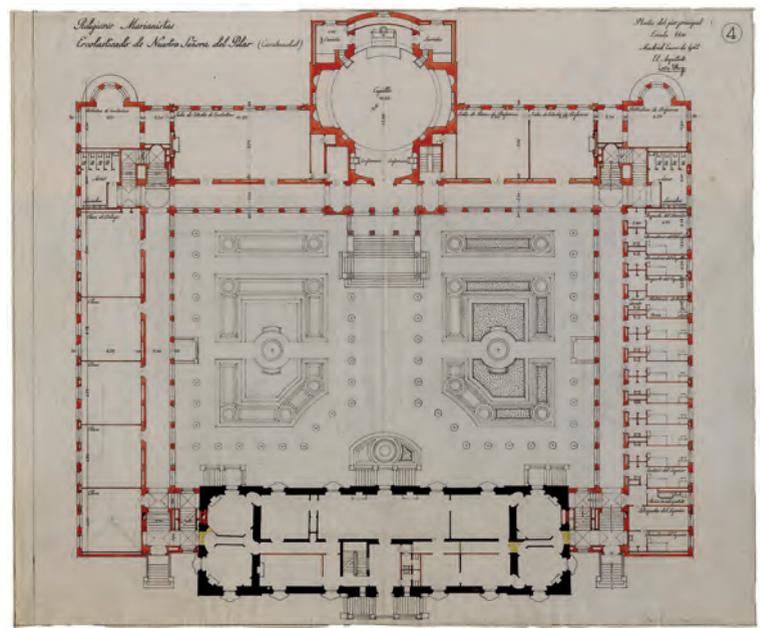
Intervención realizada entre 1942 y 1944 en un palacete del siglo XVIII de la escuela de Ventura Rodríguez situado en la antigua finca de Campo-Alarge, con el objeto de destinarlo a lugar de formación de religiosos de la Compañía de María. La obra consistió en anexionarle tres alas de tres plantas para cerrar un patio ajardinado y en mantener la construcción original como la fachada principal del edificio resultante.

El propio Moya explicaba el enfoque del proyecto de este modo: *“Al principio se pensó en continuar las líneas de cornisas e impostas, pero esto no convenía al uso del nuevo edificio, y además [...] destruía por completo el efecto del Palacete y de su composición de fachadas en cinco cuerpos. Habiendo comprobado que estas fachadas estaban trazadas con toda exactitud y hasta en sus detalles con la proposición derivada de la relación entre el lado y la diagonal del cuadrado, se resolvió hacer lo nuevo con este mismo sistema de proporción, trazando sus líneas como determinaba la prolongación del trazado hecho sobre las antiguas fachadas, pero sin prolongar ninguna línea arquitectónica de éstas. Se tomó como base del nuevo trazado el módulo 2,25 metros que se dedujo como el más conveniente para el programa. Este módulo, desarrollado en ambos sentidos con la relación antes citada, ha servido para el trazado completo de plantas y alzados”*. (L. MOYA B./D003/C001-03/005)

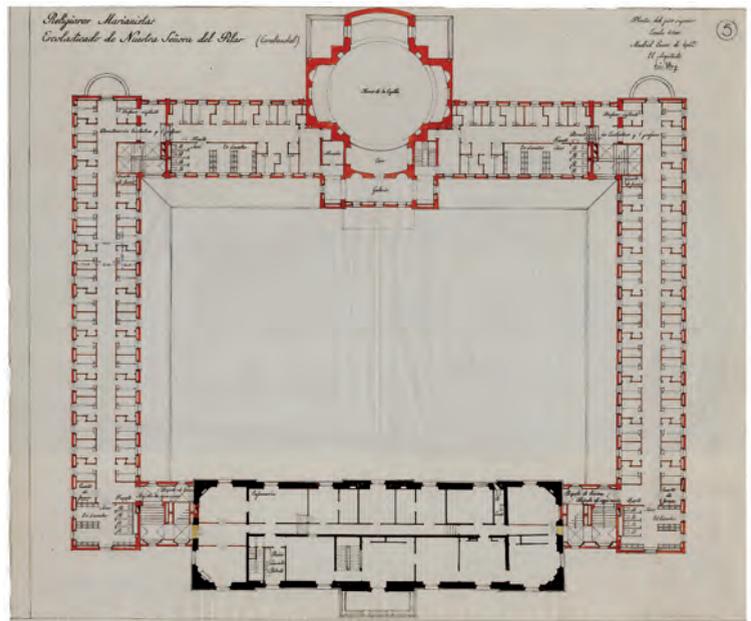
El palacio se destinó a zona administrativa mientras que el resto se dedicaba a aulas, laboratorios, habitaciones de alumnos y profesores y los servicios que estos usos requieren. En el centro del pabellón trasero se situó la capilla, pieza singular del conjunto, de planta de cruz griega aunque la nave longitudinal es ligeramente superior a la transversal. La intersección de ambos brazos se cubre con una cúpula de 12 m de diámetro que configura un espacio unitario de gran centralidad, que coexiste con el uso procesional entre acceso y altar. Se realiza con 16 arcos cruzados construidos con hiladas de rasilla y de ladrillo que estriban en el anillo superior. Este pequeño templo es el punto de partida de las posteriores iglesias de planta elíptica del arquitecto, cuyo ejemplo perfeccionado sería, años más tarde, San Agustín.



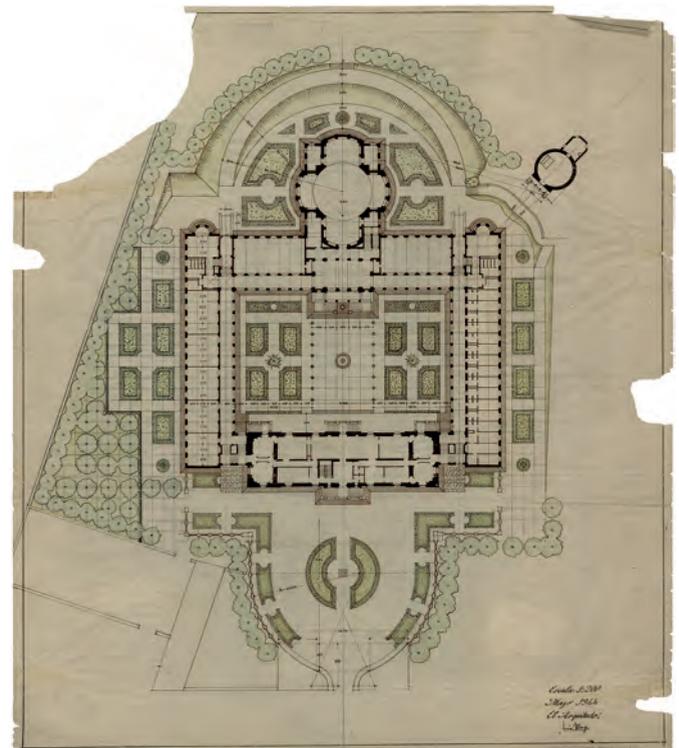
1



2



3



4

**Pág. izda.:**

1. L. MOYA B./P021A/CR004-01/050  
Planta del piso inferior  
firmado [LMB], enero 1942,1:100  
78 x 65 cm  
tinta s/tela engomada

2. L. MOYA B./P021A/CR004-01/051  
Planta del piso principal  
firmado [LMB], enero 1942,1:100  
78 x 66 cm  
tinta s/tela engomada

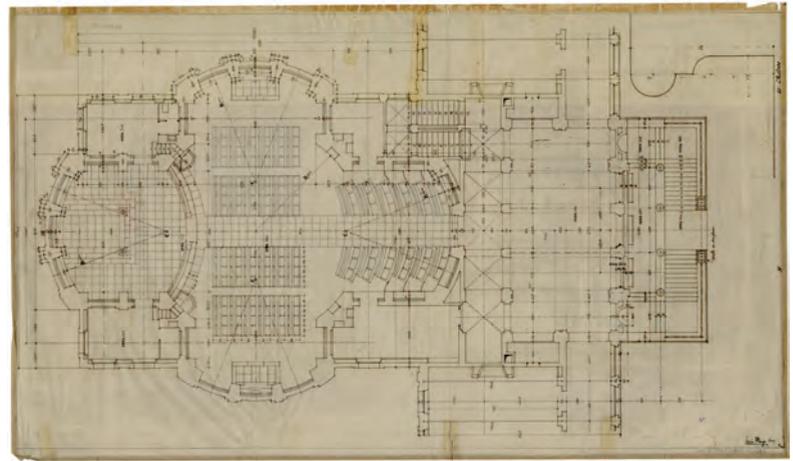
3. L. MOYA B./P021A/CR004-01/052  
Planta del piso superior  
firmado [LMB], enero 1942,1:100  
78 x 66 cm  
tinta s/tela engomada

4. L. MOYA B./P021A/CR004-01/225  
[Planta general]  
firmado [LMB], mayo 1944,1:200  
67 x 77 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

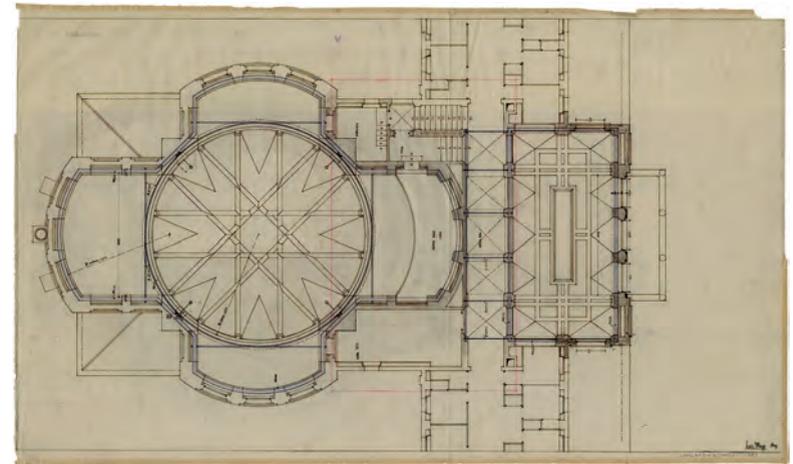
5. L. MOYA B./P021A/CR004-01/080  
[Planta principal]  
firmado [LMB], s.d., s.e.  
86 x 52 cm  
tinta s/ papel traslúcido

6. L. MOYA B./P021A/CR004-01/081  
[Planta de la bóveda]  
firmado [LMB], s.d., s.e.  
86 x 51 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

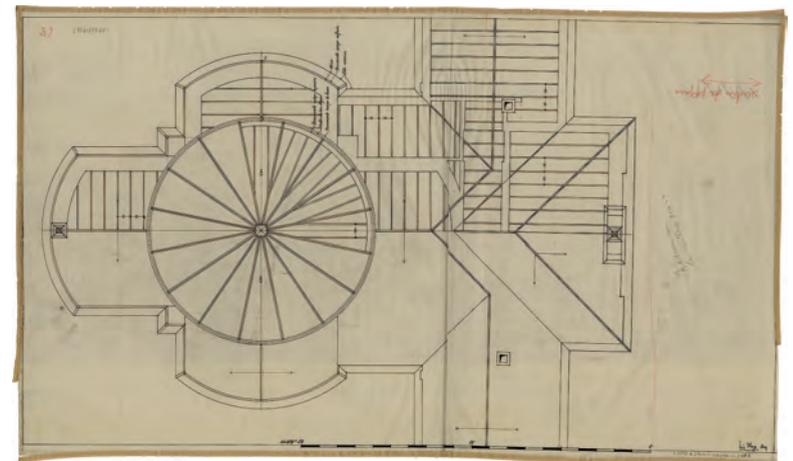
7. L. MOYA B./P021A/CR004-01/082  
[Planta de cubierta]  
firmado [LMB], s.d., escala gráfica  
86 x 52 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



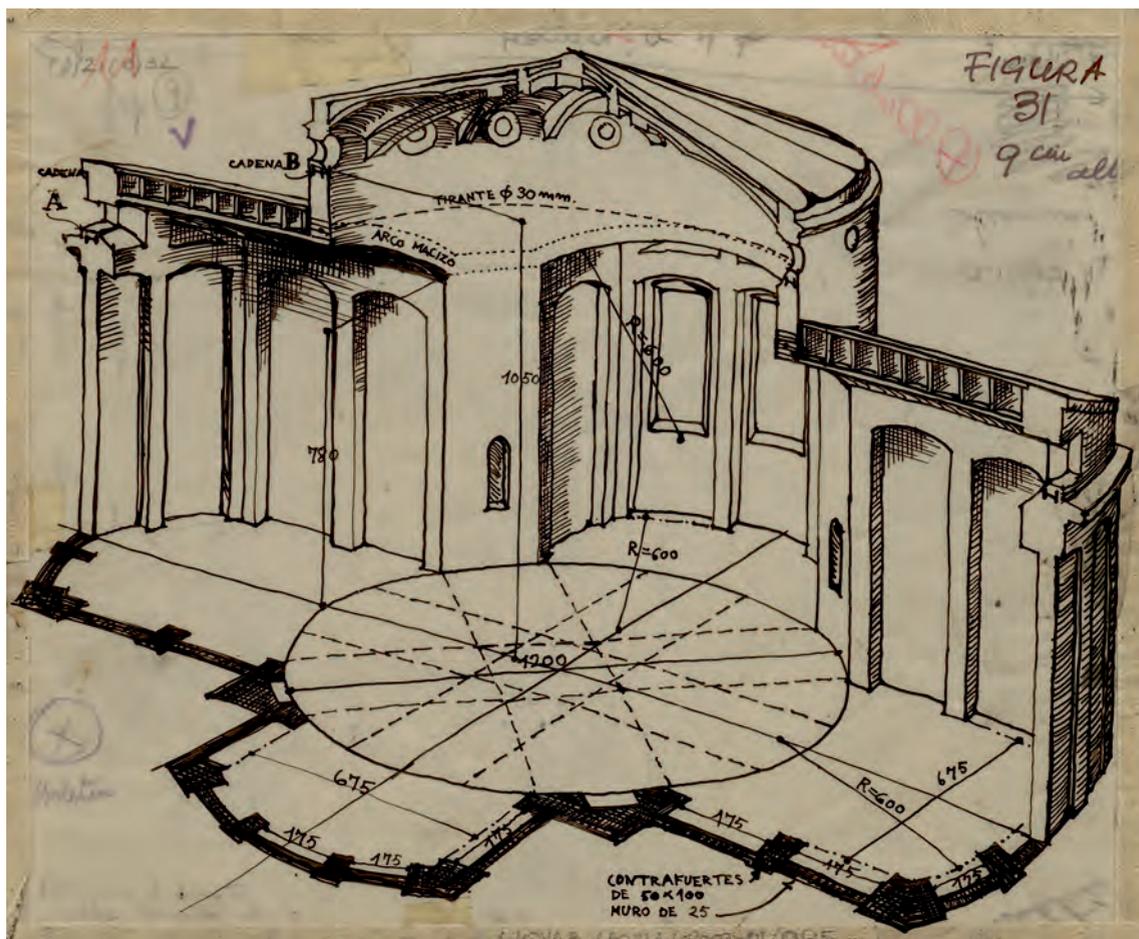
5



6



7



1

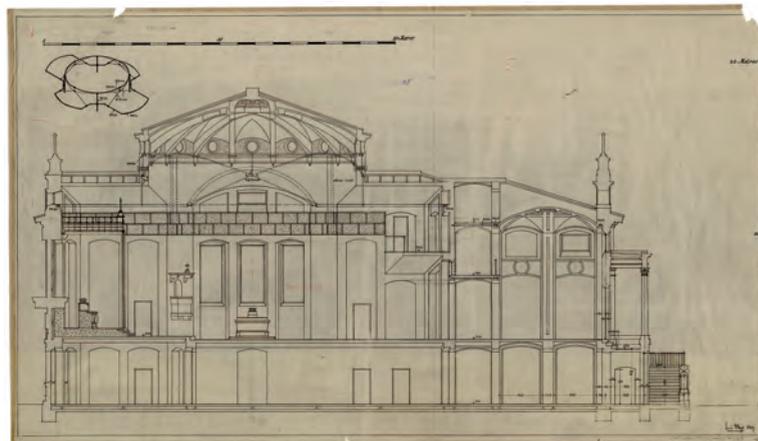
1. L. MOYA B./P021A/CR003-01/085  
 [Axonometría seccionada]  
 s.f., s.d., s.e.  
 27 x 23 cm  
 tinta y lápiz s/papel traslúcido

2. L. MOYA B./P021A/CR004-01/089  
 [Secciones de capilla y atrio]  
 firmado [LMB], s.d., escala gráfica  
 87 x 52 cm  
 tinta y lápiz s/papel traslúcido

3. L. MOYA B./P021A/CR004-01/091  
 [Sección longitudinal]  
 firmado [LMB], s.d., escala gráfica  
 87 x 52 cm  
 tinta y lápiz s/papel traslúcido



2



3

4. L. MOYA B./F001/C001-02/06\_001  
[Vista exterior]  
firmado [FLC], s.d.  
24 x 16 cm  
copia en papel, brillo, blanco y negro



4

5. L. MOYA B./F001/C001-02/06\_002  
[Vista exterior]  
firmado [FLC], s.d.  
24 x 16 cm  
copia en papel, blanco y negro



5

6. L. MOYA B./F001/C001-01/05\_005  
[Vista interior]  
s.f., s.d.  
12 x 18 cm  
copia en papel, blanco y negro



6

7. L. MOYA B./F001/C0001-02/07\_001  
[Vista interior]  
firmado [FLC], s.d.  
23 x 17 cm  
copia en papel, blanco y negro



7

8. L. MOYA B./F001/C0001-02/07\_002  
[Vista interior]  
firmado [FLC], s.d.  
23 x 17 cm  
copia en papel, mate, blanco y negro



8

9. L. MOYA B./F001/C001-01/02\_011  
[Vista interior]  
s.f., s.d.  
18 x 24 cm  
copia en papel, blanco y negro



9



UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-028

## Iglesia parroquial de la Virgen Grande, Torrelavega

Descriptores: Arquitectura religiosa · Nueva planta · Torrelavega (Cantabria)

Fechas: 1942 / 1955 - 67 / 1975

Situación: Pza. de Baldomero Iglesias (actual C/ Serafín Escalante 2) Torrelavega, Cantabria

Promotor / Propiedad: Obispado de Santander

Autores: Moya Blanco, Luis

Otros participantes: Padrós Elías, Santiago (mosaicos)

Planos y dibujos: 272 unidades

Documentación textual: 53 unidades

Documentación fotográfica: 51 unidades

Este templo se construye para sustituir a la Iglesia de Nuestra Señora de la Consolación destruida durante la guerra civil y se levanta parte en el solar de la antigua parroquia y parte en el de la Torre de los Garcilasos.

Moya enfoca el proyecto del siguiente modo: *“El crecimiento extraordinario de Torrelavega en estos años obliga a componer una iglesia de la máxima capacidad posible dentro de los medios de que se dispone. Por tanto, se trata de conseguir una nave sin columnas de gran capacidad que pueda cubrirse a poco coste y con la dignidad que requiere este edificio. La experiencia aconseja una estructura semejante a las ya realizadas por el que suscribe en la Iglesia Parroquial de San Agustín en Madrid, en el Instituto Laboral de San José en Zamora, y en la Capilla de la Universidad Laboral de Gijón. En consecuencia, se ha trazado una elipse de 31,20 m x 22,80 m, cuya superficie es de 560 m<sup>2</sup>, intermedia entre las citadas (360 m<sup>2</sup> la de Madrid y 800 m<sup>2</sup> la de Gijón)”*. L. MOYA B./D014/C003-04/017

El programa que desarrolla es el de nave de iglesia a la que se agregan una capilla mayor, otra para la Virgen Grande (patrona de Torrelavega), una nave lateral para confesionarios, un nártex sobre el que se dispone el coro y una sacristía; en la planta bajo rasante se ubica otra capilla y diversas dependencias parroquiales.

La iglesia se cubre con bóveda tabicada de rasilla cuyo trasdós, revestido de aislamiento y aluminio, queda visto al exterior. Su estructura principal está formada por veinte arcos de ladrillo macizo y un zuncho de hormigón armado que recoge los empujes generados.

El templo se adosa a la edificación contigua en uno de sus lados largos y cede su potente volumen en el otro, como imagen urbana, a la plaza de Baldomero Iglesias. El acceso principal se coloca en el eje mayor, dando fondo perspectivo a una estrecha calle, la calle Ave María, en el que se proyecta una fachada estandarte como la de la iglesia de San Agustín, pero actualizada.

La iglesia de la Virgen Grande y San José Obrero de Torrelavega es la última obra religiosa con planta elíptica que realiza Moya que, por otra parte, utiliza en ella el resto de parámetros formales y constructivos habituales pero prescindiendo del lenguaje clásico.



1



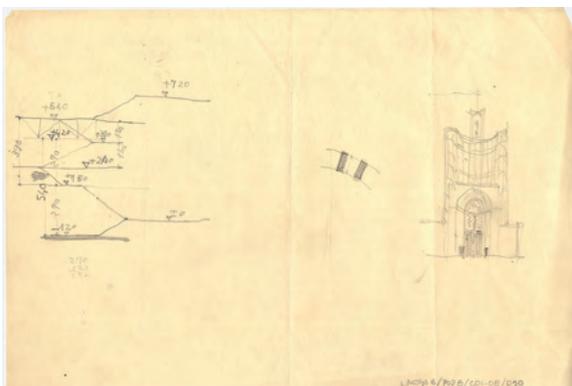
2



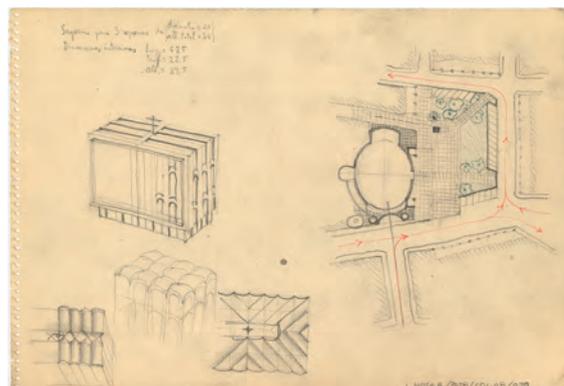
3



4



5



6

1. L. MOYA B./P028/C001-08/014  
[Emplazamiento, planta y vista exterior]  
s.f., s.d., s.e.  
32 x 22 cm  
lápiz s/papel opaco

2. L. MOYA B./P028/C001-08/015  
[Vista exterior]  
s.f., s.d., s.e.  
32 x 22 cm  
lápiz s/papel opaco

3. L. MOYA B./P028/C001-08/016  
[Vista exterior]  
s.f., s.d., s.e.  
32 x 22 cm  
lápiz s/papel opaco

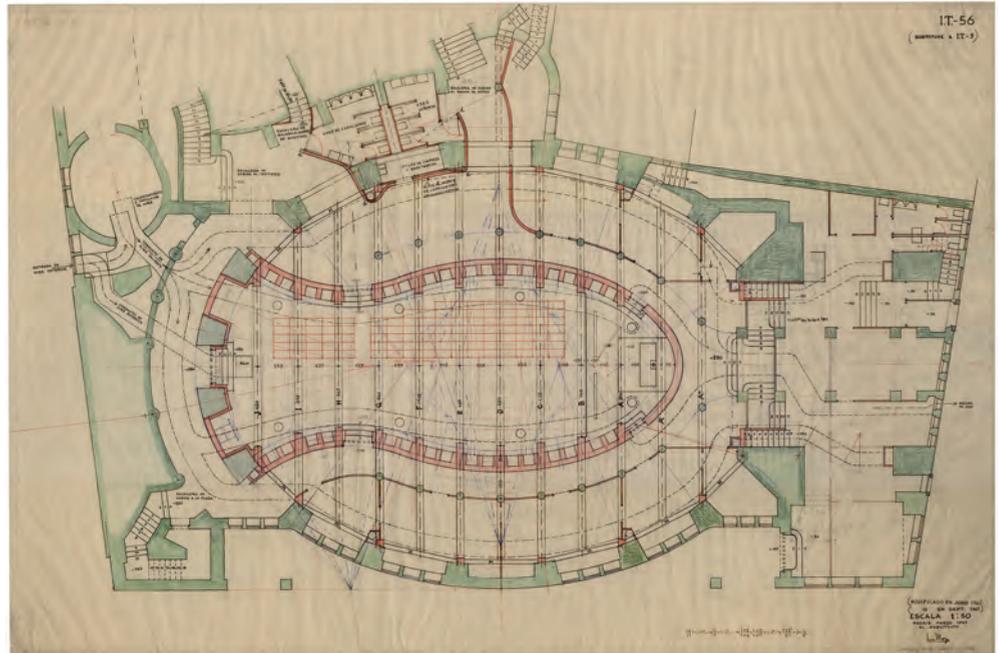
4. L. MOYA B./P028/C001-08/018  
[Fragmento de fachada exterior]  
s.f., s.d., s.e.  
32 x 22 cm  
lápiz s/papel opaco

5. L. MOYA B./P028/C001-08/020  
[Estudio de niveles y de alzado principal]  
s.f., s.d., s.e.  
32 x 22 cm  
lápiz s/papel opaco

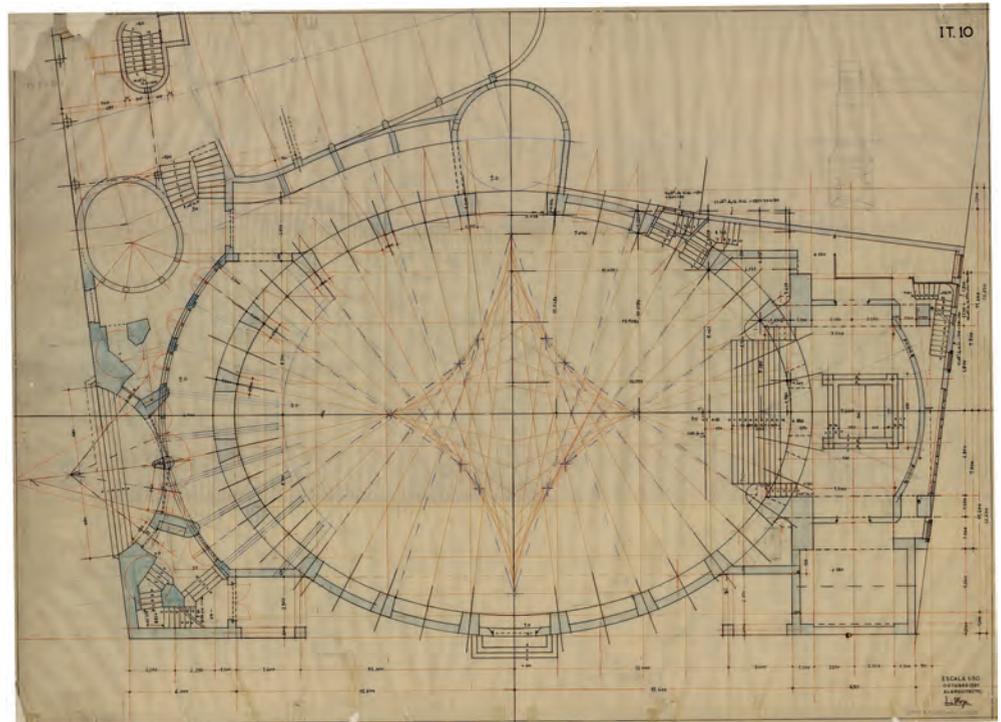
6. L. MOYA B./P028/C001-08/021  
[Emplazamiento y estudio para Sagrario]  
s.f., s.d., s.e.  
32 x 22 cm  
lápiz s/papel opaco

7. L. MOYA B./P028/CR012-01/116  
[Planta de la cripta]  
firmado [LMB], marzo 1961 / mod. junio 1961 /  
mod. septiembre 1961, 1:50  
110 x 73 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

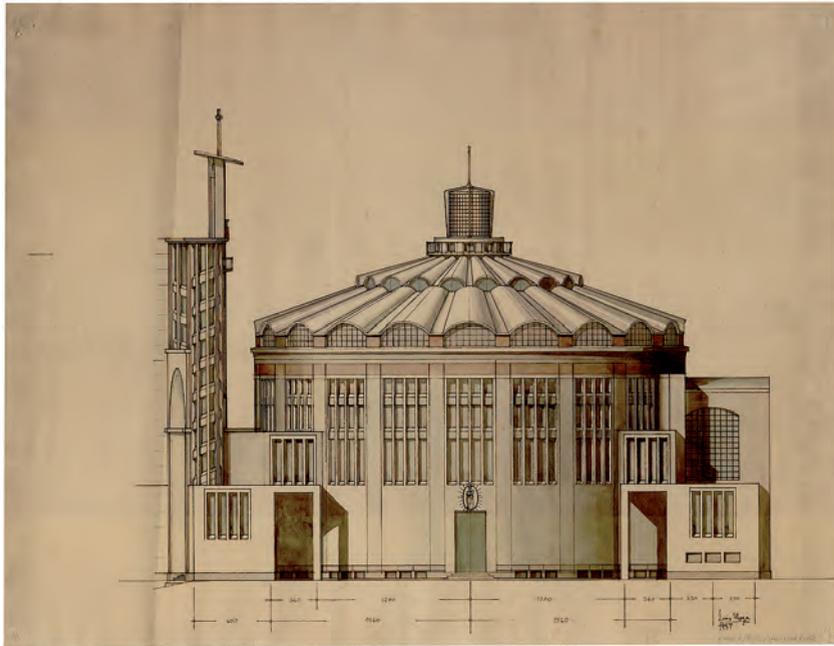
8. L. MOYA B./P028/CR011-01/051  
[Planta cota 0,00]  
firmado [LMB], octubre 1957, 1:50  
110 x 82 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



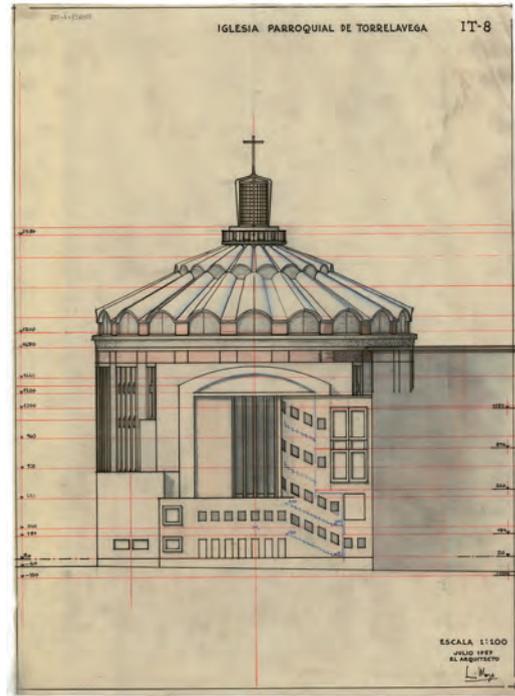
7



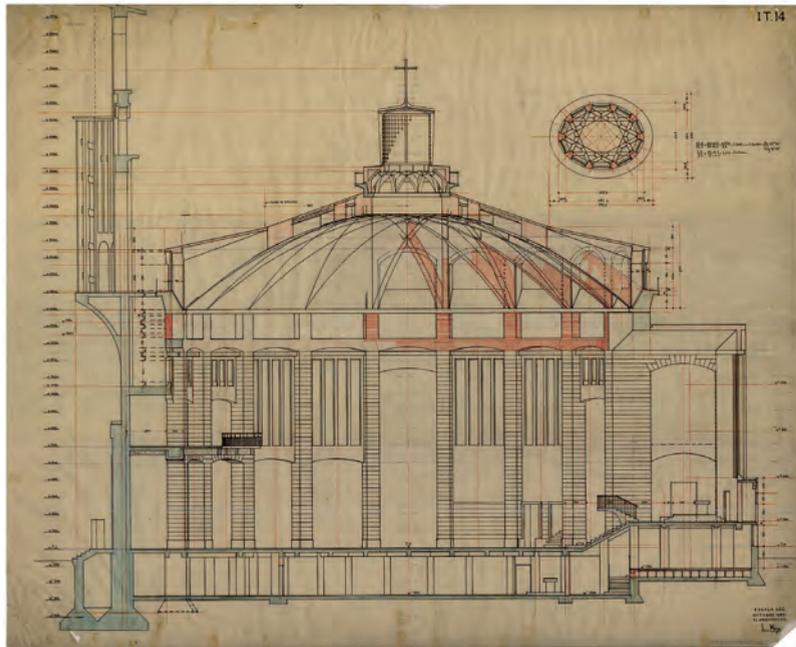
8



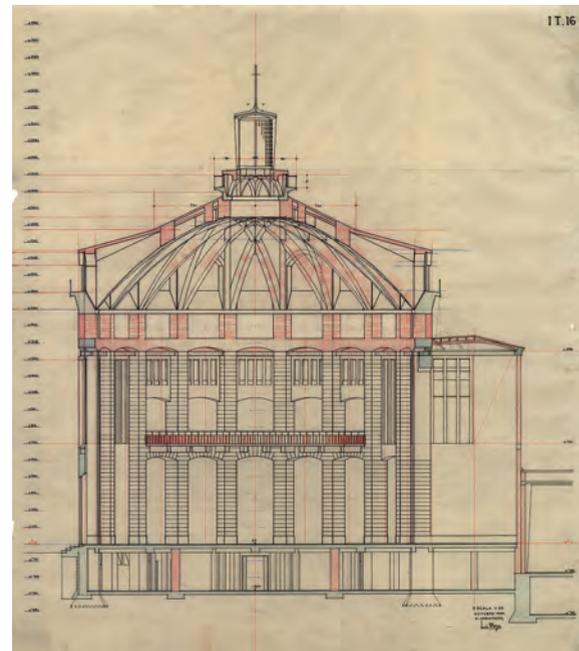
1



2



3



4

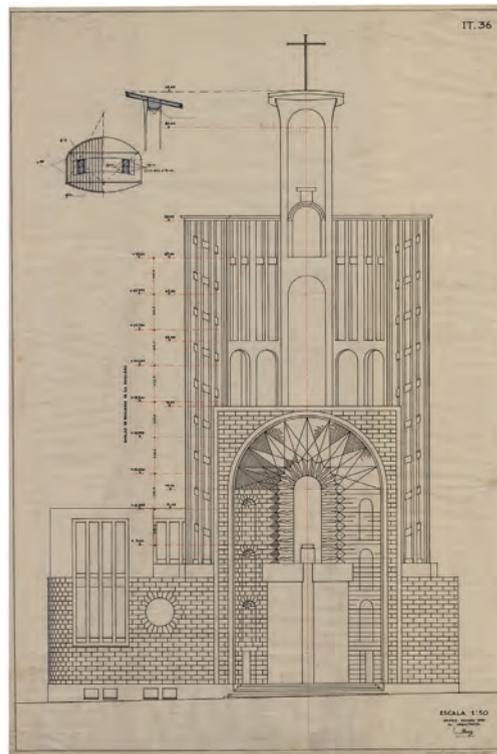
**Pág. izda.:**

1. L. MOYA B./P028/CR011-01/048  
[Fachada]  
firmado [LMB], 1957, s.e.  
66 x 51 cm  
tinta y acuarela s/cartulina

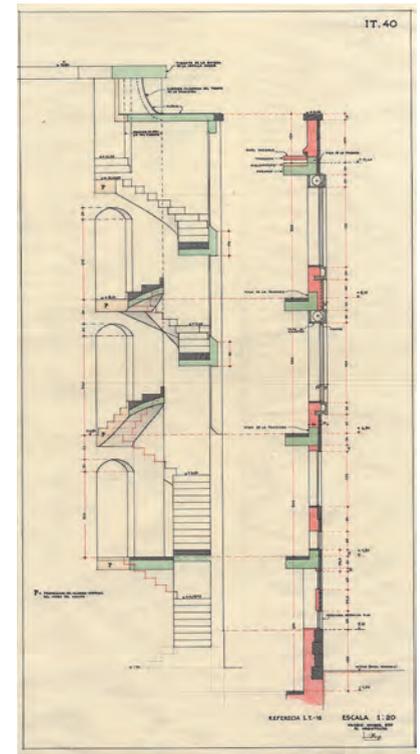
2. L. MOYA B./P028/CR011-01/049  
[Fachada posterior]  
firmado [LMB], julio 1957, 1:100  
40 x 55 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

3. L. MOYA B./P028/CR011-01/056  
[Sección longitudinal y planta de la  
linterna]  
firmado [LMB], octubre 1957, 1:50  
110 x 92 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

4. L. MOYA B./P028/CR011-01/059  
[Sección transversal hacia el coro]  
firmado [LMB], octubre 1957, 1:50  
82 x 94 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



5



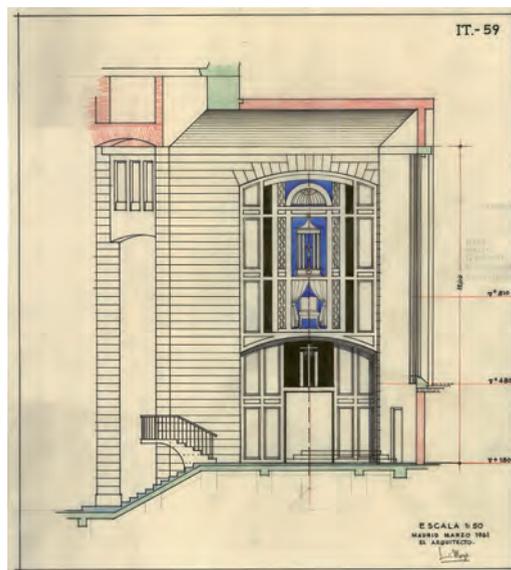
6

5. L. MOYA B./P028/CR011-01/082  
[Entrada principal, alzado general]  
firmado [LMB], noviembre 1959, 1:50  
64 x 97 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

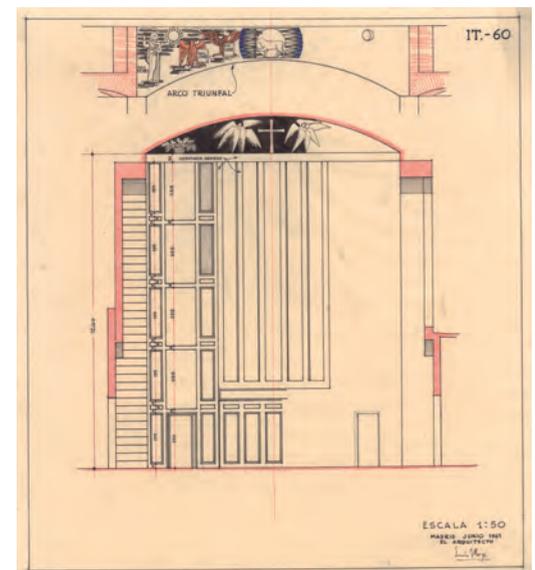
6. L. MOYA B./P028/CR011-01/088  
[Fachada posterior, sección por la escalera]  
firmado [LMB], noviembre 1959, 1:20  
49 x 92 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

7. L. MOYA B./P028/CR010-01/109  
[Sección longitudinal del presbiterio]  
firmado [LMB], marzo 1961, 1:50  
39 x 44 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

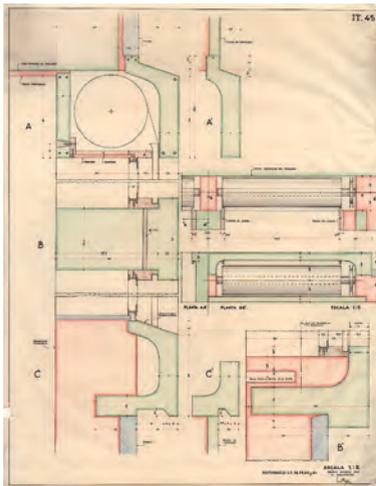
8. L. MOYA B./P028/CR010-01/111  
[Sección longitudinal del presbiterio]  
firmado [LMB], junio 1961, 1:50  
40 x 44 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



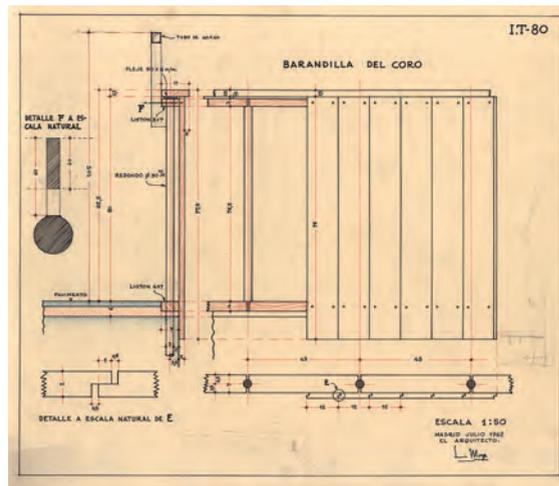
7



8



1

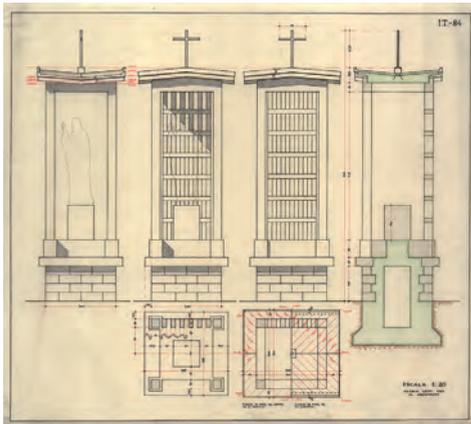


2

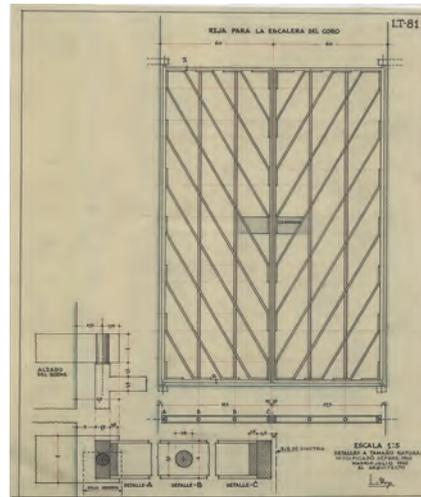
1. L. MOYA B./P028/CR011-01/094  
[Detalles de ventanas]  
firmado [LMB], noviembre 1959, 1:2  
69 x 90 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

2. L. MOYA B./P028/CR010-01/140  
Barandilla del coro  
firmado [LMB], julio 1962, 1:50  
44 x 38 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

3. L. MOYA B./P028/CR012-01/145  
[Monumento al Sagrado Corazón]  
s.f., septiembre 1962, 1:20  
82 x 74 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



3

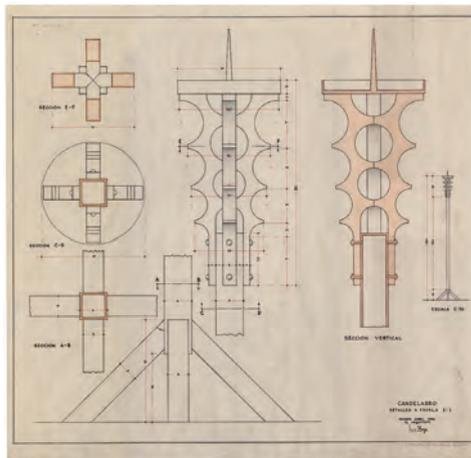


4

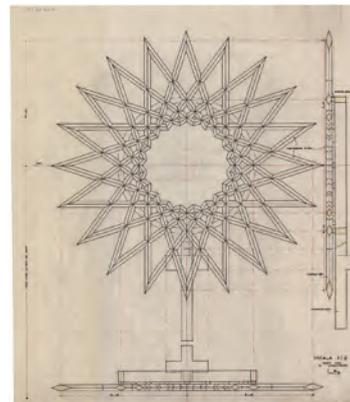
4. L. MOYA B./P028/CR010-01/184  
Reja para la escalera del coro  
firmado [LMB], julio 1962 / mod. septiembre 1963, 1:5  
45 x 53 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

5. L. MOYA B./P028/CR012-01/200  
Candelabro  
firmado [LMB], abril 1964, 1:10 / 1:1  
70 x 67 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

6. L. MOYA B./P028/CR012-01/201  
[Custodia]  
firmado [LMB], mayo 1964, 1:2  
63 x 73 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



5



6

7. L. MOYA B./F007/C002-03/04\_001  
[Construcción del edificio]  
s.f., s.d.  
19 x 13 cm  
copia en papel, blanco y negro



7

8. L. MOYA B./F007/C002-03/05\_001  
[Construcción del edificio]  
s.f., s.d.  
11 x 8 cm  
copia en papel, blanco y negro



8

9. L. MOYA B./F007/C002-03/05\_006  
[Construcción del edificio]  
s.f., s.d.  
8 x 11 cm  
copia en papel, blanco y negro



9

10. L. MOYA B./F007/C002-03/06\_002  
[Construcción del edificio]  
s.f., s.d.  
24 x 18 cm  
copia en papel, blanco y negro



10

11. L. MOYA B./F007/C002-03/08\_001  
[Vista de la bóveda]  
s.f., s.d.  
24 x 18 cm  
copia en papel, blanco y negro



11

12. L. MOYA B./F007/C002-03/07\_001  
[Construcción del edificio]  
s.f., s.d.  
18 x 24 cm  
copia en papel, blanco y negro



12



# Capilla y Sepultura

UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-031A

## Capilla y Sepultura para Religiosos Marianistas, Madrid

Descriptores: Arquitectura religiosa / Construcciones funerarias · Nueva planta · Madrid

Fechas: 1944 - 46

Situación: C/ Joaquín Turina 37 (antigua General Tabanera 37), Carabanchel Alto, Madrid

Promotor / Propiedad: Religiosos Marianistas

Autores: Moya Blanco, Luis

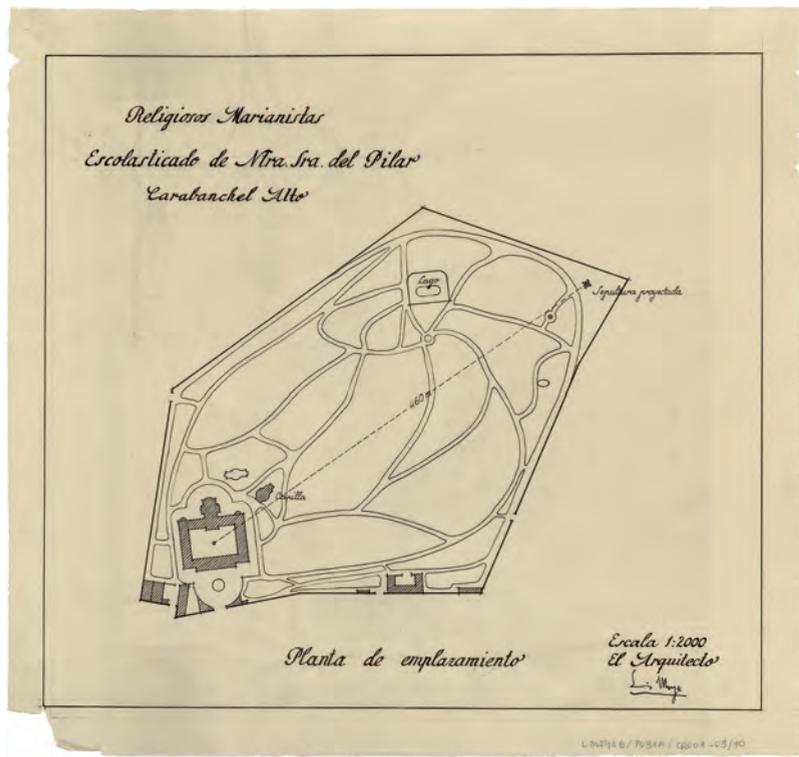
Planos y dibujos: 19 unidades

Documentación textual: 4 unidades

Esta obra se localiza en la zona oeste de la finca que los Religiosos Marianistas poseen en el barrio de Carabanchel Alto, en Madrid, En este lugar se encuentran también otras obras de Luis Moya como el Escolasticado de Nuestra Señora del Pilar (unidad documental L. MOYA B.-021), la parroquia de Santa María Madre de la Iglesia (L. MOYA B.-042), las Escuelas Amorós (L. MOYA B.-050) y la Editorial SM (L. MOYA B.-068). Concretamente, la construcción a la que nos referimos se sitúa en la esquina que forman la actual calle de los Marianistas y el camino de las Cruces, en el extremo opuesto a aquel por donde se sitúa el acceso y el Escolasticado; se destina a capilla y cripta con treinta y ocho enterramientos para religiosos marianistas, cuatro en la primera y el resto en la segunda.

El propio autor la describe del siguiente modo: *“Se proyecta la obra de un sistema muy sólido y que no requiera gastos de conservación. Se excluye el empleo de armaduras de madera o de hierro, y de cubiertas de teja o de otro material que pueda deteriorarse. Por tanto se hará cimentación corrida de hormigón en masa, y sobre ella se elevará la construcción de fábrica de ladrillo cerámico, con bovedillas tabicadas para los nichos y escalera, así como para sostener el piso de la Capilla. Sobre ella se elevará una bóveda apuntada de rincón de claustro, cuyos empujes absorberá un zuncho de hierro de doble T p.16. Sobre la bóveda, que será tabicada con 4 vueltas de rasilla, apoyará la pirámide de ladrillo visto, formada por cuatro paños inclinados de muro de 0,25 m de grueso, coronada por la cruz de piedra. La iluminación se consigue por los medios puntos cerrados con vidriera sencilla”* (L. MOYA B./D005/C001-04/003). El acceso se enfatiza con un pórtico de orden toscano que sirve de base a una figura de la Virgen.

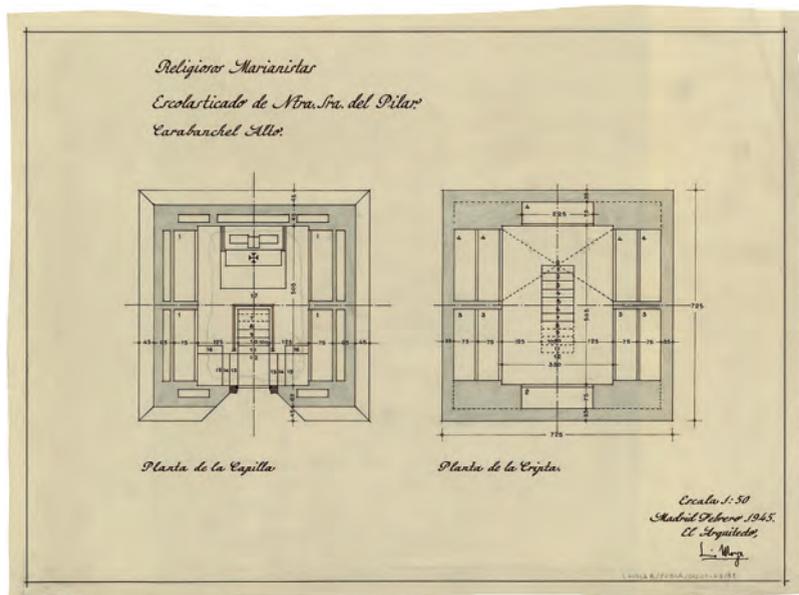
La capilla panteón evoca, a escala menor, una de las llamadas fantasías arquitectónicas de Luis Moya, el “Sueño arquitectónico”, realizada en los años de la Guerra Civil, monumento a la guerra y a la muerte que mezcla elementos romanos, egipcios e iluministas.



1

1. L. MOYA B./P031A/CR001-03/010  
 Planta de emplazamiento  
 firmado [LMB], s.d., 1:2.000  
 40 x 38 cm  
 tinta s/papel traslúcido

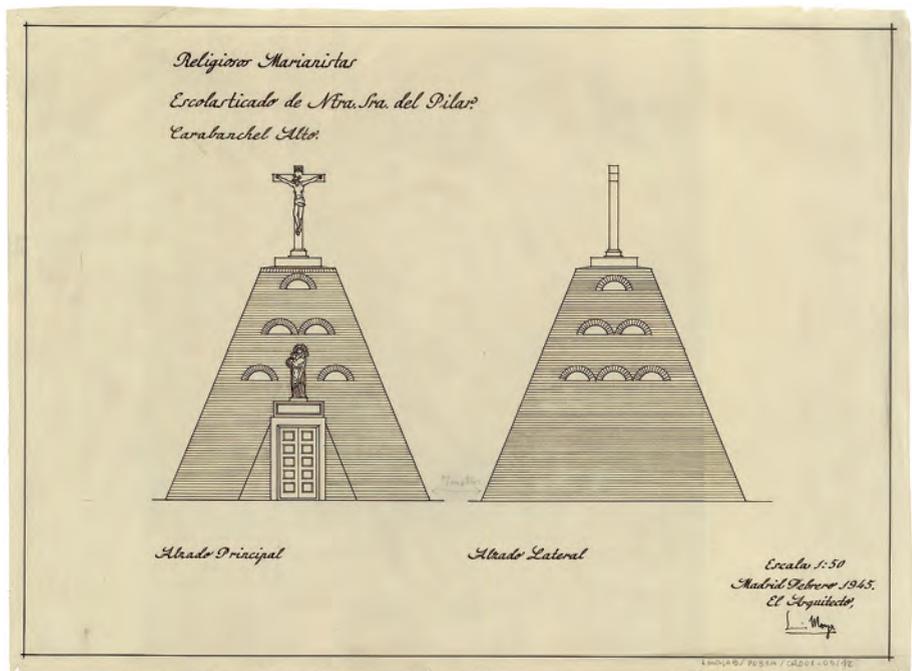
2. L. MOYA B./P031A/CR001-03/011  
 Plantas de la capilla y de la cripta  
 firmado [LMB], febrero 1945, 1:50  
 50 x 37 cm  
 tinta y lápiz s/papel traslúcido



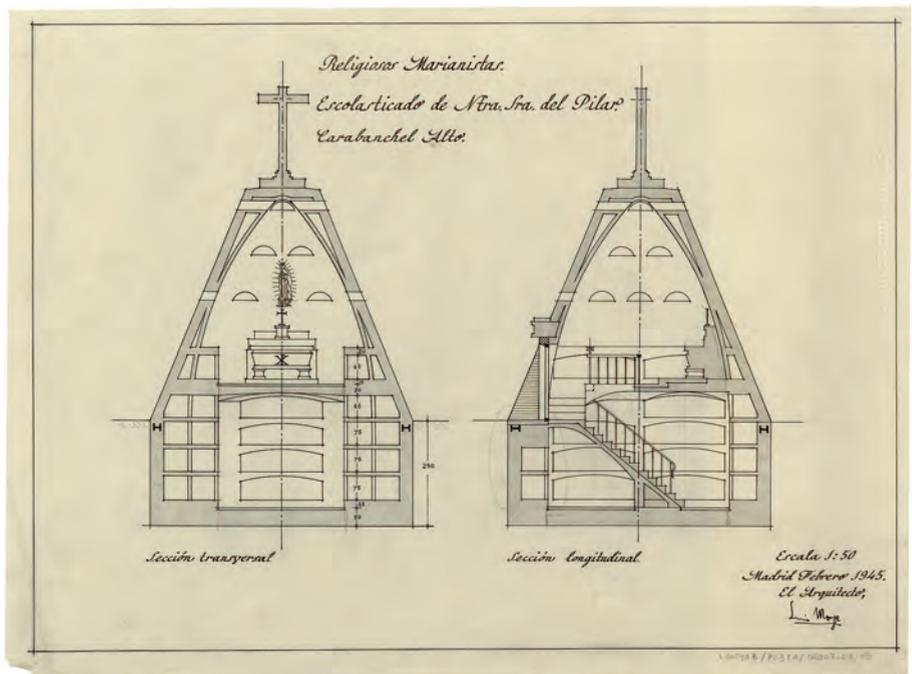
2

3. L. MOYA B./P031A/CR001-03/012  
Alzados principal y lateral  
firmado [LMB], febrero 1945, 1:50  
50 x 37 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

4. L. MOYA B./P031A/CR001-03/013  
Sección transversal y longitudinal  
firmado [LMB], febrero 1945, 1:50  
50 x 37 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



3



4



# Santa María Madre de la Iglesia

UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-042

**Iglesia de Santa María Madre de la iglesia, Madrid**

Descriptores: Arquitectura religiosa / Guarderías · Nueva planta · Madrid

Fechas: 1965 - 70 / 1972 - 73

Situación: C/ Gómez Arteche 30 (antigua Labradoras), Carabanchel Alto, Madrid

Promotor / Propiedad: Religiosos Marianistas

Autores: Moya Blanco, Luis

Planos y dibujos: 291 unidades

Documentación textual: 33 unidades

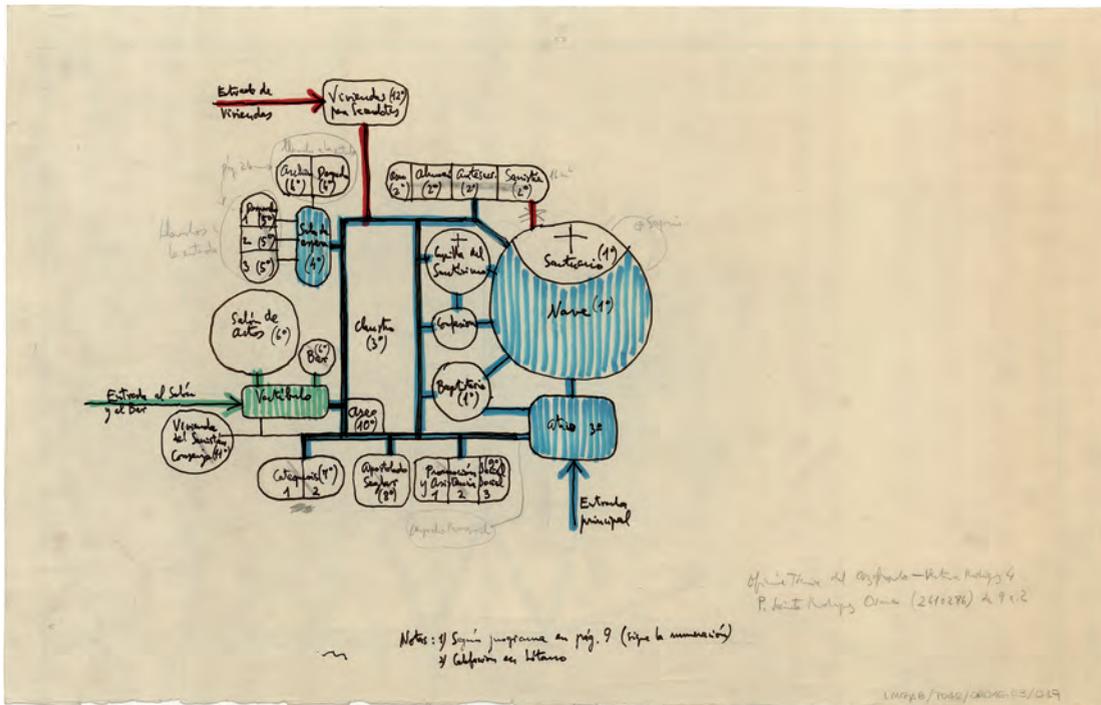
Documentación fotográfica: 6 unidades

La Parroquia de Santa María Madre de la Iglesia ocupa la zona sur de la finca que los Religiosos Marianistas poseen en el barrio de Carabanchel Alto, en Madrid. Allí se localizan también otras obras de Luis Moya como el Escolasticado de Nuestra Señora del Pilar (unidad documental L. MOYA B.-021), las Escuelas Amorós (L. MOYA B.-050), unos enterramientos con capilla para la orden (L. MOYA B.-031) y la Editorial SM (L. MOYA B.-068).

El conjunto parroquial cuenta con el acceso principal por la calle Gómez Arteche y con otro, al norte, que lo comunica con el resto de la propiedad. Está formado por iglesia, salón de actos y pabellón anejo; en el sótano del segundo y en la edificación adyacente se disponen dependencias destinadas a servicios pastorales y a residencia para religiosos.

El templo, proyectado a partir de 1965, *“se funda en la experiencia adquirida en una Capilla de idéntica forma construida en Gredos para el Noviciado de esta misma Compañía de María”* según palabras del propio autor (L. MOYA B./D016/C003-06/008). Cumple los requerimientos de la liturgia post-conciliar y, como es usual en las iglesias de este arquitecto, constituye un claro ejemplo de identidad entre forma y construcción así como de expresión de los materiales, en este caso el ladrillo, que queda visto en todos los exteriores y en los interiores accesibles al público.

Moya utiliza la planta central pero conserva el itinerario sagrado entre acceso y altar. La cubre con una bóveda rebajada sin nervios, de 23,10 m de diámetro, que realiza con cuatro tableros de rasilla sobre zuncho de hormigón armado, apoyado éste en un borde quebrado de muros de ladrillo y pilares de hormigón armado. Esta solución se adaptaba al exiguo presupuesto con que se contaba estimándose su coste en alrededor de 10 dólares por metro cuadrado mientras que la misma bóveda construida en hormigón armado hubiera resultado por 35 en ese momento.

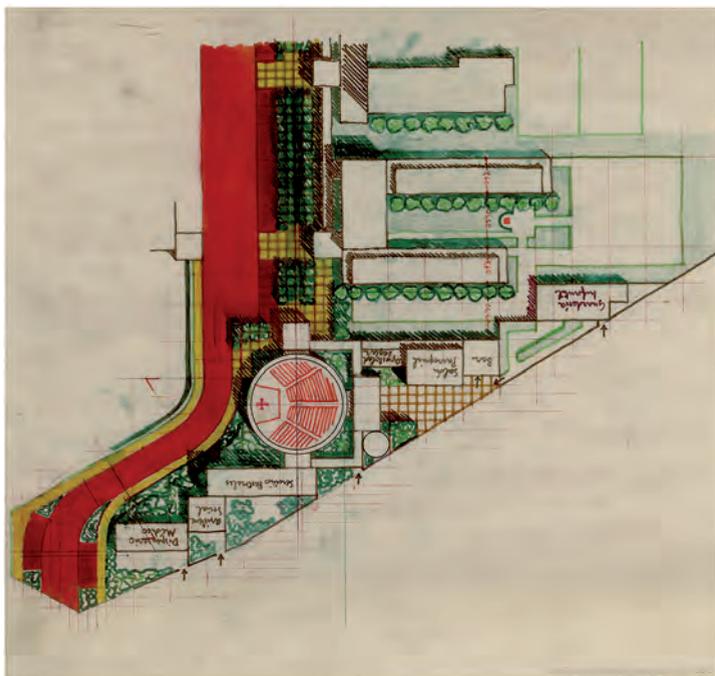


1. L.MOYAB./P042/CR016-03/019  
[Esquema conceptual, programa]  
s.f., s.d., s.e.  
53 x 34 cm  
tinta y lápiz s/papel opaco

2. L.MOYAB./P042/CR016-03/001  
[Primeros encajes del complejo parroquial]  
s.f., s.d., s.e.  
38 x 36 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

3. L.MOYAB./P042/CR017-02/003  
[Primeros encajes del complejo parroquial]  
s.f., s.d., s.e.  
55 x 53 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

1



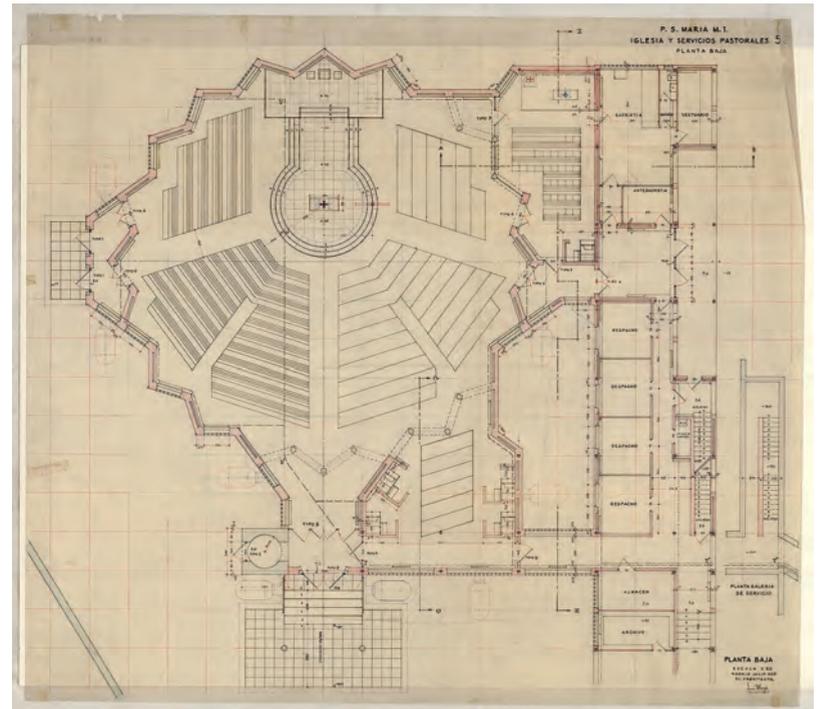
2



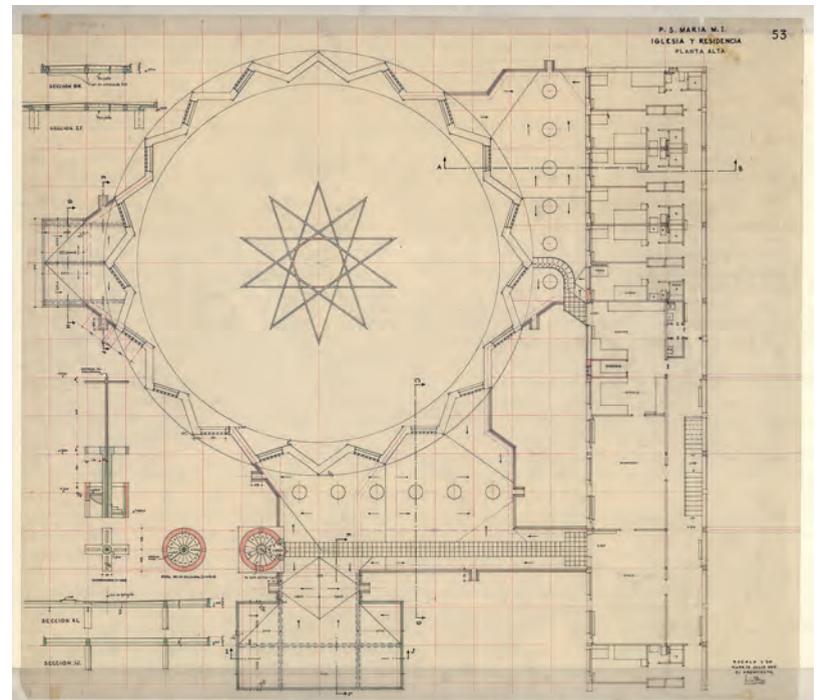
3

4. L.MOYAB./P042/CR018-01/119  
Planta baja  
firmado [LMB], julio 1969, 1:50  
95 x 86 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

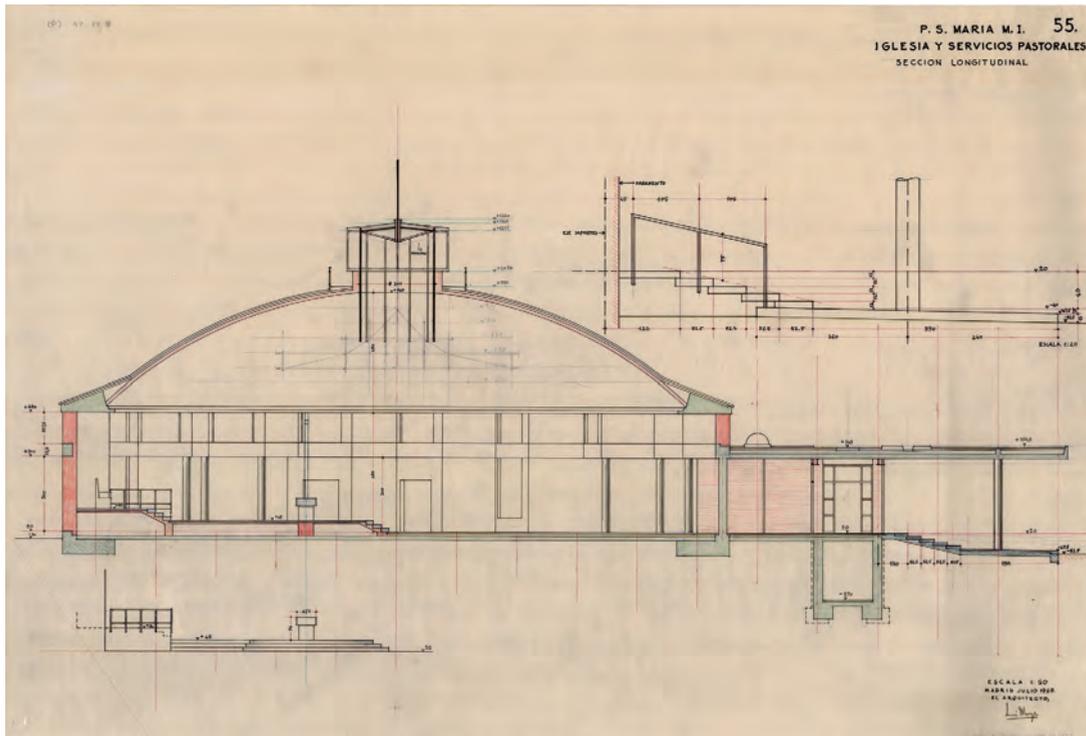
5. L.MOYAB./P042/CR018-01/120  
Planta alta  
firmado [LMB], julio 1969, 1:50  
97 x 86 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



4

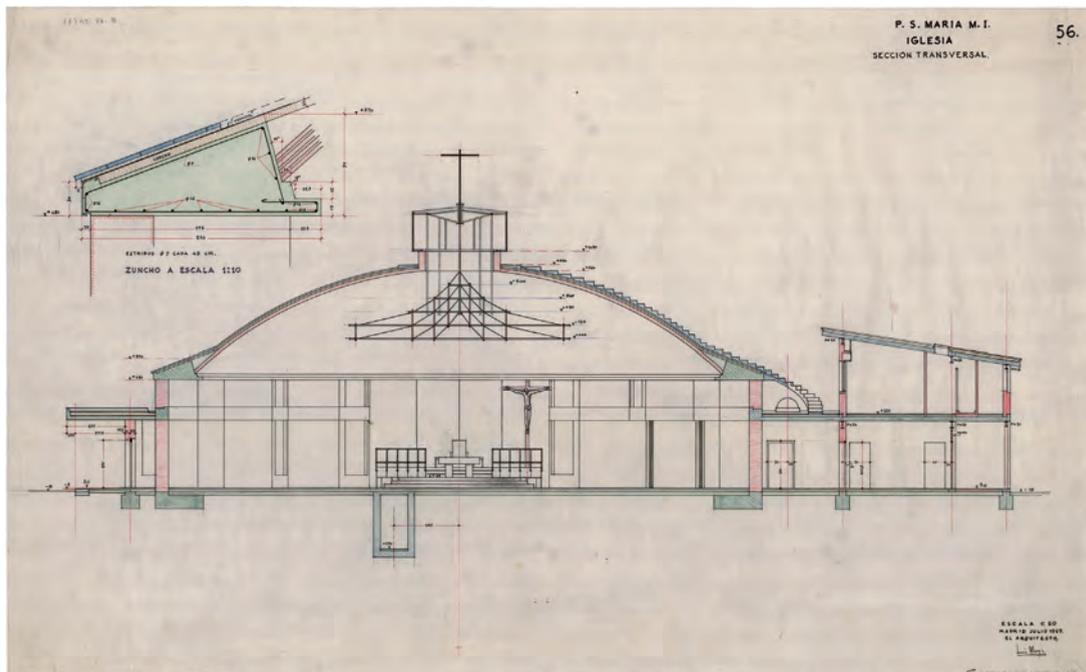


5



1. L.MOYAB./P042/CR018-01/124  
Sección longitudinal  
firmado [LMB], julio 1969, 1:50  
87 x 60 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

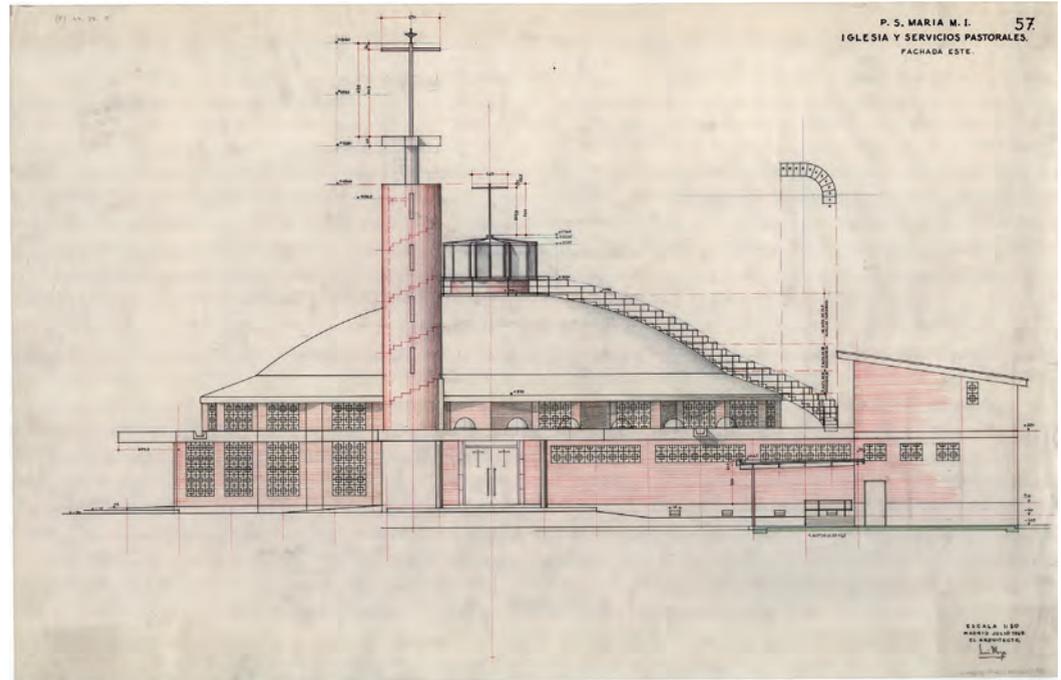
2. L.MOYAB./P042/CR018-01/125  
Sección transversal  
firmado [LMB], julio 1969, 1:50  
96 x 60 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



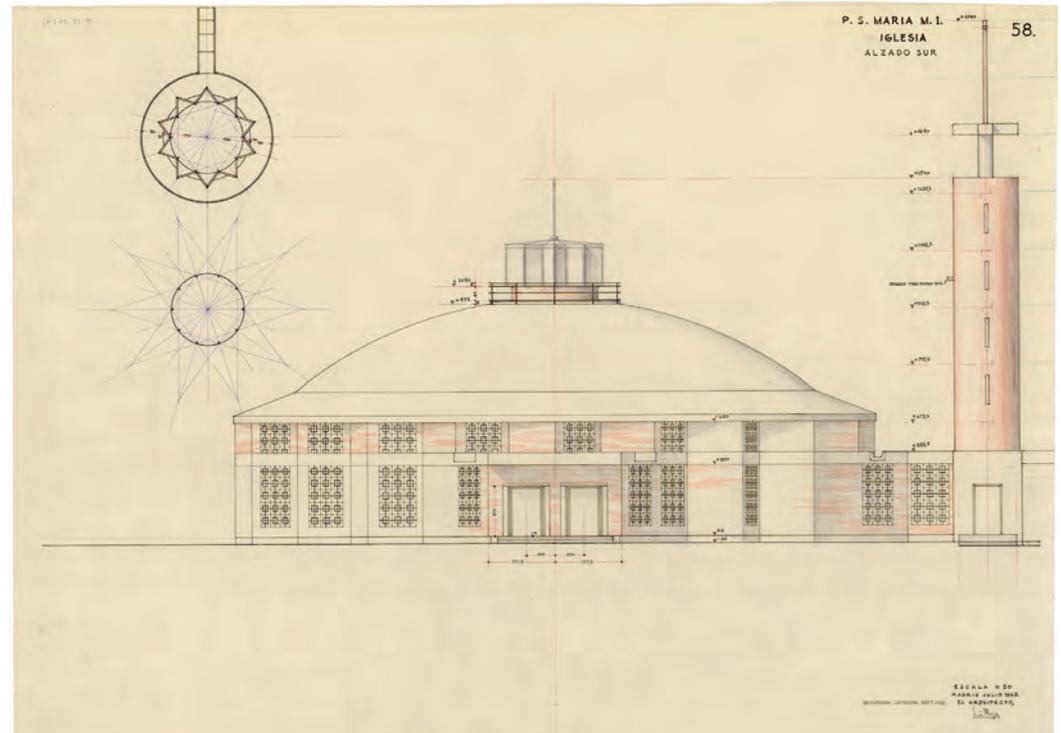
2

3. L.MOYAB./P042/CR018-01/127  
Fachada este  
firmado [LMB], julio 1969, 1:50  
97 x 63 cm  
tinta y lápiz s/ papel traslúcido

4. L.MOYAB./P042/CR019-01/150  
Alzado sur  
firmado [LMB], julio 1969 / mod.  
linterna septiembre 1969, 1:50  
87 x 63 cm  
tinta y lápiz s/ papel traslúcido



3



4



UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-053

## Capilla de las Escuelas Salesianas de San José, Zamora

Descriptores: Arquitectura religiosa / Edificios para la enseñanza · Nueva planta · Zamora

Fechas: 1947 - 61

Situación: Avda. Príncipe de Asturias 53, Zamora

Promotor / Propiedad: Patronato de las Escuelas profesionales de San José

Autores: Huidobro Pardo, Enrique · Moya Blanco, Luis · Moya Blanco, Ramiro · Rodríguez Alonso de la Puente, Pedro

Otros participantes: Winthuysen Losada, Javier de (paisajista)

Documentación: 211 unidades

Documentación textual: 44 unidades

Documentación fotográfica: 150 unidades

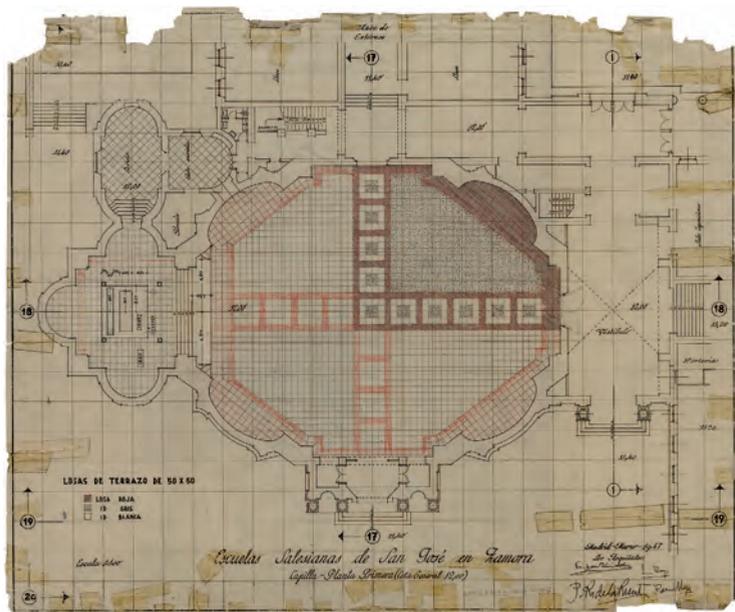
La creación de las universidades laborales en la década de los cuarenta del siglo XX es iniciativa del entonces subsecretario del Ministerio de Trabajo, Carlos Pinilla Turiño, con la finalidad de formar a los hijos de los trabajadores afiliados a las mutualidades laborales.

Concretamente, las Escuelas Salesianas de San José de Zamora se construyen entre los años 1948 y 1953 por los arquitectos Luis Moya, Ramiro Moya y Pedro Rodríguez de la Puente. Se destinaban a cerca de 300 alumnos internos procedentes de toda España y a otros 600 externos de la propia localidad. Su programa incluía aulas, talleres, residencia de estudiantes y profesores, capilla y teatro (pieza cuya terminación se demoró hasta 1957). Todo ello distribuido en torno a una gran plaza ajardinada en la que trabajó como paisajista Javier de Winthuysen (ver L. MOYA B./D015/C003-05/002).

El acceso principal a esta institución se realiza desde un recinto urbano a través de una suerte de fisura en la edificación, situada a un costado de la iglesia, que desemboca en el jardín lateralmente. El templo preside la plaza mencionada ya que se permite el uso a los vecinos del barrio; esta doble utilidad justifica sus grandes dimensiones.

Como en otras obras de arquitectura religiosa de Luis Moya, la capilla pretende integrar la planta basilical y la central, en este caso utilizando un octógono no regular en vez de la elipse habitual, lo que provoca una nueva y atractiva solución de su cúpula de arcos cruzados. El acceso desde las escuelas se produce a lo largo del eje mayor mientras que el exterior, monumental, se sitúa en el menor.

La elección de los materiales se justificaba por sus autores del siguiente modo: *“El sistema de construcción sigue la tradición por razones prácticas y económicas cuya validez ha sido confirmada por el resultado. Los muros de carga, hechos de fábrica, resuelven a la vez la estructura y el aislamiento, con materiales y mano de obra de la localidad. Los forjados consisten en bóvedas tabicadas de 2,40 m de luz, apoyadas sobre vigas de hormigón armado de muy poca cuantía de hierro, porque la composición del conjunto permite que el canto de las vigas sea grande. Los grandes ámbitos se cubren con bóvedas tabicadas cilíndricas de gran luz, con los tirantes a la vista (talleres) o incluidos en el piso (salones). En la capilla, un zuncho resuelve los empujes, porque su trazado se ha hecho previendo esta estructura. Incidentalmente, la gran bóveda de la capilla ha alcanzado, según creemos, el límite posible en ligereza y rapidez de construcción, con muy escaso personal y muy ligero andamio.”* (“Fundación San José, en Zamora”, *Revista Nacional de Arquitectura*, año XV, mayo 1955, nº 161, p. 2).

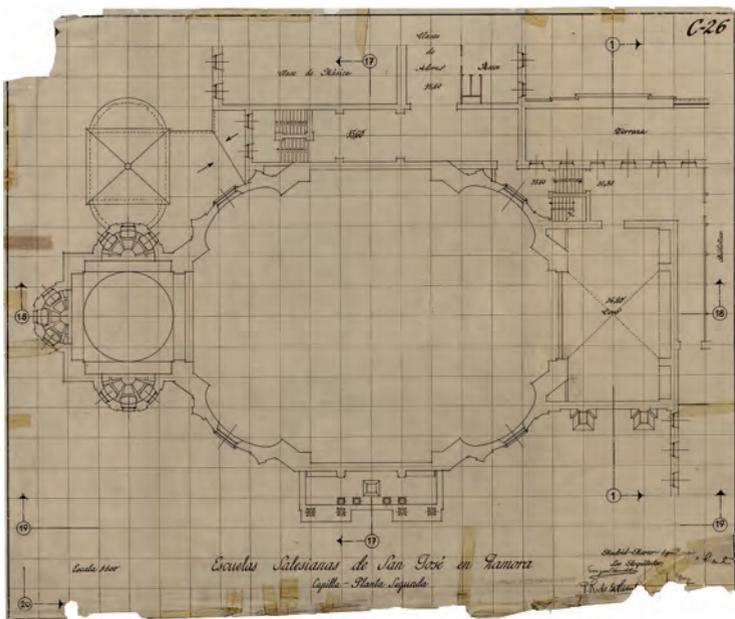


1

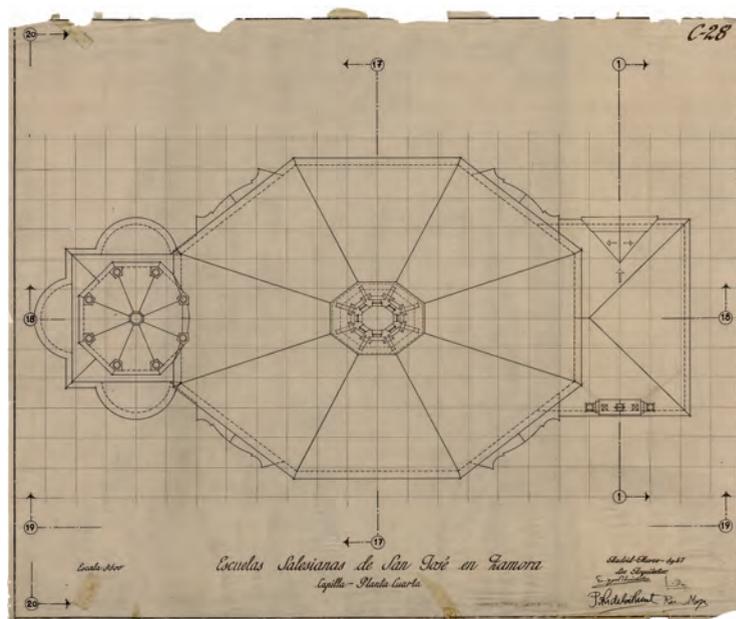
1. L. MOYA B./P053/CR014-02/006  
 Planta primera (cota general 12,00)  
 firmado [EHP / LMB / RMB / PRA], marzo 1947, 1:100  
 59 x 49 cm  
 tinta y lápiz s/papel traslúcido

2. L. MOYA B./P053/CR014-02/009  
 Planta segunda  
 firmado [EHP / LMB / RMB / PRA], marzo 1947, 1:100  
 49 x 59 cm  
 tinta s/papel traslúcido

3. L. MOYA B./P053/CR014-02/012  
 Planta cuarta  
 firmado [EHP / LMB / RMB / PRA], marzo 1947, 1:100  
 59 x 50 cm  
 tinta s/papel traslúcido



2



3

4. L. MOYA B./P053/CR014-02/014

Sección 17-17

firmado [EHP / LMB / RMB / PRA], marzo 1947, 1:100

54 x 46 cm

tinta y lápiz s/papel traslúcido

5. L. MOYA B./P053/CR014-02/015

Sección 18-18

firmado [EHP / LMB / RMB / PRA], marzo 1947, 1:100

49 x 59 cm

tinta y lápiz s/papel traslúcido

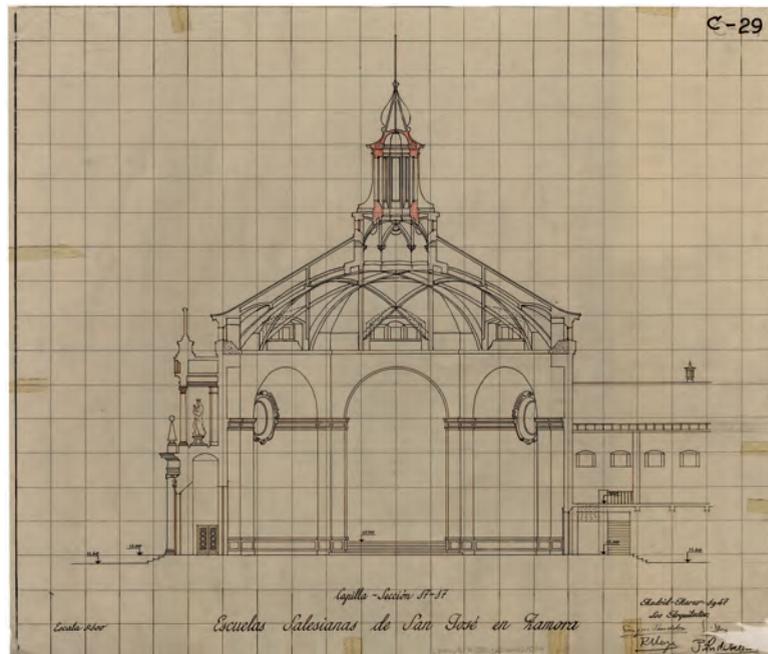
6. L. MOYA B./P053/CR014-02/016

Sección 19-19

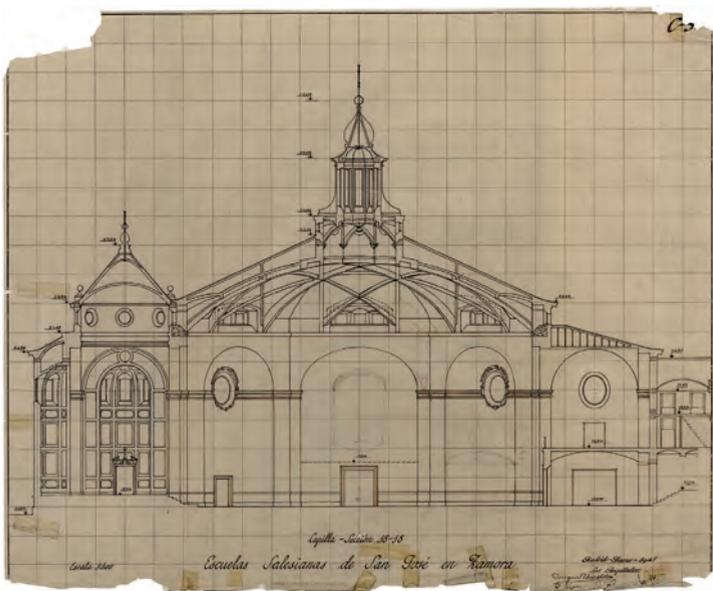
firmado [EHP / LMB / RMB / PRA], marzo 1947, 1:100

63 x 49 cm

tinta y lápiz s/papel traslúcido



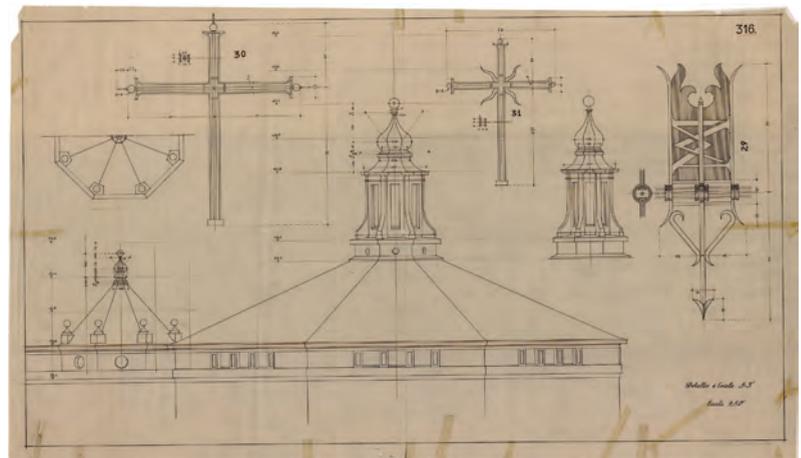
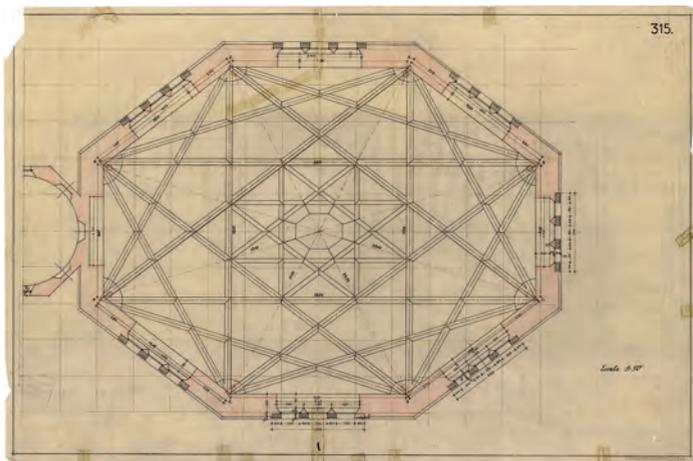
4



5

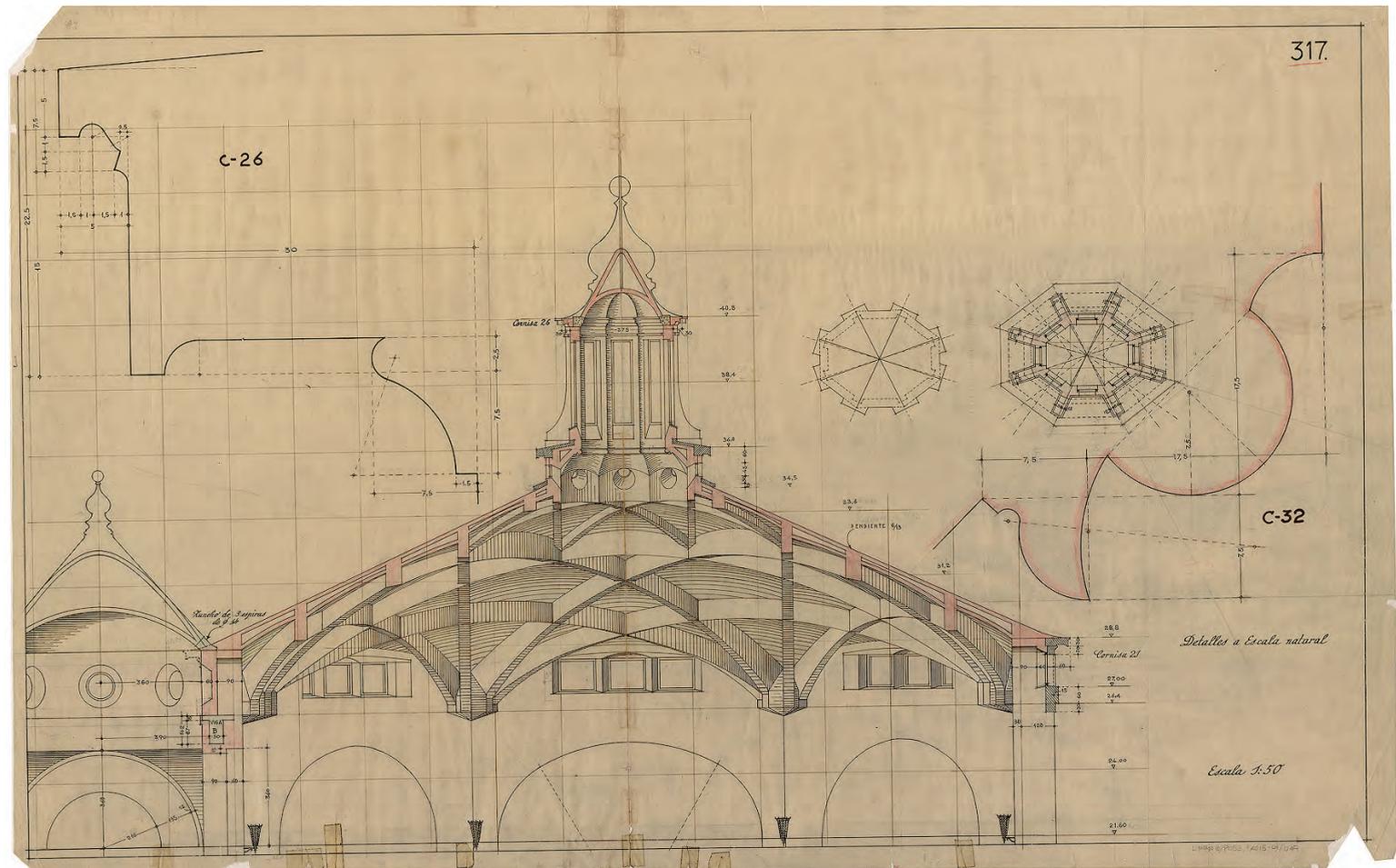


6



1

2



3

Pág. izda.:

1. L. MOYA B./P053/CR015-01/043

[Planta de la bóveda]

s.f., s.d., 1:50

90 x 60 cm

tinta y lápiz s/ papel traslúcido

2. L. MOYA B./P053/CR015-01/046

[Detalle de la cubrición y linterna]

s.f., s.d., 1:50 / 1:5

110 x 64 cm

tinta y lápiz s/ papel traslúcido

3. L. MOYA B./P053/CR015-01/047

[Sección de la bóveda y linterna]

s.f., s.d., 1:50 / 1:1

110 x 64 cm

tinta y lápiz s/ papel traslúcido

4. L. MOYA B./F008/C002-04/01\_002

[Dibujo, vista aérea]

firmada [FLC], s.d.

24 x 18 cm

copia en papel, blanco y negro





UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-056

## Iglesia de Nuestra Señora de la Araucana, Madrid

Descriptores: Arquitectura religiosa · Nueva planta · Madrid

Fechas: 1969 - 73

Situación: C/ Puerto Rico 29, Madrid

Promotor / Propiedad: Arzobispado de Madrid-Alcalá

Autores: Moya Blanco, Luis

Otros participantes: Sánchez, Luis (crucifijo) · Vicens (Virgen)

Planos y dibujos: 179 unidades

Documentación textual: 42 unidades

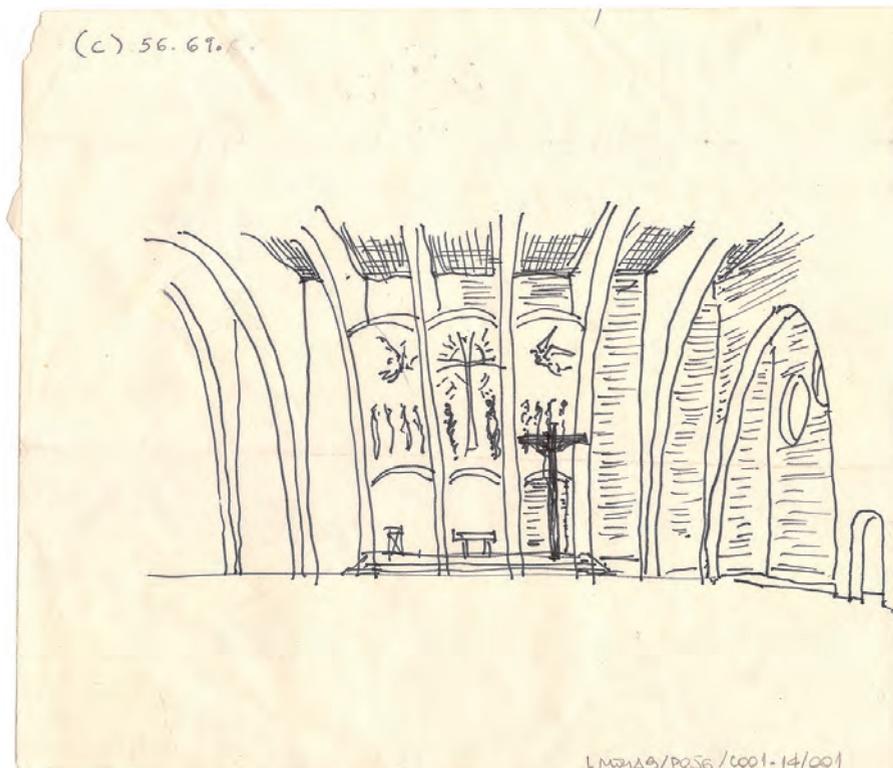
Documentación fotográfica: 7 unidades

Este conjunto parroquial cuenta en su programa con iglesia, dependencias pastorales, habitaciones para sacerdotes, un aparcamiento subterráneo y dos pequeños jardines interiores. La iglesia se sitúa al fondo de la parcela y a cota más elevada que la calle Puerto Rico desde la que se accede recorriendo tres plataformas conectadas mediante escalinatas. El proyecto se desarrolla a lo largo de este camino que desemboca en una zona verde pública.

La nave del templo se adapta al carácter asambleario establecido en el Concilio Vaticano II y carece de las articulaciones formales propias de otras iglesias de Luis Moya. Según describe él mismo *“tiene una forma irregular obligada por la del terreno, que unida a la estructura de arcos de diferentes luces y a la disposición de las ventanas, produce una impresión de espacio sin límites definidos más grande de lo que es en realidad (511 metros cuadrados en total). El Altar ocupa una posición central en el muro de fondo, y alrededor se han colocado los bancos en hemiciclo. No lleva decoración ni revestimiento. Las condiciones acústicas son apropiadas para la palabra y el órgano, debido a la propia construcción (se han previsto las inclinaciones de los techos para evitar ecos y reverberaciones excesivas)”*. (L. MOYA B./D019/C004-01/038)

La luz máxima de los arcos citados es de 21,00 m y su separación de 2,40 m, medida que resulta ser el módulo general de todo el edificio. Estos arcos, de forma parabólica y contruados en fábrica de un pie de ladrillo macizo cara vista, sustentan el forjado inclinado de la cubierta, acabado en teja. Su apoyo se realiza mediante estribos de hormigón armado atirantados por el interior del forjado del piso.

La parroquia, última de las contruadas por Moya, fue inaugurada el 23 de abril de 1972 y su iglesia es, quizá, la mas singular dentro de la obra de este arquitecto.



1. L. MOYA B. / P056 / C001-14 / 001-01  
 [Vista interior]  
 s.f., s. d., s.e.  
 22 x 19 cm  
 tinta s/papel opaco

2. L. MOYA B. / P056 / CR020-02 / 001-02  
 [Vista interior]  
 s.f., s. d., s.e.  
 133 x 58 cm  
 tinta s/papel opaco

3. L. MOYA B. / P056 / CR009-05 / 069  
 [Vista interior]  
 firmado, octubre 1970, s.e.  
 46 x 41 cm  
 tinta s/papel traslúcido

1



2

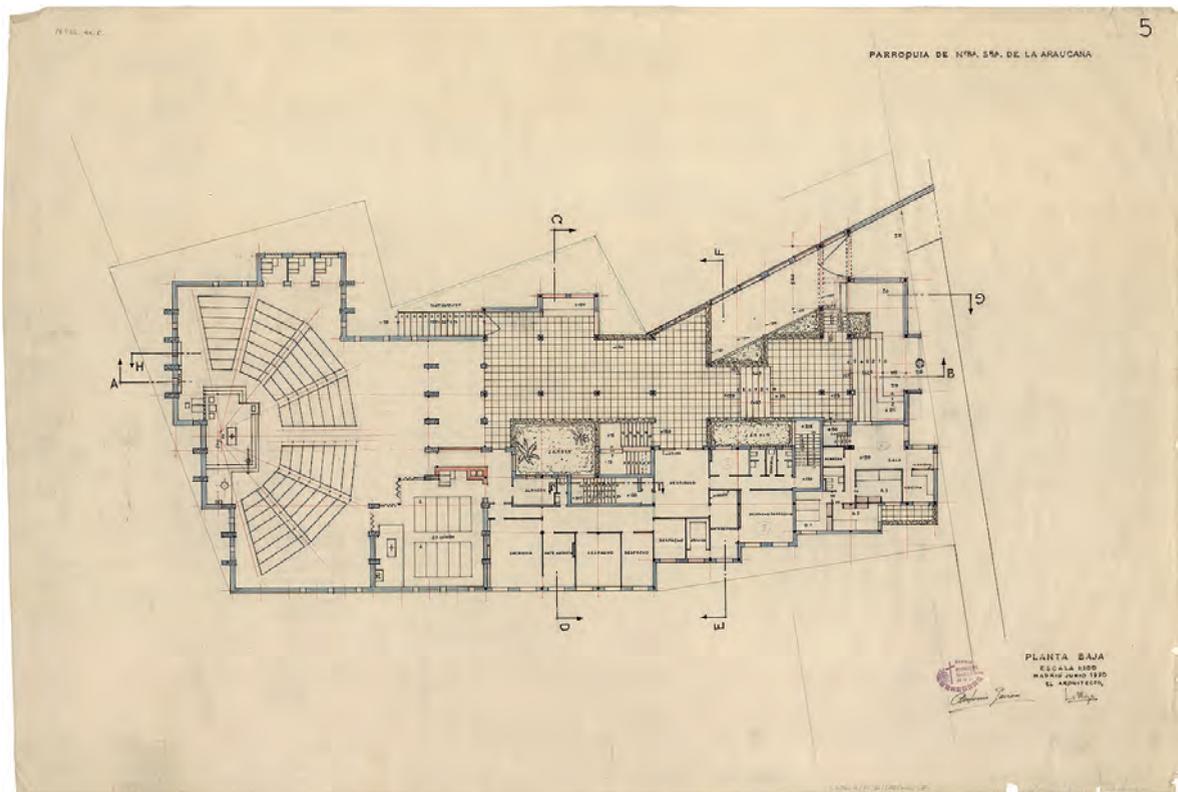


3

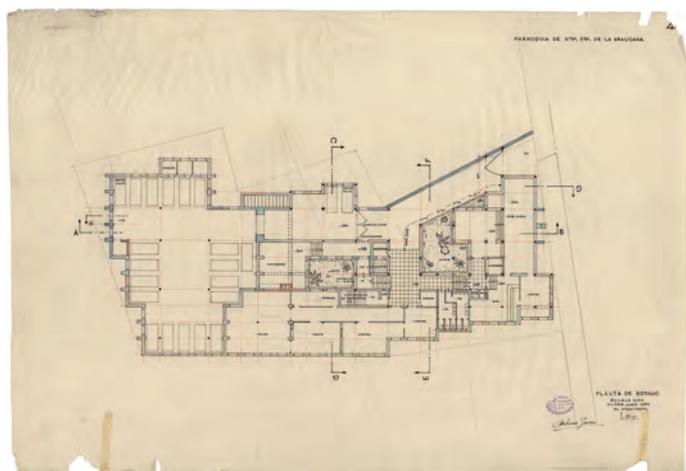
4. L. MOYA B./P056/CR021-01/040  
Planta baja  
firmado [LMB], junio 1970, 1:100  
100 x 69 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

5. L. MOYA B./P056/CR021-01/039  
Planta de sótano  
firmado [LMB], junio 1970, 1:100  
100 x 69 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

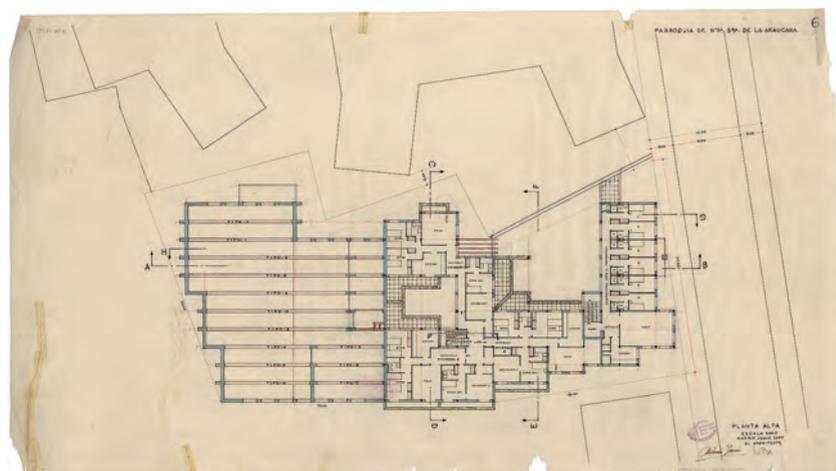
6. L. MOYA B./P056/CR021-01/041  
Planta alta  
firmado [LMB], junio 1970, 1:100  
110 x 63 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



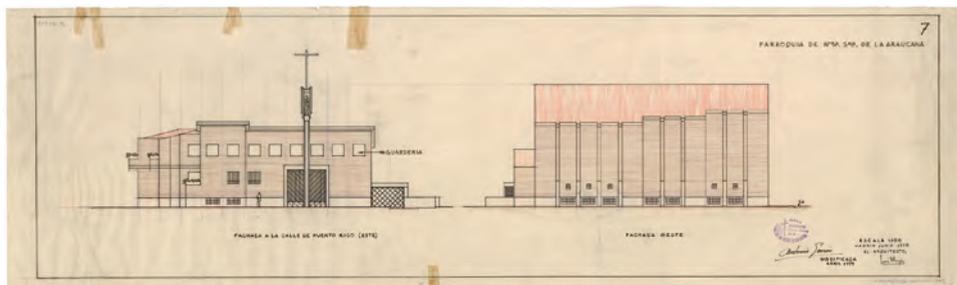
4



5

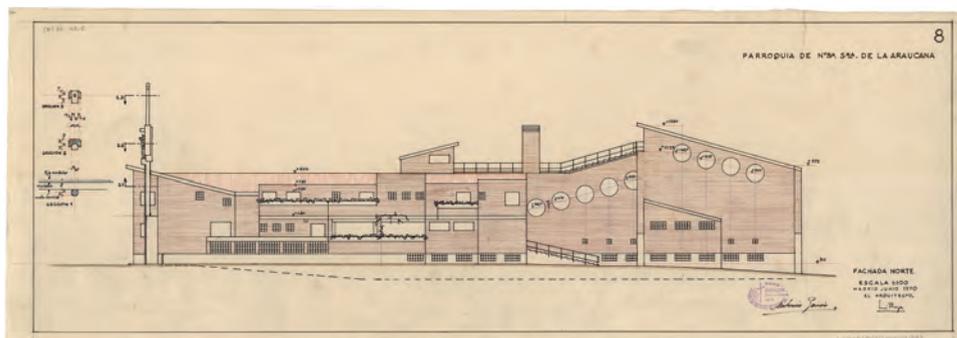


6



1

1. L. MOYA B./P056/CR021-01/042  
Fachadas a la calle Puerto Rico, este y oeste  
firmado [LMB], junio 1970, 1:100  
110 x 33 cm  
tinta y lápiz s/ papel traslúcido

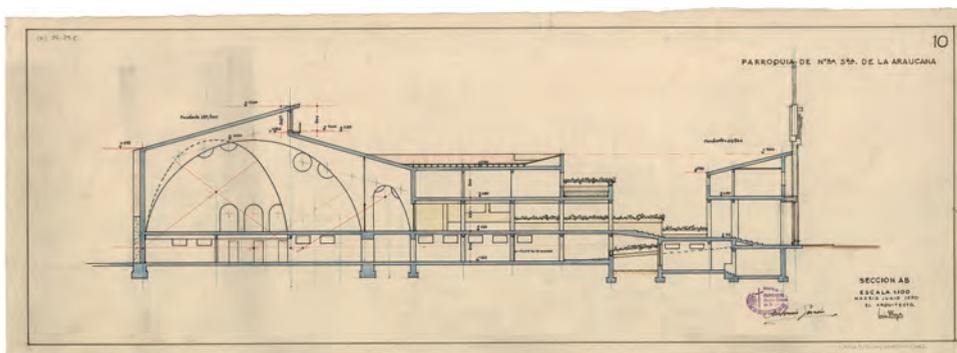


2

2. L. MOYA B./P056/CR021-01/043  
Fachada norte  
firmado [LMB], junio 1970, 1:100  
95 x 34 cm  
tinta y lápiz s/ papel traslúcido

3. L. MOYA B./P056/CR021-01/047  
Sección AB  
firmado [LMB], junio 1970, 1:100  
93 x 34 cm  
tinta y lápiz s/ papel traslúcido

4. L. MOYA B./P056/CR021-01/049  
Secciones GH e IJ  
firmado [LMB], junio 1970, 1:100  
110 x 33 cm  
tinta y lápiz s/ papel traslúcido

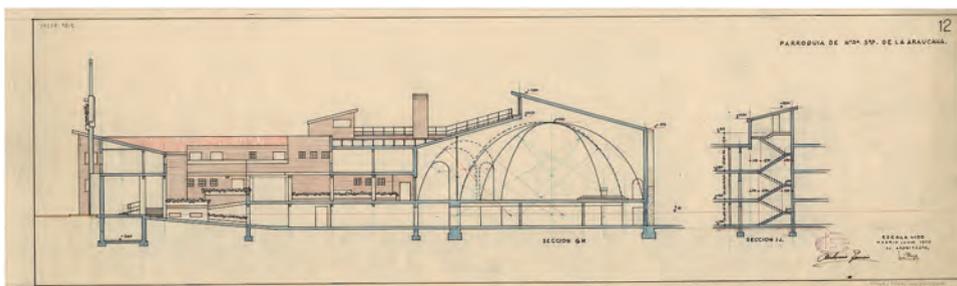


3

Pág. dcha.:

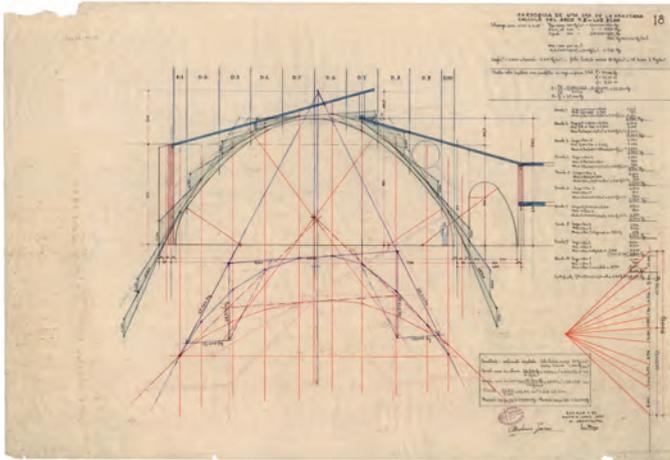
5. L. MOYA B./P056/CR021-01/057  
Cálculo del arco T2, Luz 21.00  
firmado [LMB], junio 1970, 1:50  
101 x 70 cm  
tinta y lápiz s/ papel traslúcido

6. L. MOYA B./P056/CR022-01/108  
Arcos tipos 4 y 5, Sección RS  
firmado [LMB], agosto 1970 / mod. noviembre 1971,  
1:50  
102 x 56 cm  
tinta y lápiz s/ papel traslúcido

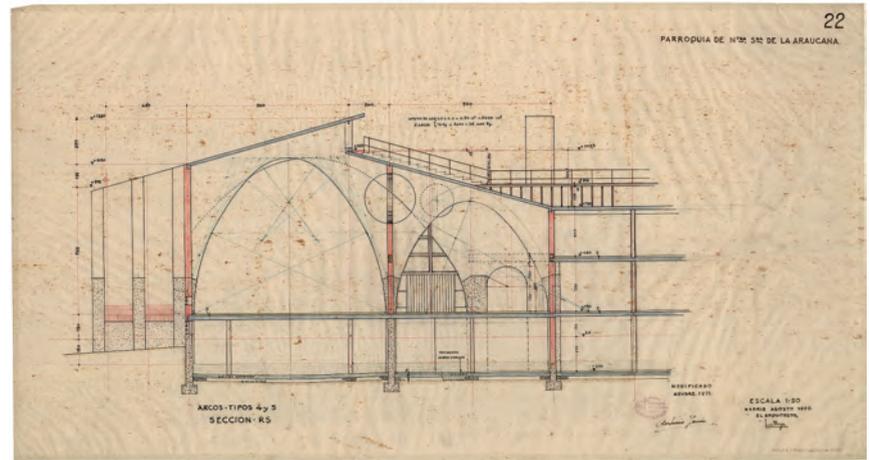


4

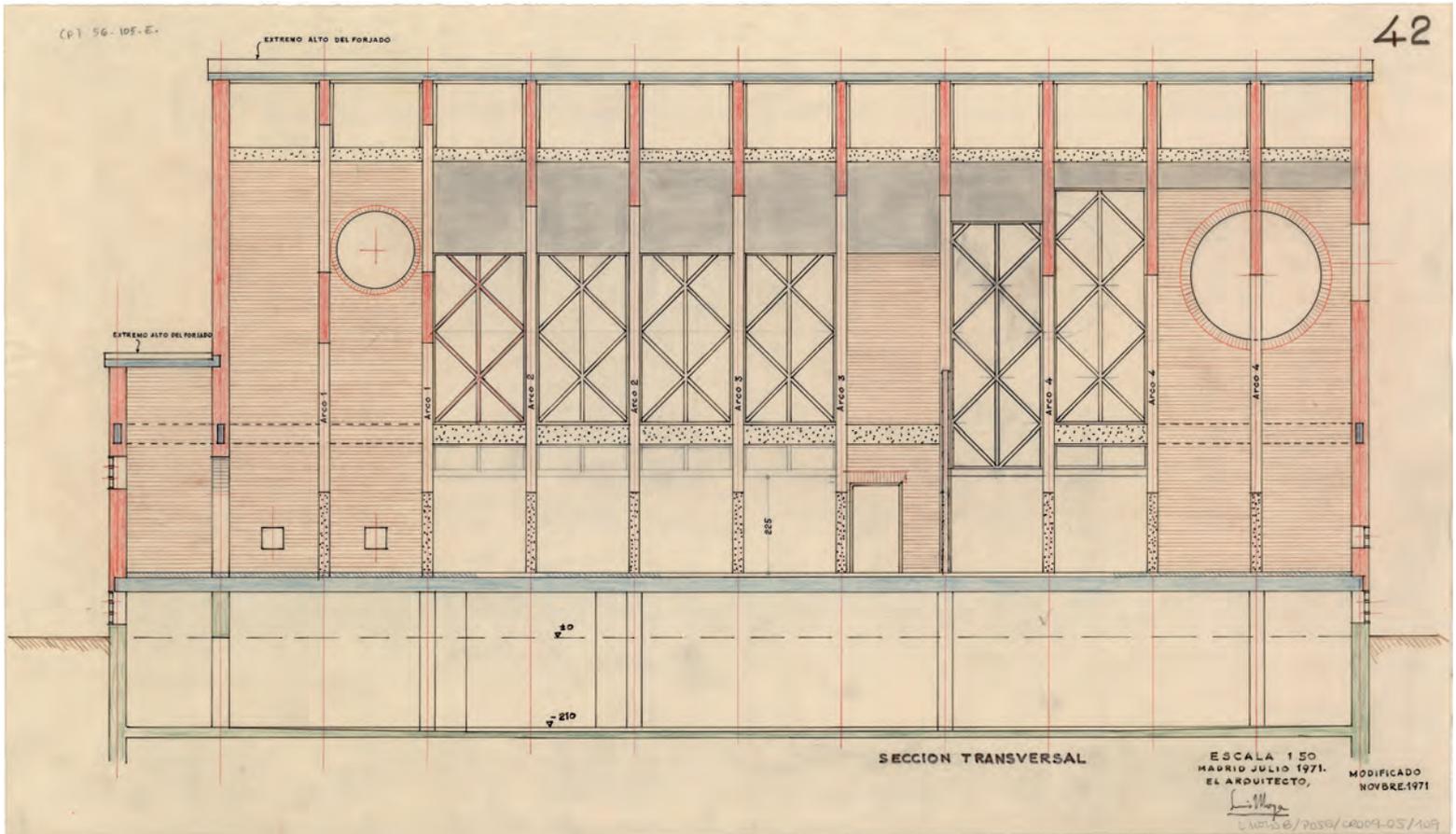
7. L. MOYA B./P056/CR009-05/109  
Sección transversal  
firmado [LMB], julio 1971 / mod. noviembre 1971, 1:50  
57 x 39 cm  
tinta, lápiz y aguada s/ papel traslúcido



5



6





# Santa María del Pilar

UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-067E

## Capilla del Colegio de Santa María del Pilar, Madrid

Descriptores: Arquitectura religiosa / Edificios para la enseñanza · Nueva planta · Madrid

Fechas: 1960 - 66

Situación: C/ Reyes Magos 3, Madrid

Promotor / Propiedad: Religiosos Marianistas

Autores: Domínguez Salazar, José Antonio · Moya Blanco, Luis

Otros participantes: Casas Rementería, Manuel de las (aparejador) · García Amorena, Luis (arquitecto, cálculos) · Padrós Elías, Santiago (vidriera) · Puerta García, Antonio (aparejador) · Rodilla Zanón, Vicente (crucifijo)

Planos y dibujos: 166 unidades

Documentación textual: 115 unidades

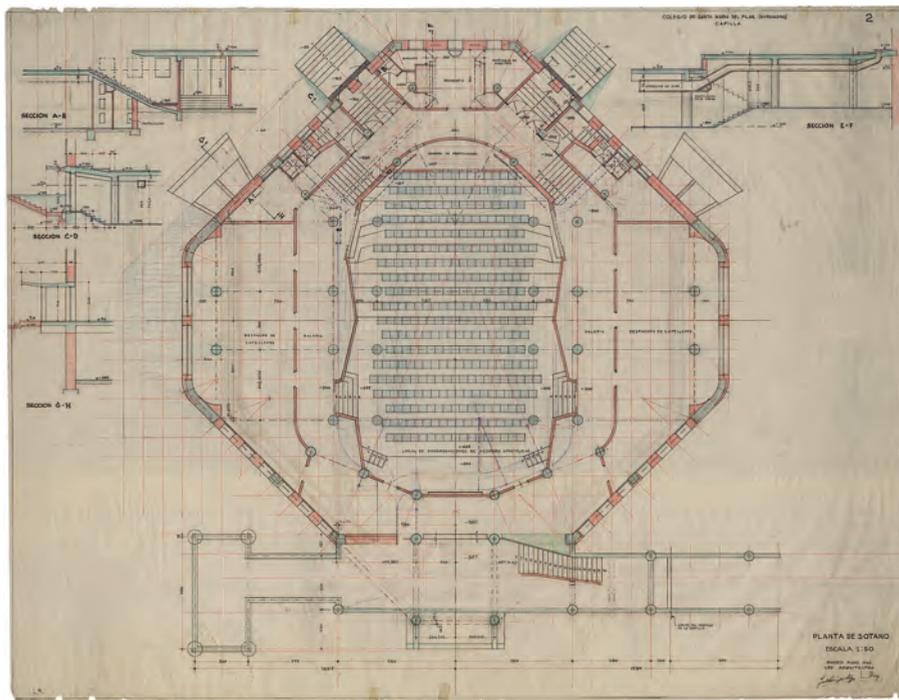
Documentación fotográfica: 49 unidades

La actual Iglesia parroquial se construyó como Capilla del Colegio Santa María del Pilar entre 1960 y 1966. Se ubica en la plaza que remata la calle de ingreso a él, desarrollada entre instalaciones deportivas al oeste y pabellones de clase al este.

Consta de dos plantas. La inferior es un semisótano dedicado a salón de conferencias, varias salas de reunión y cuartos de instalaciones. La Capilla se encuentra en la planta superior precedida por un vestíbulo que da también acceso a la sacristía; de esta forma, el sacerdote debe recorrer el eje del templo para llegar al presbiterio, elevado 90 cm sobre la nave. Por la fecha de su construcción, en pleno Concilio Vaticano II (1962-65), y tal como describe una memoria perteneciente al legado Luis Moya Blanco “*el altar central está colocado en medio de su plataforma, de modo que la misa puede celebrarse cara al pueblo o en la forma tradicional.*” (L. MOYA B./D023/C006-02/094) El gran crucifijo es obra del escultor Vicente Rodilla y la vidriera de Santiago Padrós.

A cada lado de la nave se sitúan tres confesionarios, solución que no es adecuada para una iglesia parroquial, pero sí para la capilla de un colegio. A los pies del templo se dispone un coro apto para 200 cantores al que se accede por medio de escaleras que arrancan adosadas al muro y continúan voladas; este recinto se prolonga al exterior en una tribuna para la celebración de misas al aire libre. Junto a la iglesia, se coloca un mástil de hormigón armado con las campanas a media altura, que se remata con una gran cruz.

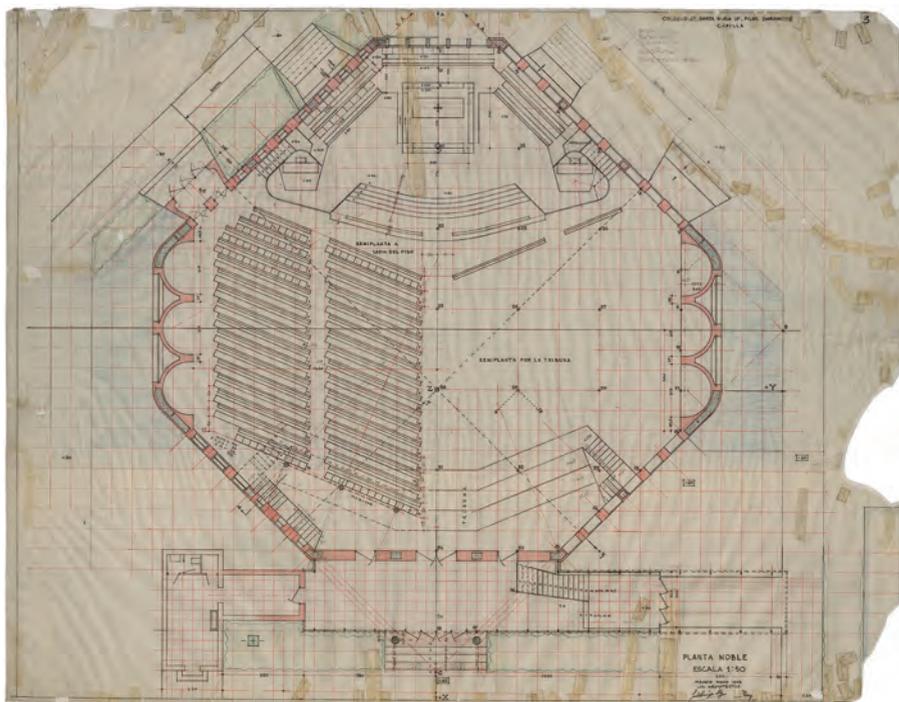
La forma elegida para la cubrición de la iglesia es un paraboloide hiperbólico de planta octogonal con luces ligeramente superiores a los 60 metros y un espesor de 14 cm. Moya renueva el lenguaje de sus estructuras abovedadas pero mantiene constantes de su producción religiosa como la simultaneidad de nave central y nave itinerario, la fuerza del volumen como elemento unitario, la expresividad de las superficies que lo limitan y la superposición de un elemento de fachada. Además, la bóveda, como en otras obras anteriores de este arquitecto, se realiza con ladrillo y no con hormigón armado, lo que la convierte en un caso singular entre las construcciones del siglo XX que adoptaron estas geometrías.



1

1. L. MOYA B./P067E/CR027-01/050  
Planta de sótano  
firmado [JDS / LMB], mayo 1962, 1:50  
110 x 86 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

2. L. MOYA B./P067E/CR027-01/053  
Planta noble  
firmado [JDS / LMB], mayo 1962, 1:50  
105 x 83 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



2

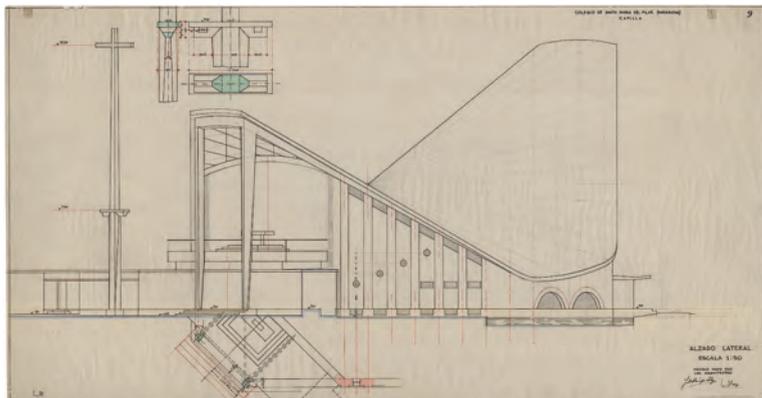
3. L. MOYA B./P067E/CR025-03/022  
[Fachada principal]  
s.f., s.d., s.e.  
48 x 51 cm  
tinta, lápiz y aguada s/papel opaco

4. L. MOYA B./P067E/CR027-01/074  
Fachada lateral  
firmado [JDS / LMB], mayo 1962, 1:50  
110 x 58 cm  
tinta y lápiz s/papel translúcido

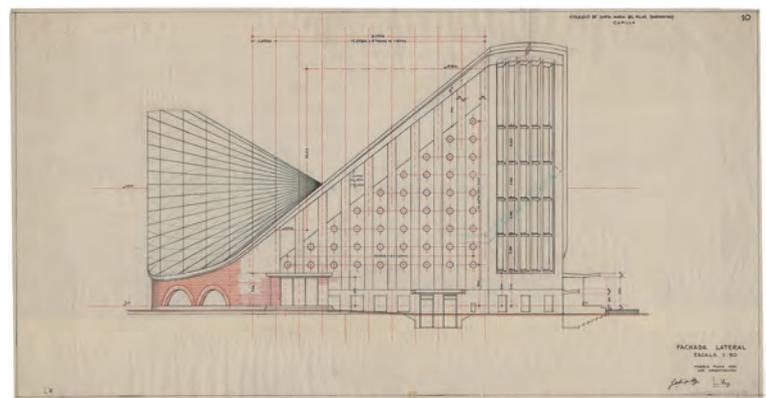
5. L. MOYA B./P067E/CR027-01/076  
Fachada lateral  
firmado [JDS / LMB], mayo 1962, 1:50  
110 x 59 cm  
tinta y lápiz s/papel translúcido



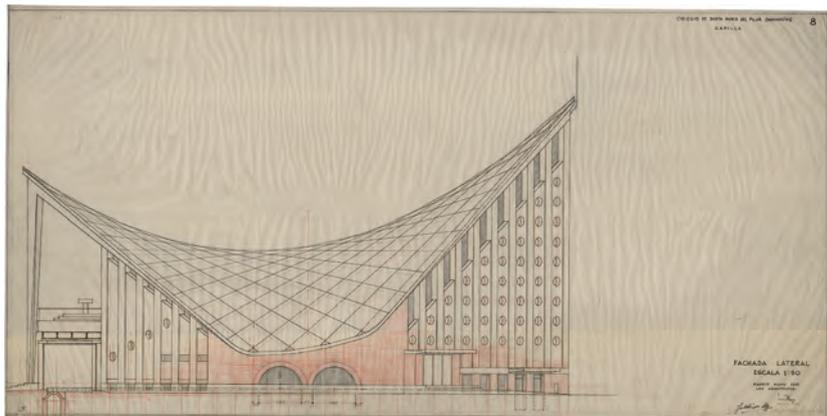
3



4



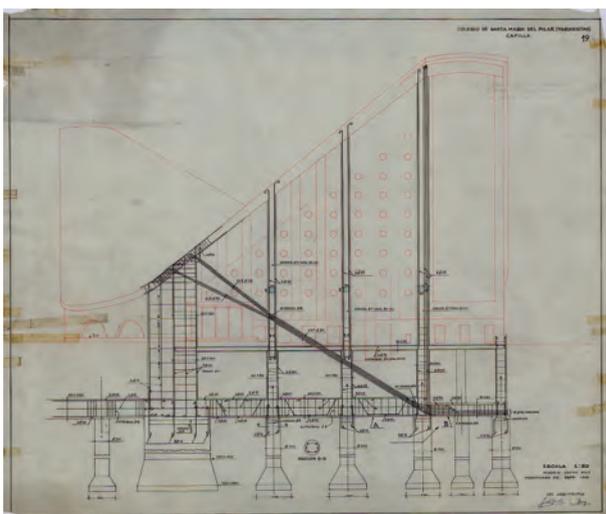
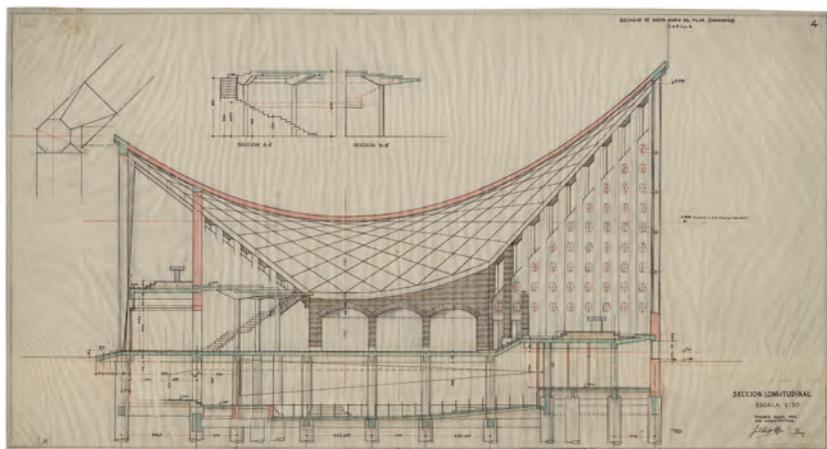
5



1. L. MOYA B./P067E/CR027-01/073  
Fachada lateral  
firmado [JDS / LMB], mayo 1962, 1:50  
110 x 55 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

2. L. MOYA B./P067E/CR027-01/065  
Sección longitudinal  
firmado [JDS / LMB], mayo 1962, 1:50  
109 x 60 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

3. L. MOYA B./P067E/CR027-01/086  
[Estructuras de los cimientos y muros de contorno  
(Zona del altar mayor)]  
firmado [JDS / LMB], enero 1962 / septiembre 1962, 1:50  
84 x 73 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



4. L. MOYA B./F014/C002-10/04\_005  
[Vista aérea]  
s.f., s.d.  
14 x 9 cm  
copia en papel, blanco y negro

5. L. MOYA B./F014/C002-10/04\_001  
[Vista exterior]  
s.f., s.d.  
13 x 18 cm  
copia en papel, blanco y negro

6. L. MOYA B./F014/C002-10/04\_002  
[Vista exterior]  
s.f., s.d.  
13 x 18 cm  
copia en papel, blanco y negro



4



5



6



# Sagrado Corazón

*-no construido-*

UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-123

## **Iglesia del Sagrado Corazón, Torrelavega**

Descriptores: Arquitectura religiosa · Proyectos no construidos · Torrelavega (Cantabria)

Fechas: 1965 / 1974-75

Situación: [C/ Carlos Pondal] Torrelavega, Cantabria

Promotor / Propiedad: Obispado de Santander

Autores: Moya Blanco, Luis

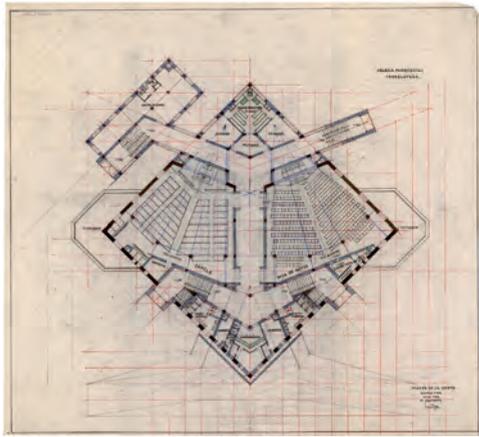
Planos y dibujos: 33 unidades

El proyecto de la iglesia del Sagrado Corazón es un encargo que realiza el párroco de la iglesia de la Virgen Grande de Torrelavega, Teodosio Herrera, a Luis Moya al que conocía desde la construcción de esa parroquia. El templo se localizaría en Mies de Vega, al oeste de la población, en una zona cuyo desarrollo urbanístico se preveía inmediato.

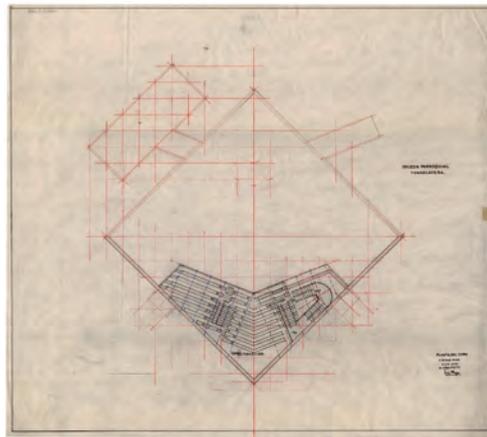
Moya traslada al nuevo trabajo los presupuestos básicos de la capilla del Colegio de Santa María del Pilar que había construido en Madrid en la década de los sesenta. Como ella, consta de dos plantas, la inferior dedicada a cripta, salón de actos, sala de reunión y dependencias auxiliares; la superior destinada a iglesia precedida por un vestíbulo. Además, a los pies del templo dispone un coro elevado al que se llega por medio de escaleras que suben desde el acceso. El arquitecto utiliza también un paraboloides hiperbólico para cubrir la edificación lo que le confiere un marcado carácter tanto en lo formal como en lo constructivo.

Luis Moya mantiene en este ejemplo las constantes de su arquitectura religiosa: la simultaneidad de nave central y nave itinerario, la fuerza del volumen como elemento unitario, la expresividad de las superficies que lo limitan y la superposición de un elemento de fachada.

Este proyecto nunca llegó a construirse. Mucho más tarde, en los años noventa, el arquitecto cántabro Luis Castillo Arenal fue el encargado de redactar otro y de llevarlo a cabo. Las obras, sin embargo, no se terminaron debido a que el sector no se desarrolló tal como se había imaginado. Actualmente la iglesia sigue inacabada y se levanta aislada entre parcelas vacías.



1

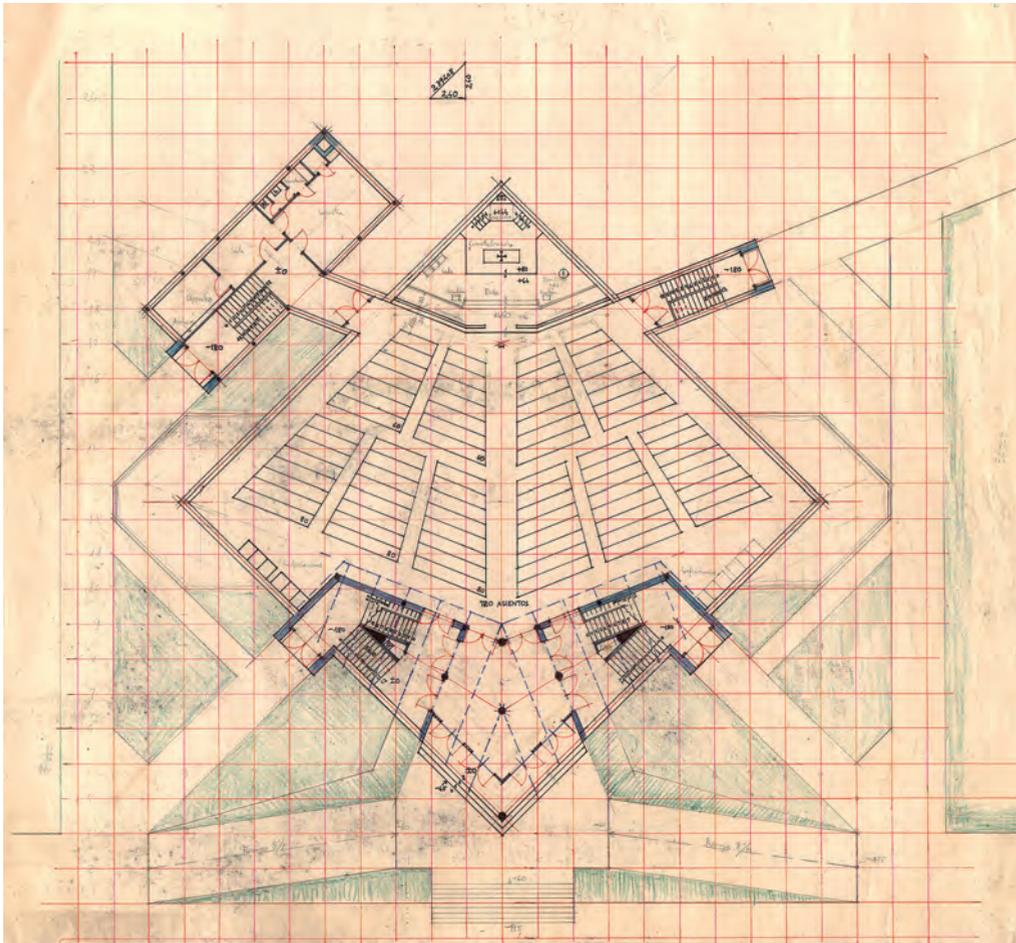


2

1. L. MOYA B./P123/CR002-06/007  
Planta de la cripta  
firmado [LMB], julio 1974, 1:100  
71 x 65 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

2. L. MOYA B./P123/CR002-06/009  
Planta del coro  
firmado [LMB], julio 1974, 1:100  
73 x 65 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

3. L. MOYA B./P123/CR002-06/003  
[Planta de la iglesia]  
s.f., s.d., s.e.  
73 x 67 cm  
tinta y lápiz s/papel opaco

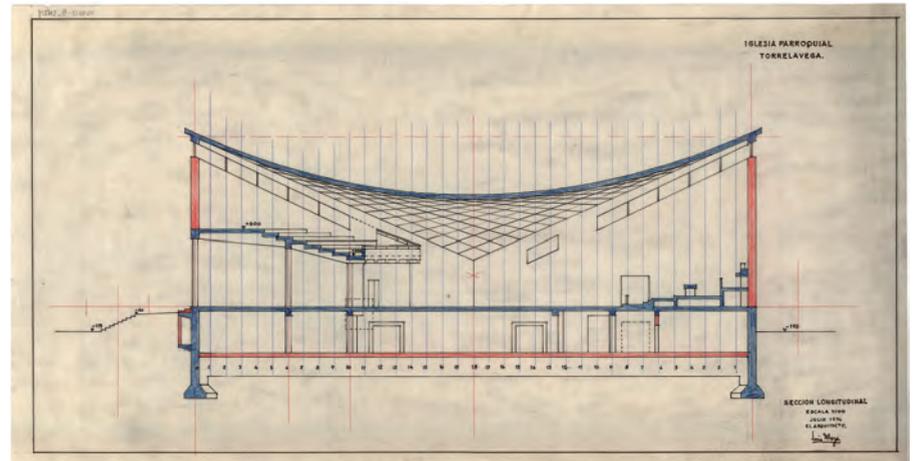


3

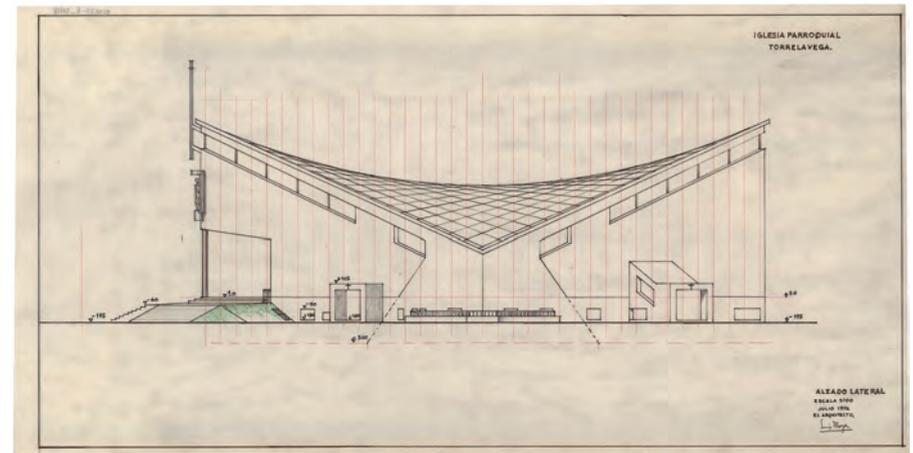
4. L. MOYA B./P123/CR002-06/010  
Sección longitudinal  
firmado [LMB], julio 1974, 1:100  
70 x 36 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

5. L. MOYA B./P123/CR002-06/012  
Alzado lateral  
firmado [LMB], julio 1974, 1:100  
70 x 36 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

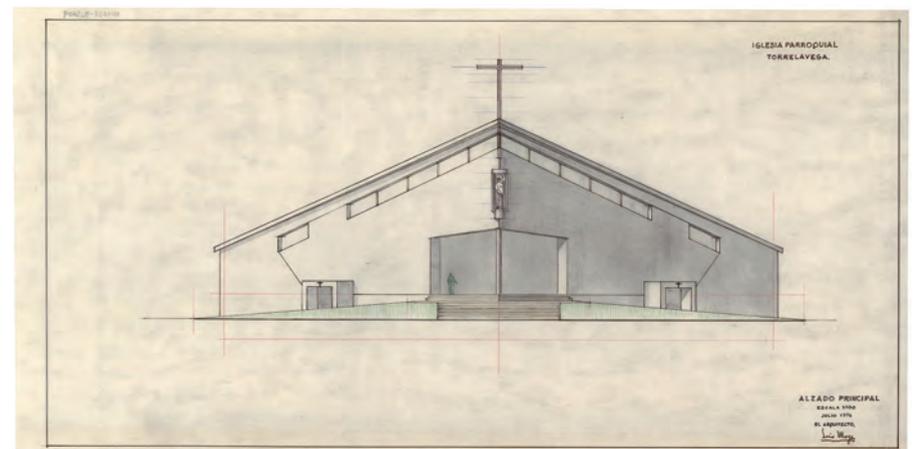
6. L. MOYA B./P123/CR002-06/013  
Alzado principal  
firmado [LMB], julio 1974, 1:100  
71 x 36 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



4



5



6



UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-129B

### Capilla de la Universidad Laboral, Gijón

Descriptores: Arquitectura religiosa / Edificios para la enseñanza · Nueva planta · Gijón (Asturias)

Fechas: 1949 - 58 / 1960

Situación: C/ de Luis Moya Blanco 261, Gijón, Asturias

Promotor / Propiedad: Patronato de la Fundación José Antonio Girón

Autores: Moya Blanco, Luis · Moya Blanco, Ramiro · Rodríguez Alonso de la Puente, Pedro

Otros participantes:

- Proyecto o fases del proyecto: Casas Rementería, Manuel de las (aparejador) · Huidobro Pardo, Enrique (arquitecto) · López-Mateos Santuré, Manuel (arquitecto) · Ontañón, María Juana (arquitecto)
- Estructuras: García Amorena, Luis (arquitecto) · Moya Blanco, Juan (ingeniero) · Thomas Arrizabalaga, Manuel (arquitecto)
- Dirección de obra: Casas Rementería, Manuel de las (aparejador) · Díez Canteli, José (arquitecto) · Fernández García, Alberto (aparejador) · Junquera, Luis (aparejador) · Martín, Fernando (aparejador) · Mendoza, José María (aparejador)

Planos y dibujos: 249 unidades

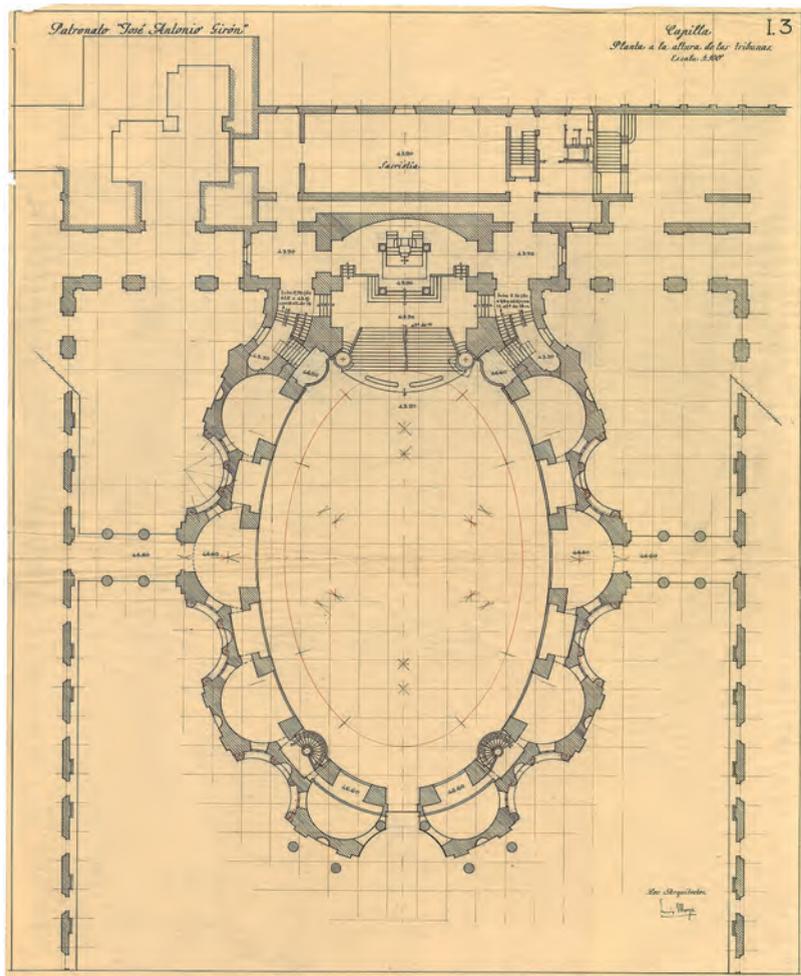
Documentación textual: 409 unidades

Documentación fotográfica: 394 unidades

La construcción de la capilla de la Universidad Laboral de Gijón aprovecha la experiencia de la parroquia de San Agustín (unidad documental L. MOYA B.-015B), realizada unos años antes. Moya utiliza la iglesia madrileña como modelo aunque dota a la asturiana de dimensiones mayores (ejes de la elipse de 40,80 y 25,20 m, frente a los 24,00 y 19,20 previos) para acoger al número de fieles que establecía el programa (entre nave y galería alta, aproximadamente, 2.100 personas). Se altera también la relación entre los ejes de la elipse a favor del mayor, lo que no impide seguir percibiendo el espacio como único a pesar de introducir mayor tensión en el combinado de planta central y longitudinal; esto exige una mayor pericia en la resolución de los problemas estructurales y constructivos, ya que los veinte arcos de la bóveda que cubre el templo, cuentan con distinta luz y distinta deformación y muchos de sus arranques resultan muy oblicuos respecto al zuncho perimetral.

Moya explica que *“la forma de la nave se deriva de la construcción y también de la necesidad de acercar su centro de gravedad hacia el altar, pues se consigue con esta forma mejor que con una nave rectangular, a no ser que ésta sea muy ancha, en cuyo caso quedan lugares de muy mala visualidad en los costados. Con esta forma, y con el manejo de superficies absorbentes y reflectoras de sonido en muros y bóvedas, se conseguirá una buena disposición, tanto para oír como para ver”*. En lo que respecta a aspectos estructurales continúa *“los empujes no pueden absorberse en una gran nave rectangular más que con contrafuertes de fábrica, que son costosísimos, o con tirantes visibles [...] La única solución que aceptamos para absorber empujes con tirantes, que es lo económico, consiste en las formas circulares o elípticas, donde el tirante se convierte en un zuncho alojado en la misma curva que sirve de arranque de la bóveda, y por tanto, invisible”*. (Legado L. MOYA B.)

Por lo que se refiere a su relación con el resto del conjunto de la Universidad Laboral, la capilla está situada en un lugar destacado, al fondo de la plaza, entre el teatro, a la derecha, y la torre, a la izquierda. Su condición de “sagrario” en el interior de esta suerte de ciudadela, ahorra la fachada que era indispensable en San Agustín. La configuración de este patio recuerda a la del espacio clásico ideal de una pintura del renacimiento, en el que su cilindro elíptico, que se hace claramente evidente al entrar tangencialmente en la plaza, adquiere una gran importancia plástica animado por un vigoroso ritmo de hornacinas.



1

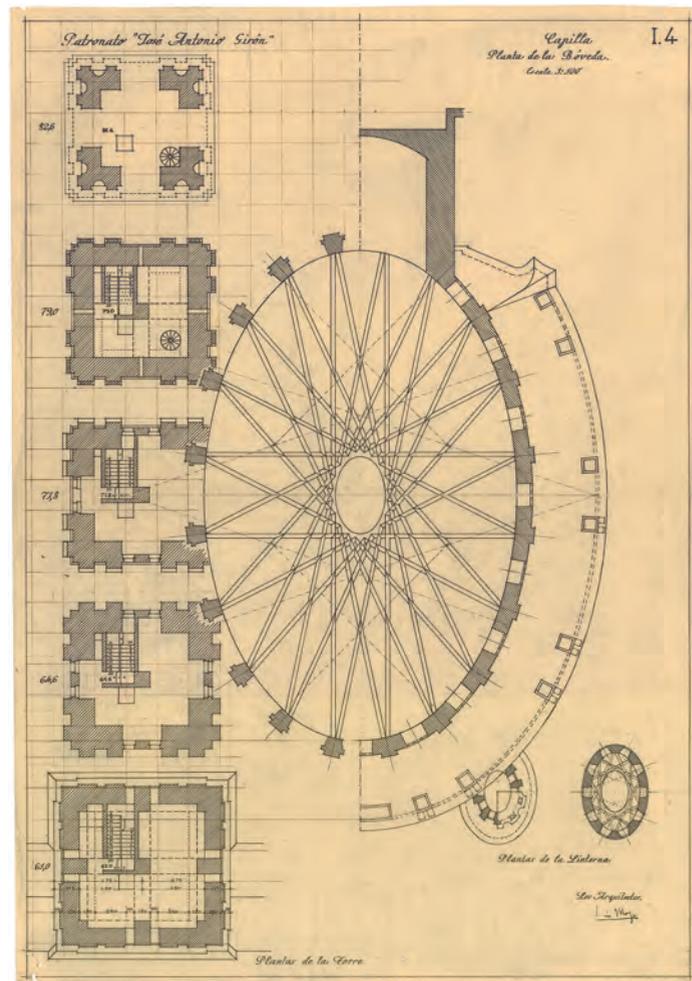
1. L.MOYA B./P129B/CR002/I-3  
Planta a la altura de las tribunas  
firmado [LMB], s.d., 1:100  
65 x 81 cm  
tinta s/papel traslúcido

2. L.MOYA B./P129B/CR002/I-4  
Planta de la bóveda y plantas de la torre  
firmado [LMB], s.d., 1:100  
53 x 76 cm  
tinta s/papel traslúcido

**Pág. dcha.:**

3. L.MOYA B./P129B/CR002/I-5  
Sección transversal  
firmado [LMB], s.d., 1:100  
52 x 59 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

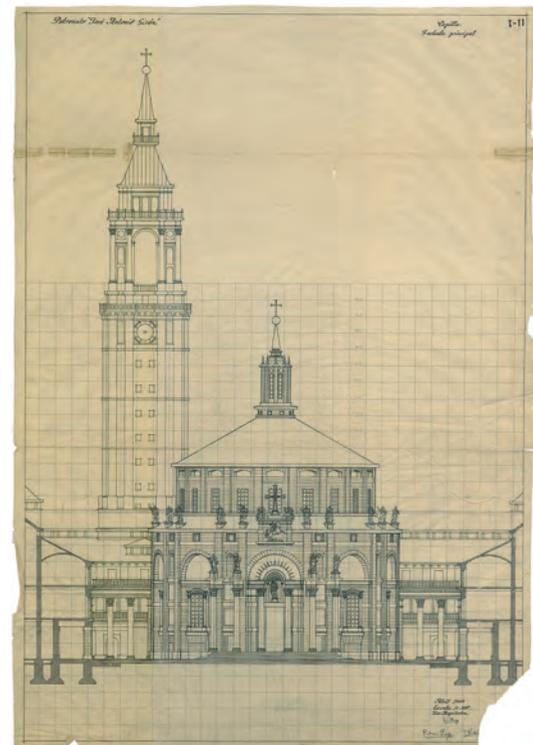
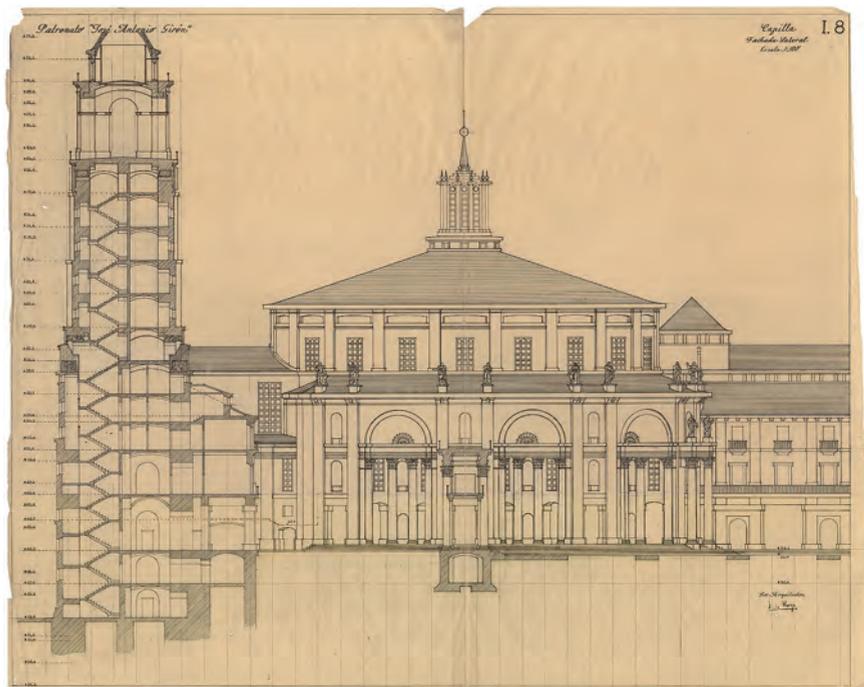
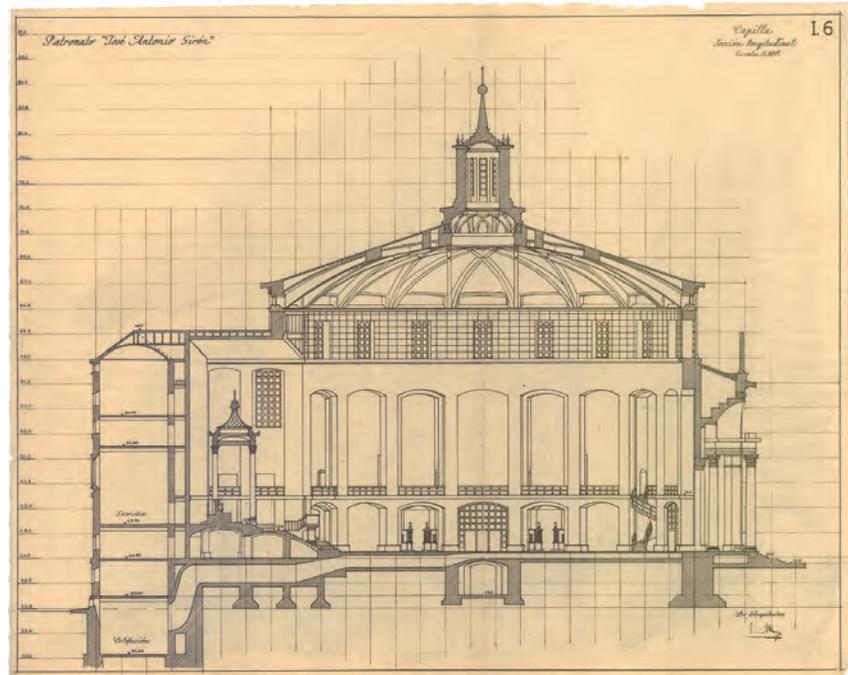
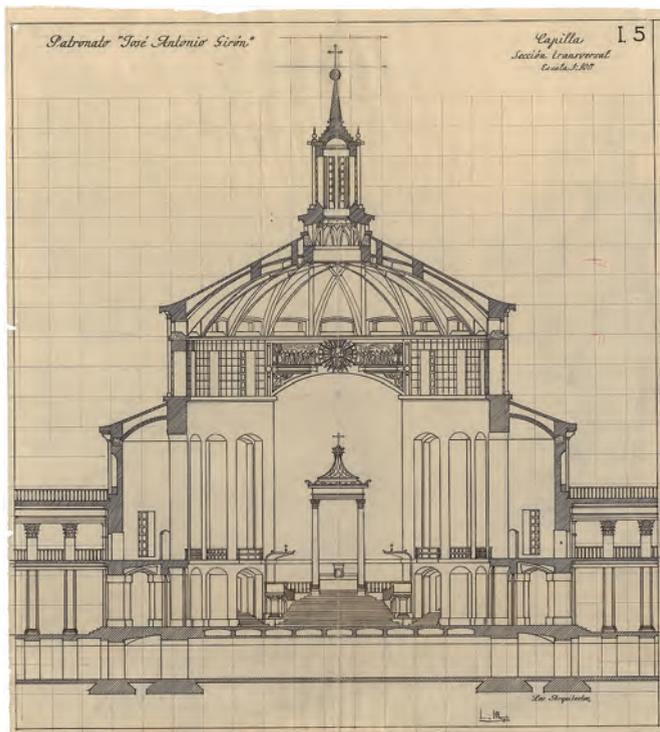
4. L.MOYA B./P129B/CR002/I-6  
Sección longitudinal  
firmado [LMB], s.d., 1:100  
80 x 65 cm  
tinta s/papel traslúcido

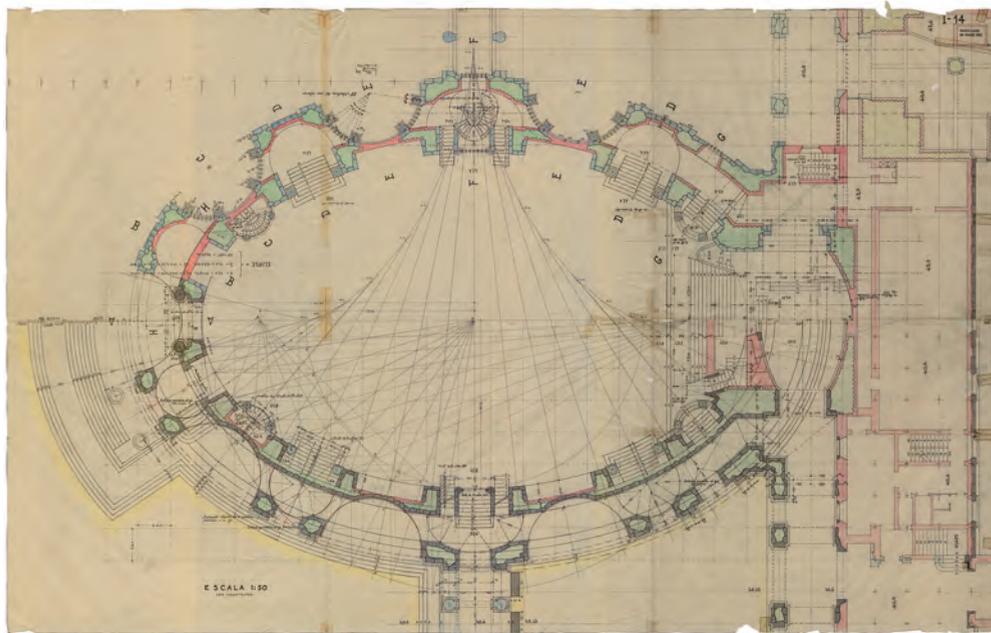


2

5. L.MOYA B./P129B/CR002/I-8  
Fachada lateral  
firmado [LMB], s.d., 1:100  
91 x 74 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

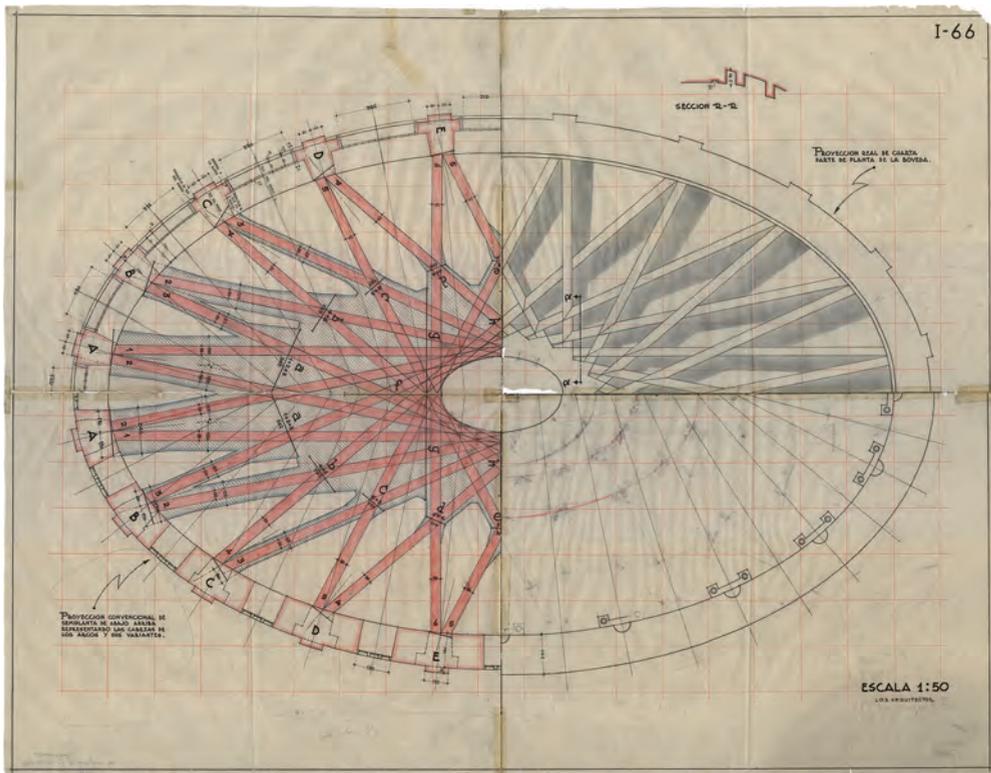
6. L.MOYA B./P129B/CR002/I-11  
Fachada principal  
firmado [LMB] / [RMB] / [PRA], abril 1949, 1:100  
76 x 110 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido





1. L.MOYA B./P129B/CR002/I-14  
[Planta]  
s.f., mod. mayo 1952, 1:50  
148 x 95 cm  
tinta y lápiz s/ papel traslúcido

2. L.MOYA B./P129B/CR003/I-66  
[Planta de la bóveda]  
s.f., s.d., 1:50  
102 x 61 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

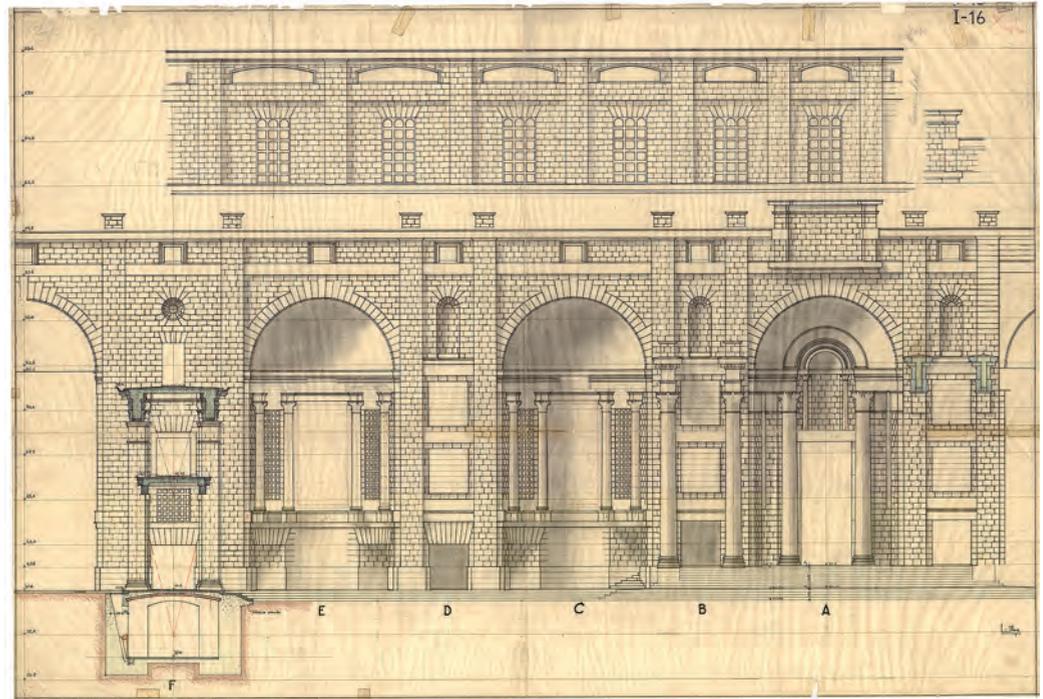


1

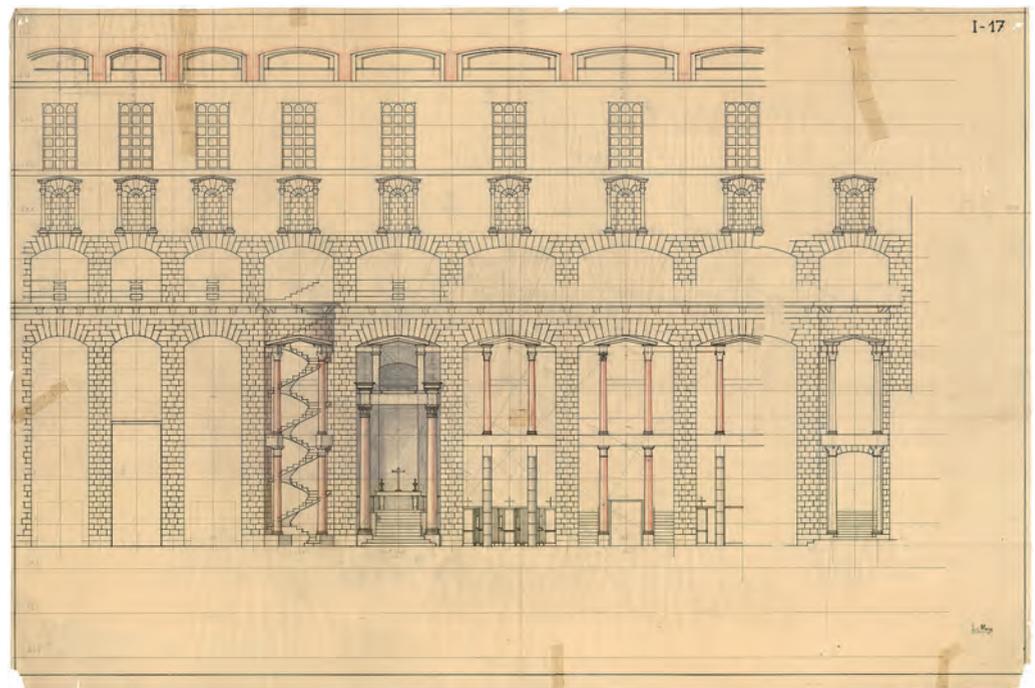
2

3. L.MOYA B./P129B/CR002/I-16  
[Detalle del alzado exterior]  
firmado [LMB], s.d., s.e.  
109 x 74 cm  
tinta y lápiz s/ papel traslúcido

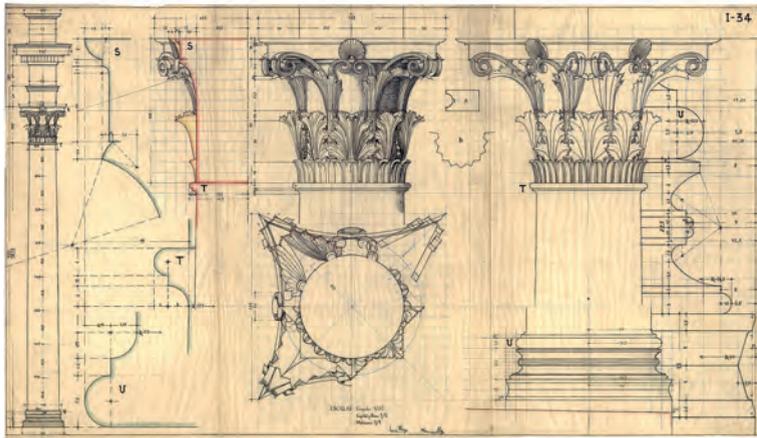
4. L.MOYA B./P129B/CR002/I-17  
[Detalle del alzado interior]  
firmado [LMB], s.d., s.e.  
109 x 75 cm  
tinta y lápiz s/ papel traslúcido



3

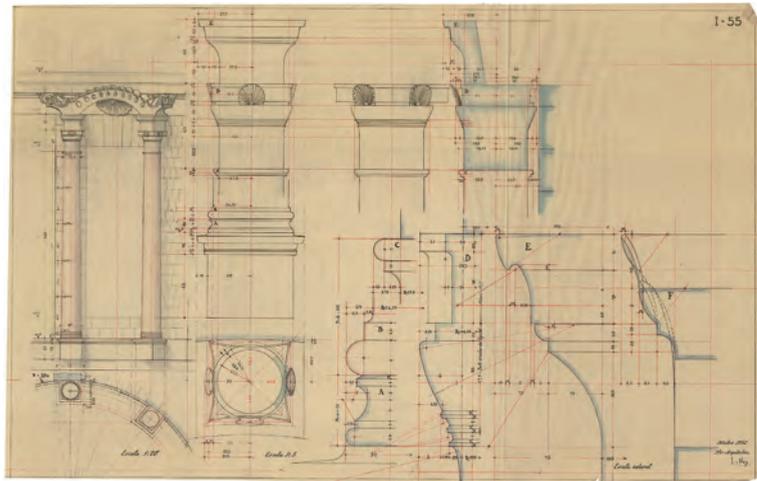


4



1

1. L.MOYA B./P129B/CR002/I-34  
 [Detalles de orden]  
 firmado [LMB / RMB], s.d., 1:20 / 1:5 / 1:1  
 109 x 63 cm  
 tinta y lápiz s/ papel traslúcido



2

2. L.MOYA B./P129B/CR002/I-55  
 [Hornacinas exteriores]  
 firmado [LMB], octubre 1952, 1:20 / 1:5 / Escala natural [1:1]  
 105 x 68 cm  
 tinta y lápiz s/ papel traslúcido

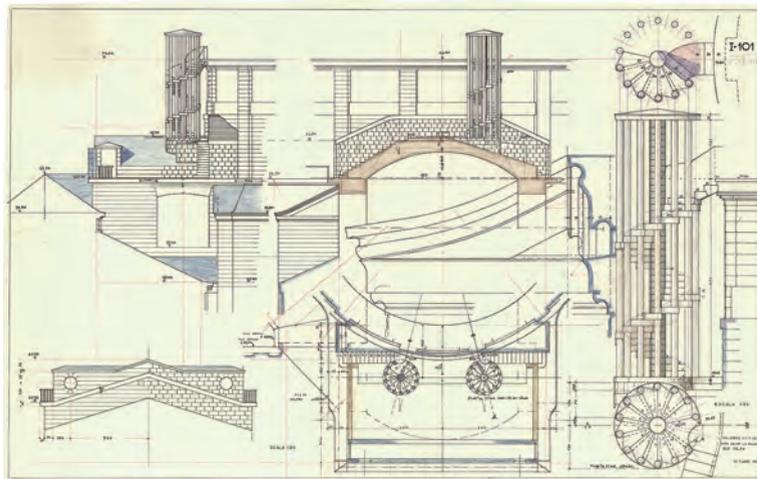
3. L.MOYA B./P129B/CR003/I-101  
 [Escalera sobre el presbiterio]  
 s.f. , octubre 1955, 1:50 / 1:20  
 106 x 68 cm  
 tinta y lápiz s/ papel traslúcido

**Pág. dcha.:**

4. L.MOYA B./F013/C003-03/09\_044  
 [Construcción del edificio]  
 firmada [FA], 29 octubre 1952  
 18 x 12 cm  
 copia en papel, blanco y negro

5. L.MOYA B./F013/C003-03/09\_059  
 [Construcción del edificio]  
 firmada [FA], s.d.  
 18 x 12 cm  
 copia en papel, blanco y negro

6. L.MOYA B./F013/C003-04/14\_003  
 [Construcción del edificio]  
 s.f., 18 agosto 1954  
 24 x 19 cm  
 copia en papel, blanco y negro



3

7. L.MOYA B./F013/C003-04/14\_004  
 [Construcción del edificio]  
 s.f., 3 noviembre 1954  
 19 x 13 cm  
 copia en papel, blanco y negro

8. L.MOYA B./F013/C003-04/12\_008  
 [Construcción del edificio]  
 s.f., 23 mayo 1955  
 19 x 12 cm  
 copia en papel, blanco y negro

9. L.MOYA B./F013/C003-04/14\_007  
 [Vista de la bóveda]  
 s.f., 7 noviembre 1956  
 31 x 24 cm  
 copia en papel, blanco y negro



4



5



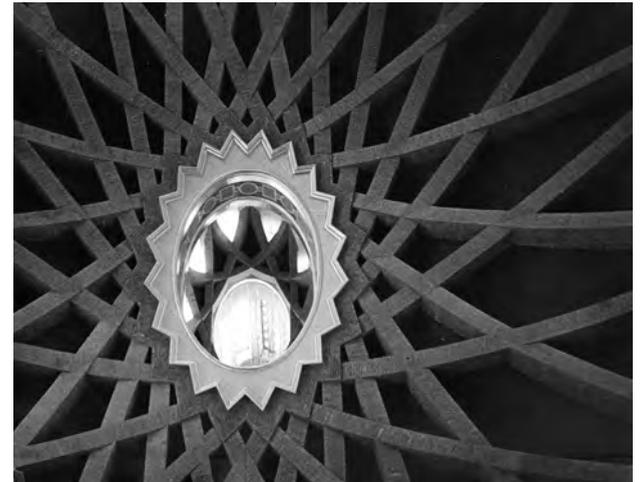
6



7



8



9



UNIDAD DOCUMENTAL L. MOYA B.-136

## Capilla para la casa noviciado de los Religiosos Marianistas, Gredos

Descriptores: Arquitectura religiosa / Edificios para la enseñanza · Intervención en edificación ajena · La Parra, Arenas de San Pedro (Ávila)

Fechas: 1956 / 1961 - 62 / 1966 - 68 / 1970 / 1973 / 1977

Situación: Quinta de Santa María de Gredos, La Parra, Mombeltrán

Promotor / Propiedad: Religiosos Marianistas

Autores: Moya Blanco, Luis

Planos y dibujos: 59 unidades

Documentación textual: 15 unidades

Documentación fotográfica: 4 unidades

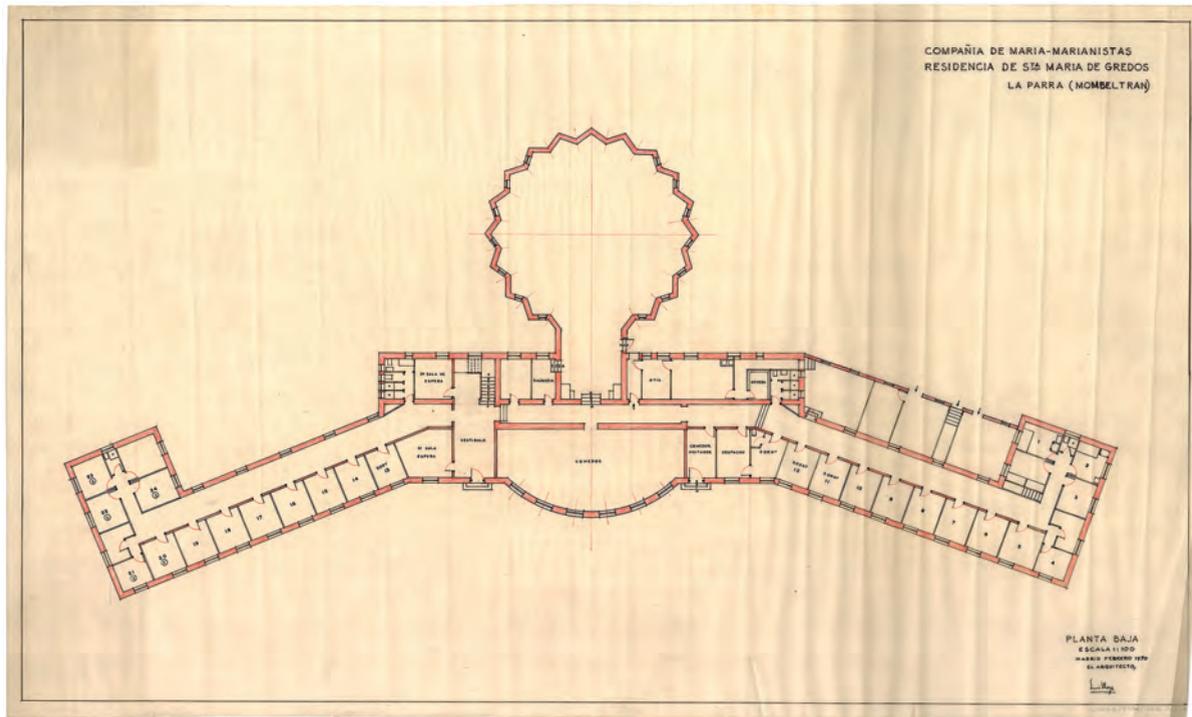
La Capilla objeto de este proyecto está situada en un edificio propiedad de la Compañía de María en La Parra, pueblo próximo a Arenas de San Pedro, en plena Sierra de Gredos, en un lugar con un extraordinario paisaje y un excelente clima aún en invierno.

La construcción, cuya fachada principal se abre al sur, era en su origen un sanatorio que los marianistas dedicaron a casa noviciado. Completaban las instalaciones un campo de deporte y una amplia zona verde.

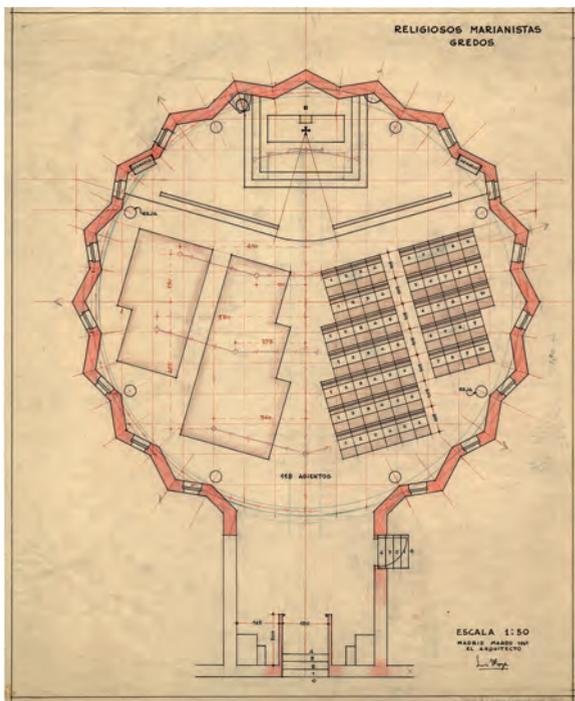
En 1961 Luis Moya comienza a trabajar en esta edificación para sanear unas humedades y, en marzo de ese mismo año, Ángel Chomón, administrador provincial de la orden, le encarga el anteproyecto de la Capilla.

Moya concibe el templo como una pieza singular de planta central que coloca en la parte media de la fachada norte. La cubre con una bóveda tabicada de tres tableros, revestida interiormente por vermiculita y al exterior por aluminio sobre fieltro, que apoya en un cerramiento quebrado de fábrica de ladrillo. Según el propio arquitecto, los muros quebrados tenían por objeto aligerar la construcción, ya que el aumento del momento de inercia permite reducir el grueso que exigiría un muro cilíndrico, sin contrafuertes. El interior se ilumina gracias a unos huecos de pavés que se abren en el perímetro y a tres pequeños lucernarios sobre el altar.

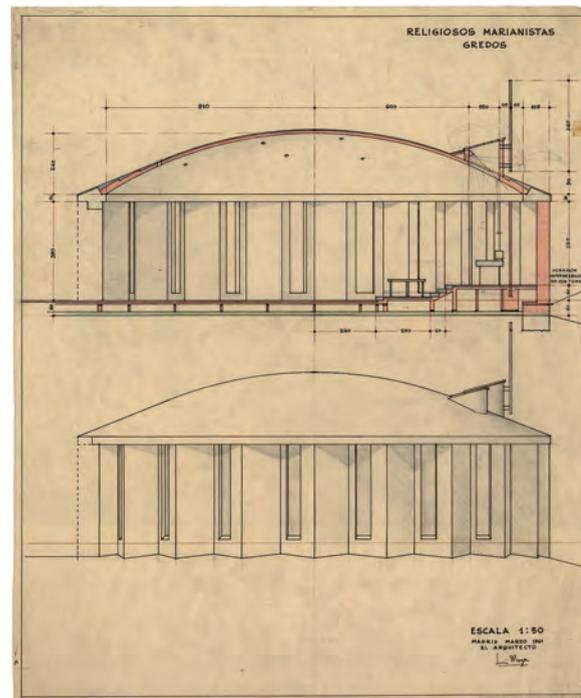
La Capilla de Gredos es el antecedente de la Iglesia Parroquial de Santa María Madre de la Iglesia (unidad documental L. MOYA B.-042) que Luis Moya construiría posteriormente en la finca de Carabanchel de los marianistas. Tal como expresaba él mismo, la iglesia madrileña “... se funda en la experiencia adquirida en una capilla de idéntica forma construida en Gredos para el Noviciado de esta misma Compañía de María. La Capilla de Gredos tiene una bóveda de 16,80 m de diámetro y ésta es algo mayor, 23,10 m”. (L. MOYA B./D016/C003-06/008)



1



2



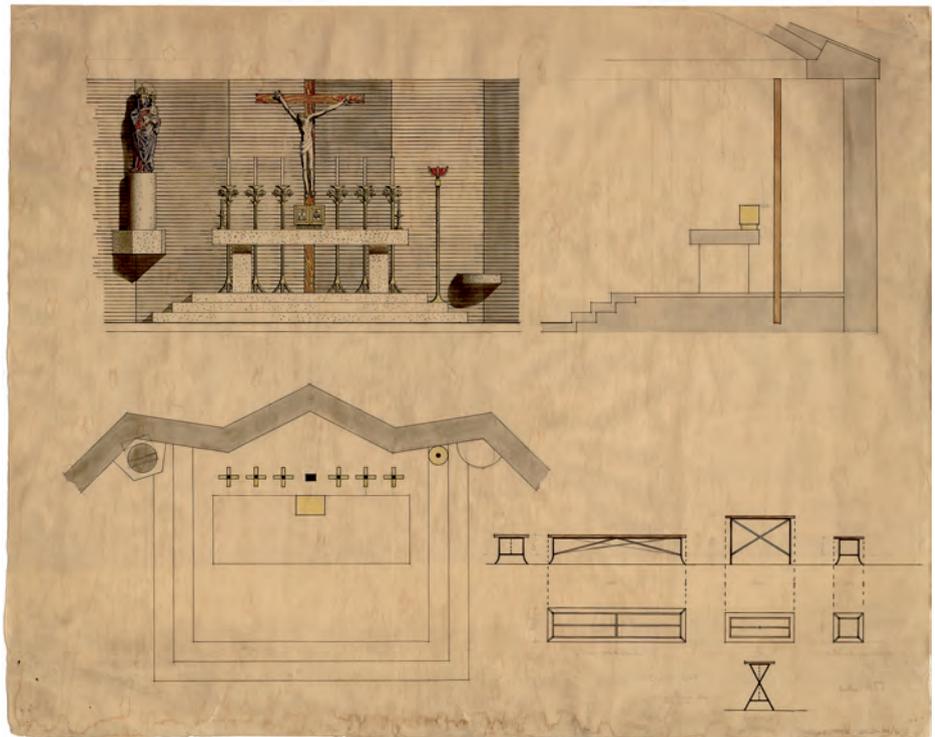
3

**Pág. izda.:**

1. L. MOYA B./P136/CR020-01/044  
Residencia de Santa María de Gredos, Planta Baja  
firmado [LMB], febrero 1970, 1:100  
104 x 65 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

2. L. MOYA B./P136/CR001-08/005  
[Planta de la capilla con distribución de bancos]  
firmado [LMB], marzo 1961, 1:50  
45 x 55 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

3. L. MOYA B./P136/CR001-08/010  
[Sección y alzado de la capilla]  
firmado [LMB], marzo 1961, 1:50  
46 x 55 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

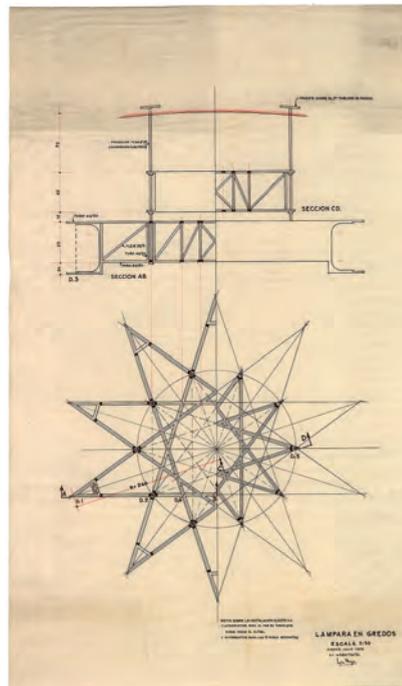


4

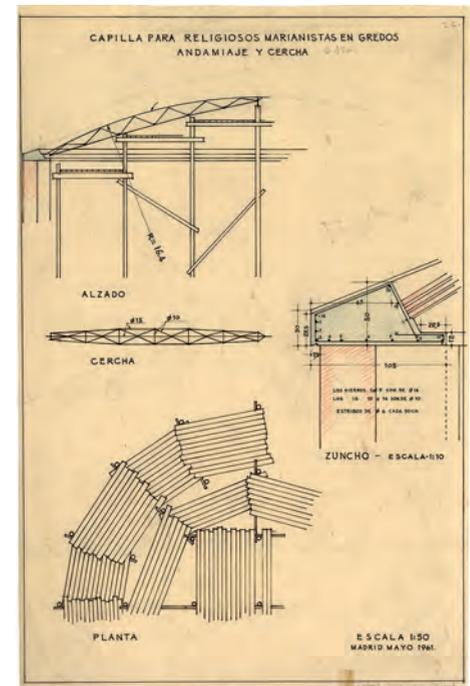
4. L. MOYA B./P136/CR020-01/012  
[Presbiterio, Planta, alzado y sección]  
firmado [LMB], s.d., 1:20  
71 x 57 cm  
tinta, lápiz y aguada s/papel opaco

5. L. MOYA B./P136/CR020-01/052  
Lámpara en Gredos [Planta y sección]  
firmado [LMB], julio 1973, 1:10  
65 x 110 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido

6. L. MOYA B./P136/CR001-08/014  
Andamiaje y cercha  
s.f., mayo 1961, 1:50  
35 x 55 cm  
tinta y lápiz s/papel traslúcido



5



6



Autorretrato (ca. 1923). Fondo LMB

# Semblanza

- 1904** Nace en Madrid, el 10 de junio. Hijo de Luis Moya Idígoras, ingeniero de Caminos y Esther Blanco Jaureguiberri.
- 1915** Cursa el bachillerato en el colegio marianista del Pilar.  
Interés por la Antigüedad clásica.
- 1921** Ingresa en la Escuela de Arquitectura de Madrid, tras prepararse con su tío Juan Moya Idígoras, arquitecto y catedrático de *Modelado y Detalles Arquitectónicos* en la Escuela.
- 1922** Comienza a publicar sus dibujos en la revista *El Pilar*.
- 1925** Estudia *Proyectos* con López Otero.  
Colabora como ayudante en el estudio de Pedro Muguruza, especializándose en el cálculo de estructuras de hormigón armado.
- 1927** Título de arquitecto, consiguiendo con su proyecto fin de carrera (un Mausoleo para Beethoven en Viena) el premio *Manuel Aníbal Álvarez*.  
Relación con Moreno Villa y la *Generación del 27*.
- 1928** Participación en distintos concursos. Segundo premio en el del Dispensario antituberculoso y antivenéreo en Palencia
- 1929** Se presenta con Joaquín Vaquero Palacios, compañero de promoción, al concurso internacional para el *Faro a la memoria de Cristóbal Colón en Santo Domingo*.
- 1930** Viaje a América, con Vaquero.  
Es nombrado arquitecto conservador de la Biblioteca Nacional.
- 1931** Viaje a Río de Janeiro, con motivo del premio en el concurso para el *Faro de Colón*.
- 1932** Se emplea, como arquitecto de la contrata, en las obras del madrileño edificio Capitol.  
Concurso de Monumento a Pablo Iglesias, con el escultor Enrique Pérez Comendador.
- 1933** Accésit en el IV Concurso Nacional de Arquitectura, con su Museo de Arte Moderno en Madrid.  
Viaje de estudio de bibliotecas, en compañía de Enrique Lafuente, por Alemania, Suiza y Francia.
- 1934** Contrae matrimonio con Concepción Pérez Masegosa.
- 1935** Primer premio en el concurso de Hogar-Escuela de Huérfanos de Correos; así mismo, en el V Concurso Nacional de Arquitectura (Museo del Coche y del Arte Popular).  
Concurso de anteproyectos para la Escuela de Ingenieros de Montes de Madrid (junto a su compañero de promoción Vicente Eced).  
Proyectos para concursos de grupos parroquiales en Madrid (Tetuán de las Victorias y carretera de Aragón).
- 1936** Gana la cátedra de *Composición* en la Escuela de Arquitectura.
- 1938** Dibujos del *Sueño Arquitectónico* y de la serie *Grandes Conjuntos Urbanos*.
- 1940** Proyectos para la Dirección General de Arquitectura, bajo la dirección de Muguruza. Trabajos urbanísticos, con Pedro Bidagor, en el Plan de Ordenación de Madrid.  
Concurso para la iglesia parroquial de San Francisco, en Santander (con Enrique Huidobro).

- 1941** Proyectos urbanísticos para los poblados del Tercio y del Terol, en Madrid.  
Comienzo de las obras de restauración del Teatro Real (con Diego Méndez).  
Retoma, en la escasez de hierro y cemento de la postguerra, la práctica de bóvedas tabicadas, aprendida de su tío Juan; aplicación del sistema a obras de reconstrucción (Mutual del Clero en Madrid, con su hermano Ramiro).
- 1942** Experiencias sistemáticas, en obras de nueva planta, con bóvedas tabicadas en Madrid (casas de Usera, Escolasticado de Carabanchel y -con su compañero de promoción Feduchi- Museo de América).
- 1943** Gana el concurso de la Cruz del Valle de los Caídos (con Enrique Huidobro y Manuel Thomas), (proyecto no construido).  
Reconstrucción de la iglesia parroquial de la Asunción de Manzanares (Ciudad Real), (con Muguruza y Huidobro).  
Reforma de edificio para Museo de Artes Decorativas en Madrid.  
Proyecto para Archivo de Simancas (Valladolid), no construido.  
Proyecto de edificio docente para la Fundación Santa Ana y San Rafael (Madrid).
- 1944** Edificio de viviendas en Madrid (Lagasca, 90), (con Pedro Méndez).
- 1945** Iglesia de San Agustín (Madrid).  
Panteón para los marianistas en Carabanchel.  
Relación con Eugenio d'Ors (*Academia Breve*).
- 1946** Comienzo del proyecto de la Universidad Laboral de Gijón (con Ramiro Moya, Enrique Huidobro y Pedro Rodríguez de la Puente).  
Pronuncia su célebre conferencia *La arquitectura cortés*.
- 1947** Fundación San José de Zamora (con Ramiro Moya y Pedro Rodríguez de la Puente) .  
Edificio de viviendas en Madrid (General Pardiñas, 74).  
Publica *Bóvedas tabicadas*.  
Comienza la serie anual de las *Felicitaciones navideñas*.
- 1948** Vivienda unifamiliar en Puerta de Hierro (Madrid).
- 1949** Edificio de viviendas para sacerdotes en Madrid (con Ramiro Moya).
- 1950** Publica su artículo "Tradicionalistas, funcionalistas y otros".
- 1953** Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando; su discurso de ingreso, *La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos*.  
Conferencia *Comentarios de un arquitecto a la reciente instrucción del Santo Oficio acerca del arte sacro*.  
Participa, de nuevo con Vaquero Palacios, en el concurso para la catedral metropolitana de San Salvador.  
Monumento a Manolete en Córdoba (con el escultor Laviada),
- 1954** Edificio de viviendas en Madrid (Pedro de Valdivia, 8).
- 1956** Iglesia parroquial de Torrelavega (Cantabria).  
Vivienda unifamiliar en Cantos Negros, Torrelodones (Madrid).

- 1957** Primer viaje a Roma como jurado del Santuario de la Virgen de las Lágrimas en Siracusa.
- 1959** Ampliación del edificio del colegio del Pilar (calle de Don Ramón de la Cruz).  
Segundo viaje a Roma.
- 1960** Comienzo de la etapa moderna. Investigación sobre el espacio simbólico del templo.  
Capilla y otras dependencias del Colegio de Santa María del Pilar en el barrio del Niño Jesús (Madrid),  
(con José Antonio Domínguez Salazar).  
Conjunto docente –pabellones abovedados- y religioso de los marianistas en Carabanchel.  
Pronuncia una conferencia, en el *Palazzo della Cancelleria* en Roma, sobre la arquitectura religiosa en España.  
Comienza a desempeñar el cargo de redactor jefe de la revista *Arquitectura*.
- 1962** Viaje a Atenas.  
Edificio para Editorial SM en Carabanchel.
- 1963** Director de la Escuela de Arquitectura de Madrid, cargo que desempeña hasta 1966.  
Colegio Mayor Chaminade, en la Ciudad Universitaria madrileña.
- 1966** Repercusión de las directrices litúrgicas del *Concilio Vaticano II* en las investigaciones que había emprendido acerca del espacio del templo.  
Parroquia de Santa María Madre de la Iglesia en los terrenos del Escolasticado de Carabanchel.
- 1967** Pabellón de aulas SM en Ciudad Real.
- 1968** Viaja de nuevo a Italia.
- 1969** Viaje por Alemania, Bélgica, Holanda, Noruega e Inglaterra.
- 1970** Concluye su carrera docente en la Escuela de Madrid y comienza a impartir clases de *Estética y Composición* en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra.  
Centro parroquial de Ntra. Sra. de la Araucana (Madrid).  
Nuevo viaje a Italia.
- 1973** Segundo viaje a Nueva York.
- 1976** Arquitecto de la contrata de climatización del Museo del Prado.
- 1977** Pronuncia la conferencia *Sobre el sentido de la arquitectura clásica*.
- 1981** Preparación de sus *Consideraciones para una teoría de la Estética*, publicado por la Universidad de Navarra con carácter póstumo.
- 1982** Exposición *La arquitectura de Luis Moya Blanco* en el COAM.
- 1985** Obtiene de la Academia el premio “José González de la Peña”.
- 1990** Fallece en Madrid, el 25 de enero, en la casa de Pedro de Valdivia que había levantado en los cincuenta y donde tuvo también su estudio profesional.



## BIBLIOGRAFÍA

Abreviaturas de revistas más citadas:

<i>Acad.</i>	<i>Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>
<i>ARA</i>	<i>Arte Religioso Actual</i>
<i>Arq.</i>	<i>Arquitectura</i>
<i>AV</i>	<i>Arquitectura Viva</i>
<i>Bau</i>	<i>Bau. Revista de arquitectura, urbanismo, arte y diseño</i>
<i>BDGA</i>	<i>Boletín de la Dirección General de Arquitectura</i>
<i>IC</i>	<i>Informes de la Construcción</i>
<i>RNA</i>	<i>Revista Nacional de Arquitectura</i>

*Acto académico en memoria de Luís Moya Blanco (1904-1990)*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1991.

CABRERO TORRES-QUEVEDO, Francisco de Asís, «Anteproyecto de catedral en San Salvador», *RNA*, 151-52 (1954), 305-318.

CAMPUZANO, Enrique y Luis Alberto ALONSO, *Iglesias de Torrelavega. Una arquitectura moderna*, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, Torrelavega, 2007.

CANDELA, Félix, «Técnica y estética: la forma estructural al servicio de una elocuente arquitectura religiosa», *ARA*, 6-7 (1965-66), 12-29.

CAPITEL, Antón, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *Arquitecturas Bis*, 12 (marzo 1976).

- «Madrid, los años cuarenta: ante una moderna arquitectura», en *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949* (catálogo de la exposición), Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1977.
- *La arquitectura de Luís Moya Blanco*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1982.
- *Arquitectura española años 50-años 80*. MOPU, Madrid, 1986.
- «Cien dibujos», en Alberto HUMANES BUSTAMANTE (dir.), *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1986, 186-191.
- «La pasión del clasicismo. Réquiem por Luís Moya», *AV*, 11 (marzo-abril 1990), 42.
- «Luís Moya en la historia. 1904-1990», *Bau*, 2-3 (abril 1990), 128-129.
- «La Universidad Laboral de Zamora», *Bau*, 2-3 (abril 1990), 130-139.
- «Arquitectura española 1939-1992», en *Arquitectura española del siglo XX. Summa Artis, Historia general del Arte*, vol. XL. Espasa Calpe, Madrid, 1995, 355-618.
- y Javier MOSTEIRO (dirs.), *Luís Moya Blanco. Arquitecto. 1904-1990*, Electa, Madrid, 2000.
- , Javier MOSTEIRO y Margarita SUÁREZ (dirs.), *La arquitectura religiosa de Luís Moya en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid*, Mairera, Madrid, 2013.

- CARRASCO CAMPUZANO, María José, «El clasicismo de Luís Moya en la arquitectura de los años cuarenta», en *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*, UNED, Madrid, 1994, 139-145.
- CARRO CELADA, José Antonio, «Luís Moya, entre el historicismo y la estética». *Estudios e Investigaciones*, 7 (julio 1977), 22-31.
- CASAS REMENTERÍA, Manuel de las, «Cálculo del andamiaje para la construcción de la cúpula de la Iglesia de San Agustín», *IC*, 19 (marzo 1950), 1-7.
- CHUECA GOITIA, Fernando, «El gran arquitecto Luís Moya Blanco», *Acad.*, 70 (1er sem. 1990), 29-34.  
- «Luis Moya, arquitecto y humanista», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXVIII (1990), 18-19.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. *La estética del franquismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.  
«Colegio Mayor Chaminade en la Ciudad Universitaria, Madrid», *ARA*, 12 (abril 1967), 10-14.
- COLLINS, George R., «The Transfer of Thin Masonry Vaulting from Spain to America», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 27 (1968), 176-201.
- «Concurso para la Catedral de San Salvador», *RNA*, 151-152 (julio-agosto 1954), 1-33.
- DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Arquitectura sacra española, 1939-1975*, mecan. (tesis doct., Escuela Superior de Arquitectura de Madrid), 2000.
- DOLS MORELL, Heliodoro, «Dos iglesias antes y después de un Concilio», *Ars Sacra*, 7 (1998), 41-46.
- DOMÉNECH GIRBAU, Lluís, *Arquitectura de siempre*, Tusquets, Barcelona, 1978  
- *Los años 40 en España*, Tusquets, Barcelona, 1978.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, «El espacio sagrado de la problemática religiosa contemporánea», *Arq.*, 17 (1960), 7-8.  
- [Comentario a *La Arquitectura de Luis Moya Blanco*, de Antón CAPITEL], *Arq.*, 237 (julio-agosto 1982), 72-73.  
- «Luis Moya Blanco. Maestro en el recuerdo», *Acad.* 70 (1er sem. 1990), 71-75.
- FERNÁNDEZ CATÓN, José María (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, León, 1965.
- FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban, *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 2005.
- FERRANDO ROIG, Juan, «Las iglesias de antes y las necesidades de hoy», *Arq.*, 73 (1965), 49-54.
- FLORENSA, Adolfo, «Guarini ed il mondo islamico», en *Guarini e l'internazionalità del Barocco. Atti del Convegno Internazionale*, Accademia delle Scienze di Torino, Turín, 1970, 637-665.
- FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea, I, 1880-1950*, Aguilar, Madrid, 1989.

- FRÍAS SAGARDOY, María Antonia, Presentación a *Felicitaciones navideñas por el arquitecto Luis Moya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1988.
- «Eugenio d'Ors y Luis Moya», en *Los Clasicismos en el Arte Español*. UNED, Madrid, 1994, 147-153.
  - (ed.), *Luis Moya Blanco. 1904-1990*, T 6 Ediciones, Pamplona, 2009.
- «Fundación San José, en Zamora», *RNA*, 161 (mayo 1955), 1-11.
- GAGO VAQUERO, J.L. «La ciudad de los escoriales», en *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1986, 181-189.
- «Iglesia del Colegio del Pilar, Madrid», *ARA*, 1967, 13 (julio 1967), 9-14.
- «Iglesia del Escolasticado de Nuestra Señora del Pilar. Arquitecto: Luís Moya», *IC*, 19 (marzo 1950), 19-26.
- Iglesias parroquiales en los barrios del Niño Jesús, Estrella y Moratalaz construidos por Urbis*, Urbis, Madrid, 1972.
- LÓPEZ DELGADO, Felipe, «Arquitectos contemporáneos. Luis Moya», *Luna y Sol*, 17 (sept. 1945), 28-29.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «A Luis Moya, Navidad en la Gloria », *Acad.*, 70 (1<sup>er</sup> sem. 1990), 57-61.
- MIGUEL, Carlos de, «Luis Moya, Director de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid », *Arq.* 57 (sept.1963), 26.
- MONTES SERRANO, Carlos, «Clasicismo, licencia y retórica en la arquitectura de Luis Moya, a propósito del 50 aniversario de la primera piedra de la Universidad Laboral de Gijón», *RA. Revista de Arquitectura*, 3 (1999), 63-74.
- MOSTEIRO, Javier, «Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco», *Acad.*, 77 (2<sup>o</sup> sem. 1993), 245-294.
- *Dibujo y proyecto en la obra de Luis Moya Blanco*, mecan. (tesis doct., Escuela Superior de Arquitectura de Madrid), 1996.
  - «La ciudad soñada en el dibujo del arquitecto Luis Moya Blanco», en *La representación de la ciudad*. Universidad de Navarra, Pamplona, 1996, 107-114.
  - «Los edificios abovedados de Luis Moya», en *Las grandes bóvedas hispanas*, Ministerio de Fomento, Madrid, 1998, 33-40.
  - «Luis Moya en Roma», *Arq.*, 313 (1<sup>er</sup> trim. 1998), 100-101.
  - «En paralelo a Guastavino, las bóvedas tabicadas en Madrid», en *Las bóvedas de Guastavino en América*, CEHOPU, Madrid, 1999, 47-57.
  - «En torno a un dibujo de Luis Moya sobre los orígenes de las formas constructivas», en Joaquín CASADO DE AMEZÚA y Antonio GÓMEZ-BLANCO (coords.), *Dibujar lo que no vemos*, Universidad de Granada, Granada, 2004, 75-81.
  - «Forma e processo costruttivo nelle volte a foglio di Luis Moya», en Giovanni MOCHI (ed.), *Teoria e pratica del costruire: saperi, strumenti, modelli. Esperienze didattiche e di ricerca a confronto*, Università di Bologna, Rávena, 2005, vol. II, 737-746.

- y FRANCISCO EGAÑA CASARIEGO, «En torno al anteproyecto de Luis Moya y Joaquín Vaquero para la catedral metropolitana de San Salvador (1953)», *Goya*, 347 (abril-junio 2014), 158-177.

MOYA BLANCO, Luis [ver, más abajo, bibliografía específica]

ORS, Eugenio d', «Rapsodia sobre nuevos pensares. A Luis Moya, arquitecto», *Arriba* (Madrid), (23.12.1945).

OTXOTORENA ELIZEGUI, Juan Miguel, «Luis Moya Blanco: arquitectura y pensamiento». *Nuestro Tiempo*, (junio 1987), 34-47.

- «Una entrevista a Luis Moya», *Bau*, 2-3 (abril 1990), 156-164.

PARDO CANALIS, Enrique, «Don Luis Moya Blanco», *Acad.*, 70 (1<sup>er</sup> sem. 1990), 17-21.

PÉREZ ARROYO, Salvador, [Reseña a *Cuaderno de apuntes de construcción de Luis Moya*], *Arq.*, 297 (1<sup>er</sup> trim. 1994), 98-99.

«Proyecto de edificio destinado a Museo de América», *RNA*, 24 (dic. 1943), 411-416.

«Proyecto de iglesia parroquial de San Agustín, de Madrid, por Luis Moya, arquitecto», *Gran Madrid*, 5 (1949), 7-11.

RIVAS QUINZAÑOS, Pilar y Margarita SUÁREZ MÉNÉNDEZ, «Los archivos profesionales, los grandes desconocidos del patrimonio arquitectónico del siglo XX», en *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2011.

- y Blanca RUILOPE URIOSTE, «El Legado del arquitecto: los Archivos de Arquitectura en la ETSA de Madrid», en *El legado del arquitecto. Los archivos de arquitectura de la ETSAM*, Madrid, Mairera, 2012, 11-25.

ROMERO, Manuel, «Arte sacro», *BDGA*, 15 (julio 1950), 20-21.

SAINZ AVIA, Jorge, *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia del lenguaje gráfico*, Reverté, Barcelona, 1990.

- [Reseña a *Cuaderno de apuntes de construcción de Luis Moya*], *AV*, 35 (1994), 78.

SAMBRICIO RIVERA-ECHEGARAY, Carlos, «Por una posible arquitectura falangista», *Arq.*, 199 (marzo-abril 1976).

STOCK, Wolfgang Jean, *Christian Sacred Buildings in Europe since 1950*, Prestel, Munich, 2004.

«Sueño arquitectónico para una exaltación nacional», *Vértice*, 36 (1940), 7-12 y 61.

THOMAS, Manuel, «Estudio del zuncho-estribo de la bóveda de planta elíptica y arcos entrecruzados de la iglesia de San Agustín, según el proyecto de Luis Moya Blanco», *IC*, 19 (marzo 1950), 1-7.

*Universidad Laboral de Gijón*, Fundación José Antonio Girón, Gijón, 1954.

«Universidad Laboral de Zamora», *Bau*, 2-3 (abril 1990), 140-155.

*Universidades Laborales de España*, Ministerio de Trabajo, Madrid, 1959.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE MOYA

(De entre la vasta y muy variada producción bibliográfica de Moya, se han entresacado en esta bibliografía las entradas más próximas u oportunas al objeto de estudio del trabajo)

MOYA BLANCO, Luis, «Arquitectos», *El Pilar*, 14 (marzo 1925), 126.

- «Capilla de Nuestra Señora de la Portería, en Ávila, obra del arquitecto Pedro de Ribera», *Arquitectura Española*, 21 (enero-marzo 1928), 2-9.
- «Las vigas vierendel», *Arq.*, 114 (oct. 1928), 313-317.
- «Fachada de la iglesia de Santa Teresa en Ávila», *Arq.*, 125 (oct. 1929), 346-354.
- «Concurso de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana», *Arq.*, (abril 1932).
- *Ejercicios de oposición a la cátedra de Dibujo de Composición Elemental*, mecan. (Escuela Superior de Arquitectura de Madrid), 1935.
- «Orientaciones de la arquitectura en Madrid», *Reconstrucción*, 7 (dic. 1940).
- «Conferencia pronunciada por D. Luis Moya», en *Los jóvenes ante la elección de carrera*, Colegio del Pilar, Madrid, 1942, 103-121.
- «El templo de Salomón», *Estilo*, 1 (1944).
- «Escolasticado de Nuestra Señora del Pilar (religiosos Marianistas), en Carabanchel Alto, Madrid», *RNA*, 39 (marzo 1945), 68-84.
- «La arquitectura cortés», *RNA*, 56-57 (agosto-sept. 1946), 185-190.
- *Bóvedas tabicadas*, Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1947.
- «Regularización de medidas», *BDGA*, 5 (dic. 1947), 17-22.
- *La obra arquitectónica del orfanato minero de Gijón*, Fundación José Antonio Girón, Gijón, 1948.
- «Grandes conjuntos urbanos», *RNA*, 87 (marzo 1949), 97-115.
- «La liturgia en el planteamiento y composición del templo moderno», en *La liturgia en la arquitectura religiosa*, Real Congregación de Arquitectos de Nuestra Sra. de Belén y Huida a Egipto, Madrid, 1949, 23-61.
- «El vestíbulo del Palacio Imperial en Roma», *BDGA*, (sept. 1949), 7-11.
- «Datos sobre la composición arquitectónica de la Grecia clásica», *RNA*, 97 (enero 1950), 24-29.
- «Iglesia de San Agustín, en Madrid», *IC*, 19 (marzo 1950), 2-16.

- «Tradicionalistas, funcionalistas y otros» (I y II), *RNA*, 102 (junio 1950), 261-269; y 103 (julio 1950), 319-326.
- *Madrid, escenario de España*, Instituto de Estudios madrileños, Madrid, 1952.
- *Comentarios de un arquitecto a la reciente Instrucción del Santo Oficio acerca del Arte Sacro*, mecan., (Escuela Superior de Arquitectura de Madrid), 1953.
- *La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1953.
- «Fundación San José en Zamora», *RNA*, 161 (1955).
- «Eugenio d'Ors y la arquitectura», en *Homenaje a Eugenio d'Ors*, Academia Breve de Crítica de Arte, Madrid, 1955, 73-77.
- «Universidad Laboral José Antonio Girón, en Gijón», *RNA*, 168 (dic. 1955), 35-48.
- «Coordinación Modular», *RNA*, 187 (1957).
- «Sobre la edad de los arquitectos», *RNA*, 192 (dic. 1957).
- «Observaciones sobre el concurso de la Basílica de Siracusa», *RNA*, 189 (sept. 1957).
- [Comentario sobre Félix Candela], *Arq.*, 10 (oct. 1959), 17-20.
- «El templo parroquial de San Antonio de la Florida», *Acad.*, 9 (2º sem., 1959).
- «Alvar Aalto y nosotros», *Arq.*, 13 (enero 1960).
- «L'architettura religiosa contemporanea in Spagna», *Fede e Arte*, 2 (abril-junio 1960), 196-236.
- «Cariátides y abstracción», *Arq.*, 24 (dic. 1960), 20-32.
- «Cuenca. Iglesia parroquial de San Esteban», *Arq.*, 25 (enero 1961), 17-22.
- «Para una localización de la arquitectura española de postguerra», *Arq.*, 26 (febr. 1961), 22-26.
- «Panorama de la arquitectura en el 1960», *Arq.*, 30 (junio 1961), 2-26.
- «Petición de una verdadera historia de la arquitectura», *Arq.*, 33 (sept. 1961), 51-54.
- «La Catedral de Coventry y Reyner Banham», *Arq.*, 46 (oct. 1962).
- «Arquitectura de la lluvia», *Arq.*, 46 (oct. 1962), 23-38.
- «Arquitectura y esquizofrenia», *Arq.*, 47 (nov. 1962).
- «Comentario sobre la Iglesia Catedral de Coventry», *Arq.*, 52 (abril 1963).
- «Coloquios sobre iglesias», *Arq.*, 52 (abril 1963), 34-35.
- «Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial», en *El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, t. II, 1963, 155-180.
- «La composición arquitectónica de El Escorial», *Arq.*, 56 (agosto 1963), 6-19.

- «La Arquitectura al servicio de la Comunidad Cristiana» (ponencia presentada en la II Semana Nacional de Arte Sacro, León, 2-7 julio 1964), separata de *El Arte Sacro y el Concilio Vaticano II*, Junta Nacional A. de Arte Sacro, León, 1964,75-93.
- «L'architettura al servizio della comunità cristiana», *Fede e Arte*, 2 (abril-junio 1966), 152-176.
- *El código expresivo en la arquitectura actual*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1971.
- «La opinión de un miembro de la Academia sobre las dos maneras de composición en la Mezquita de Córdoba», *Arq.*, 168 (dic.1972), 28-29.
- «Las Escuelas Pías de San Antón de Madrid», *Acad.*, 39 (2º trim. 1974), 101-102.
- «Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín», *Acad.*, 46 (1º sem. 1978), 37-62.
- «Sobre el sentido de la arquitectura clásica», en *Tres conferencias de arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1978, 7-29.
- «Relación de diversas hipótesis sobre las proporciones del Partenón», *Acad.*, 52 (1º sem. 1981), 25-156.
- «Actuación en zonas antiguas de pueblos y ciudades», *Aldaba. Revista de Arquitectura*, 3 (2º sem. 1982), 37-48.
- «Las proporciones del patio del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid», *Acad.*, 59 (2º trim. 1984), 103-122.
- «La experiencia de un antiguo profesor de Proyectos», *Proyecto* (Pamplona), 0 (junio 1984), 5-7.
- «Veintiún años después», *Arq.*, 253 (marzo-abril, 1985), 32-37.
- «Sobre un “sueño arquitectónico”», en Alberto HUMANES BUSTAMANTE (dir.), *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1986, 174-177.
- «Arquitecturas cupuliformes: el arco, la bóveda y la cúpula», en *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1987, 97-119.
- «Alrededor de Hipódamo de Mileto. Comentarios sobre la trilogía de Luís Cervera Vera», *Acad.*, 67 (2º sem. 1988), 53-89.
- *Consideraciones para una teoría de la estética*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1991.
- *Cuaderno de apuntes de construcción de Luís Moya (curso 1924-1925)* (ed. J. MOSTEIRO), Instituto Juan de Herrero, Madrid, 1993.
- y P. ARMENTIA, «Chaminade: Colegio Mayor universitario en Madrid», *ARA*, 12 (1967), 10-14.
- y José Antonio DOMÍNGUEZ SALAZAR, «Capilla para el Colegio de Santa María del Pilar», *Arq.*, 17 (mayo 1960), 23-27.

- «Capilla del colegio de Santa María del Pilar», *IC*, 173 (agosto-sept. 1965), 49-61.
- y Francisco de INZA, «Iglesia Catedral de Saint Michel. Coventry», *Arq.*, 52 (abril 1963), 27-30.
- y Joaquín VAQUERO PALACIOS, «Concurso para la reconstrucción de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de San Salvador», mecan. (Escuela Superior de Arquitectura de Madrid), 1953.
- «Anteproyecto de catedral en El Salvador», *RNA*, 151/152 (julio-agosto 1954), 27-33.
- , Ramiro MOYA y Pedro RODRÍGUEZ DE LA PUENTE, «Convento para religiosas clarisas, en Zamora», *RNA*, 151/152 (julio-agosto 1954), 46-50.
- «Capilla de las Escuelas profesionales Salesianas de San José, Zamora», *RNA*, 151/152 (julio-agosto 1954), 57-64.
- «Fundación San José. Zamora», *RNA*, 161 (mayo 1955), 3-11.





