

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA  
**LA SALLE**

**TRABAJO FINAL DE MÁSTER**

**PROYECTO INTEGRADO DE ARQUITECTURA**

**OTEIZA, OIZA:**

Estudio de tres obras en común ,entre Jorge Oteiza y Francisco Javier Sáenz de Oiza

ALUMNO/A  
Josu Acebrón

DIRECTOR/A  
Pedro Garcia



# **OTEIZA, OIZA.**

*Estudio de tres obras en común, entre Jorge Oteiza  
y Francisco Javier Sáenz de Oiza*

Asterisk

J. Saenz 0672





# ÍNDICE

## **I. INTRODUCCIÓN**

- 1.1 Introducción
- 1.2 El estado de la cuestión
- 1.3 Objeto de estudio

## **II. NUEVA BASILICA DE ARANZAZU**

- 2.1 Historia
- 2.2 El concurso
- 2.3 La Basílica
- 2.4 El Edificio
- 2.5 Referentes

## **III. CENTRO CULTURAL ALHÓNDIGA**

- 3.1 Historia
- 3.2 Modelo de política cultural pública
- 3.3 Contenedor
- 3.4 Proyecto básico
- 3.5 Refutación a las críticas del proyecto
- 3.6 Referentes

## **IV. FUNDACION JORGE OTEIZA**

- 3.1 Un lugar donde poder retirarse
- 3.2 Primeros esquemas del proyecto
- 3.3 Ideas para la fundación Oteiza
- 3.4 Composición general
- 3.5 Proyecto Básico
- 3.6 Referentes
- 3.7 Mi testamento

## **V. CONCLUSIÓN**

## **VII. BIBLIOGRAFÍA**





# I.INTRODUCCIÓN

Para explicar sencillamente de dónde parte esta investigación y cómo pretende llevarse a cabo. Abordamos tres casos de estudio, la basílica de Aranzazu, el proyecto no concluido del Centro Cultural para la Villa de Bilbao en el antiguo edificio de la Alhóndiga y La fundación museo Jorge Oteiza.

La relación que comienza con la construcción de Aranzazu y continúa durante los siguientes 50 años, enriquece a ambos personajes y a las obras en las que ambos participan, dando como resultado definitivo el proyecto la Fundación Museo Oteiza.

Al abordar este proyecto, se situó el interés en la interpretación de la diversa documentación que los proyectos generaron con el fin de distinguir sus condiciones de posibilidad. Desde la perspectiva de los creadores, el escultor Jorge Oteiza y el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza, se intuyó necesario partir de una estética operativa que analice el proceso de creación de estos proyectos de integración entre arte y arquitectura, que Oteiza pretendió llevar a cabo tras sus conclusiones experimentales en escultura (1957).

Por otro lado, Sáenz de Oiza quiso romper el aislamiento artístico y cultural España, acudiendo al magisterio del arquitecturas internacionales y sus antiacadémicas y expresionistas concepciones sobre la arquitectura, en las cuales se inspiró, al menos parcialmente.

Defensor de una arquitectura social y anónima, Francisco Javier Sáenz de Oiza representó para la arquitectura española el riesgo artístico permanente, la heterogeneidad y la modernidad por encima de cualquier otra consideración. Esta exigencia, en ocasiones denostada por incoherente e incluso por frívola en sus resultados, es constatable durante toda su carrera hasta llegar a sus últimos trabajos

## 1.2 EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Escogí estudiar la obra conjunta de estos autores:

-Porque son edificios que pertenecen a recuerdos de mi infancia y a de mis primeras experiencias arquitectónicas. Gracias a que se encuentran todos ellos en el País Vasco y Navarra.

-En segundo lugar porque interés que me despertaba el hecho de que un escultor y un arquitecto trabajasen conjuntamente.

El hecho de que un escultor forme parte directa en el proceso de creación de un elemento arquitectónico, enriquece la visión de Arquitectos con los que trabaja.

La libertad con la que la que escultor proyecta, en ocasiones inquieta al arquitecto que permanece en reposo protegido por la técnica.

He querido profundizar en aquellos años, enlazando la arquitectura, los cambios que hubo durante las obras, la parte artística y la situación político-social para poder llegar a entender el por qué de cada uno de ellos..

Como hipótesis inicial para la investigación, se plantea, el estudio de los tres edificio, como un conjunto de trabajos cuyo objetivo fue experimentar y formar parte de la vanguardia internacional. Por este motivo se planteará el último apartado, del estudio de cada una de las tres obras, como una búsqueda de las “Referencias” que motivaron en cada proyecto.

Se plantea un recorrido por los sucesivos procesos arquitectónicos (experiencias) en los que han intervenido Oteiza y Saenz de Oiza: la basílica de Aránzazu, Capilla en el Camino de Santiago, el Centro Cultural en La Alhóndiga de Bilbao. Para finalmente poder llegar a interpretar el proyecto de la Fundación-Museo Jorge Oteiza.

Se estudiará:

- Cómo ésta relación evoluciona en los diversos proyectos en los que participan.
- Cómo alimenta y enriquece las inquietudes arquitectónicas de Oteiza a la visión de Oiza.
- Cómo se ve influenciada por las vanguardias arquitectónicas, provenientes de Europa.

Para finalmente, interpretar los resultados y conclusiones plasmadas sobre la transformación de la casa-taller donde Oteiza vivía desde 1975 en el museo que actualmente acoge la mayoría de sus obras. Cinco décadas después de la construcción de la basílica de Aránzazu, los dos creadores, ya mayores, emprenden juntos un nuevo proyecto. Los documentos, textos e imágenes que expondrán en orden cronológico relatarán la materialización del proyecto, desde la idea inicial hasta el resultado final, a través de múltiples modificaciones.

Un proceso que en este caso fue especialmente largo, debido a las indecisiones del Gobierno de Navarra, a cuyo pueblo Oteiza donó su obra en 1992, tras el fallecimiento de su esposa. Oiza entregó el primer anteproyecto para la Fundación Oteiza ya en 1993, pero el prolongado silencio de las autoridades navarras, que no le concedieron el encargo hasta 1996, le permitió realizar un gran número de experimentos arquitectónicos, jugando con sombras y contraluces para realzar el poder expresivo de las esculturas.

"Se trata de una obra inspirada en la arquitectura tradicional vasca de defensa, en las dorretxes, casas concebidas como espacios de autoprotección en un territorio donde se considera que la presencia misma de un individuo implica la aparición de un enemigo". Oiza, que lo definía "un templo profano", murió en el 2000, dejando a sus hijos el cometido de ultimar el proyecto, que se entregó en 2002.

Oteiza, moriría un año más tarde, en el 2003, viendo acabada la obra.

## **1.3 OBJETO DE ESTUDIO**

### **PASOS**

- \_Búsqueda de información sobre Oteiza y Oiza
- \_Búsqueda de toda información posible sobre la fundación Oteiza
- \_Contactar con la fundación y comunicar mis intenciones ( fundación museo Oteiza)
  - Borja Gonzalez (Director del centro de estudios, Fundación Oteiza)
  - Recopilación de archivos
- \_Contactar con el archivo de Saenz de Oiza , ( Aranzazu, y capilla del camino de Santiago)
  - Vicente, Javier y Marisa Saenz Guerra
  - Búsqueda de planos del proyecto, croquis iniciales, del proceso etc
- \_Contactar con Iskandar Rementeria (Tesis Doctoral sobre el proyecto no construido de la Alhóndiga)
  - Iskandar Rementeria
  - Planos, archivos, imágenes, croquis maquetas.
- \_Contactar con Josep Quetglas en relación con la exposición realizada en el COAC el año 2004
  - Josep Quetglas
  - Línea de defensa. Museo en la casa taller de Alzuza (1992-2002)

### **MÉTODO:**

Búsqueda bibliográfica.

Análisis de la correspondencia y diálogos entre ambos.

Búsqueda de relación con obras del movimiento moderno...Mies, le corbu

Visita a cada una de las obras construidas...reinterpretacion del estado actual

Como fuentes principales, se partirá del taller realizado en la UPM, por Vicente Sainz de Guerra y de la tesis de Iskandar Rementeria Arnaiz (UPV), sobre la Alhondiga de Bilbao y la tesis de Emma Lopez Bahut .

*Intervenciones en la “caja de muros”  
de la arquitectura*



## **II NUEVA BASÍLICA DE ARANZAZU**

## **2.1 HISTORIA**

Arantzazu, habitada por la orden franciscana desde 1514, fue siempre un conjunto de edificaciones de mayor relevancia religiosa que arquitectónica. Tras diversos incendios y restauraciones y el nombramiento de la virgen como patrona de Gipuzkoa, el modesto conjunto de edificios resulta insuficiente.

La nueva basílica de Arantzazu, de Saenz de Oiza y Laorga, se construyó entre 1950 y 1955 después de que los arquitectos ganaran el concurso de la misma el 14 de Agosto de 1950 en respuesta a la imparable importancia religiosa de la virgen y de los problemas que presentaba la antigua iglesia.

Fue uno de los primeros proyectos modernos construidos en la España franquista, aunque su carácter de modernidad se fue reafirmando con la apertura del régimen en los años 50 y la incorporación de artistas en el equipo, entre ellos los escultores Oteiza y Chillida.

La obra, que duro 5 años, fue una sucesión de cambios y experimentos arquitectónicos que cambiaron por completo el anteproyecto ganador y el resultado final al calor de las nuevas tendencias arquitectónicas que se empezaban a respirar en el país.

Lamentablemente, Arantzazu fue demasiado transgresora para la mentalidad del nacional catolicismo y la Santa Sede paralizó los trabajos artísticos en 1955: el edificio estaba casi terminado para cuando llegó la prohibición por lo que no se intervino en la parte arquitectónica, aunque sí fue duramente criticada.

A partir del año 62 se empieza a desbloquear la parte artística progresivamente hasta que en 1984 Néstor Basterretxea culminó su obra.

## **CONTEXTUALIZACIÓN**

La virgen de Arantzazu representa un exitoso intento de evangelizar a la “Dama de los montes” de la antigua mitología vasca. El cambio de culto no paró el constante peregrinaje milenario al corazón de las montañas ni el cariño que el pueblo sentía por su “Andra Mari” de manera que su relevancia religiosa fue creciendo hasta convertirse en la patrona de Gipuzkoa en el siglo XX.

Este hecho desencadenó una serie de obras para dignificar la morada de la patrona hasta culminar en la nueva basílica: una vibrante fusión entre arquitectura y arte, que a pesar de ser una iglesia de pequeñas dimensiones conmueve y sobrecoge el corazón de sus visitantes.

*Arantzazu(...)*  
*Estas lejos,*  
*Allá arriba,*  
*Cerca del cielo (...)*  
*El camino de Arantzazu,*  
*Camino verdaderamente largo, (...)*  
*Piedra,*  
*Por todos lados, piedra.*  
*Torre de piedra.*  
*¿De dónde vendrá la luz?*

## **EL CAMINO DE ARANZAZU**

La carretera de acceso al Santuario se adentra en una topografía de embrujo entre desfiladeros y macizos de roca caliza ascendiendo por la loma del monte Aloña, una de las montañas más misteriosas del País Vasco, de vegetación tupida en la que abundan los espinos, y que cambia su gama cromática con cada estación.

En este paisaje abrupto, solitario y de fuertes vientos donde abundan las aves y sus cánticos, se encuentra la Basílica. Es el lugar donde se le apareció la imagen de la Virgen a Rodrigo de Balzategi en 1469.

La Virgen se apareció en un espino blanco, planta que evoca el sufrimiento pero que florece tímidamente en primavera. Y así comenzó la peregrinación de miles de fieles que durante siglos han ascendido dolorosamente hasta los 750 metros de altitud por la montaña de la esperanza a rogar a la señora del dolor y del consuelo.

Este paraje de difícil acceso, es sin embargo, un lugar de pastoreo desde el neolítico, lleno de yacimientos arqueológicos y con un subsuelo religioso ancestral. Se trata de un lugar de evangelización tardía, rico en prácticas y tradiciones precristianas, en el que la nueva religión abrazó a la antigua madre tierra.

“Si nunca hubiera existido la basílica, los vascos hubieran subido y seguirían subiendo a aquellas campas y peñascales de igual manera”



## INCENDIOS Y RESTAURACIONES

La historia de Arantzazu está ligada a la comunidad Franciscana que desde 1514 habita sus muros y a la de los tres incendios devastadores de los cuales resurgió gracias al trabajo y aportaciones económicas del pueblo llano.

Estos incendios, corresponden a las fechas del 26 de Diciembre de 1553 en el que solo se salvo la iglesia, del 14 de Julio de 1622, (al año de terminar los trabajos de restauración del anterior incendio) del que nada más quedo la imagen de la virgen, y el de 1834. Este último incendio fue provocado por ser un símbolo de las antiguas tradiciones y fueros vascos, bajo las ordenes de un batallón liberal en las guerras Carlista, y en el que sólo quedaron en pie la cripta y la torre.

Después de este último incendio, la reconstrucción del lugar fue humilde, pero con la entrada del nuevo siglo y coincidiendo con al proclamación de la Virgen de Arantzazu como patrona de Gipuzkoa en 1918, empezó un proceso imparable de obras en la iglesia-monasterio para construir un santuario digno de la Virgen.

El 11 de Junio de 1920, con la creciente importancia del santuario, empieza la ampliación de la iglesia. Básicamente consistía en una cripta y un ábside amplios que permitiría ganar espacio en la nave, financiado por Don Pablo Ruiz de Gamiz, Conde de Torre Antigua, en agradecimiento a la cura milagrosa de su hija.

Lamentablemente hacia 1925 las obras se paralizaron provisionalmente para su cese definitivo en 1929 por falta de financiación, ya que Don Pablo se arruinó, lo que se sumó al convulso momento que atravesaba el país.

En 1935 se amplió el convento anexo a la basílica, elevando en dos plantas su altura. Esto supuso que las dos cubiertas quedaran al mismo nivel restando presencia a la iglesia.

La basílica nunca tuvo una relevancia arquitectónica destacable pero su suerte cambió con la elección de Pablo Lete como Ministro Provincial de la comunidad Franciscana de Cantabria el 12 de Agosto de 1949. Sacerdote de espíritu emprendedor como hombre de gobierno en Cuba y vinculado desde niño a la Andra Mari, refundó la comisión de obras del santuario con ayuda del Barón de Benasque, Gobernador Civil de Gipuzkoa, que convocó el 13 de Diciembre de 1949 a Avelino Elorriaga, Presidente de la Diputación de Gipuzkoa, a Pedro Aranguren, guardián de Arantzazu, y a los alcaldes de Donostia, Irun, Azpeitia, Bergara, Oñati, Tolosa, Arrasate y Azkoitia.

En esta reunión se llegó al acuerdo de reanudar la construcción de la basílica y se pactaron ayudas en la financiación de la misma.

El 13 de abril de 1950 se publicaron las bases del concurso para la nueva Basílica, al cual se presentaron 14 proyectos y el 19 de agosto de 1950 el Jurado constituido por el excelentísimo Señor Presidente de la excelentísima Diputación de Gipuzkoa, Don Avelino de Elorriaga, Presidente del mismo, y sus componentes, el M.R.P. Provincial de Cantabria, Don Pablo Lete: el alcalde de Oñati, Don Vicente Ugarte; los arquitectos Don José María Baroja, arquitecto provincial, designado por la excelentísima Diputación de Gipuzkoa, Don Jesús Rafael Basterretxea, Decano Presidente del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro designado por este colegio; Don Secundino Zuazo Ugalde, designado por los arquitectos presentados al concurso y Don José María Sainz Aguirre, Secretario Técnico del mismo, dió su fallo.





## 2.2 EL CONCURSO

### LAS BASES

Queda claramente reflejado tanto en las bases del concurso como en el acta del fallo del jurado que el anteproyecto ganador debía de resolver los problemas fundamentales que la antigua iglesia presentaba. Esto se traduce básicamente en rectificar el acceso actual, proyectar un templo de la máxima capacidad combinando con armonía sus múltiples usos y crear un camarín digno de la Virgen, todo ello con un estilo “actual”.

El acceso original se producía por un lateral de la iglesia, “Incómodo por la profundidad de la nave y lo retorcido de la planta”, al nivel de la cota de la cripta actual, por debajo del nivel de la carretera. En las bases se dispone la necesidad de entrar desde la carretera por el mismo eje de la iglesia, habiendo que salvar para ello una diferencia de nivel de 4 a 5 metros con un posible cambio de rasante de un máximo de 1,5 metros, para no dejar colgadas las edificaciones existentes y dar una mayor capacidad a la planta al adaptarse mejor a la pendiente del terreno. De esta manera, la cota de la nueva iglesia coincidiría con la de la planta primera del convento, con lo cual era posible mantener sin alteraciones las circulaciones existentes del convento y se evitaban las subidas y bajadas para pasar de la parte residencial a la religiosa.

Dado que el “culto y devoción son actualmente muy grandes, y que al correr de los años han de incrementarse, con el consiguiente aumento de peregrinos” se ha de proyectar una basílica de la máxima capacidad que permita un fácil peregrinaje y al mismo tiempo que fueran compatibles los actos de grandes aglomeraciones en los días solemnes y los rezos y cánticos del día a día de la orden Franciscana, es decir, cumplir con el programa funcional de una iglesia conventual. Para ellos se exigía una superficie mínima de mil metros cuadrados, que se lograba dotando a la nave del mismo ancho que el ábside, y que se proyectara uno o dos coros con accesos independientes para doscientos clérigos y doscientos cincuenta colegiales.

En cuanto al estilo, se requería que fuera “actual”, que fuera consecuencia de “surgir de la adopción de formas lógicas, resueltas y tratadas con sinceridad y nobleza, dentro de los medios de los que se dispone y de las circunstancias del momento” no la copia de estilos anteriores, y siempre con un fuerte carácter religioso.

También se indicaba que los materiales fueran “de la mayor resistencia y de fácil conservación” para la realización de una obra capaz y digna de la historia del santuario, concentrando en su interior toda la suntuosidad; mientras que en su exterior, se aconsejaba tratarlo “con gran ponderación”.

## FALLO DEL JURADO

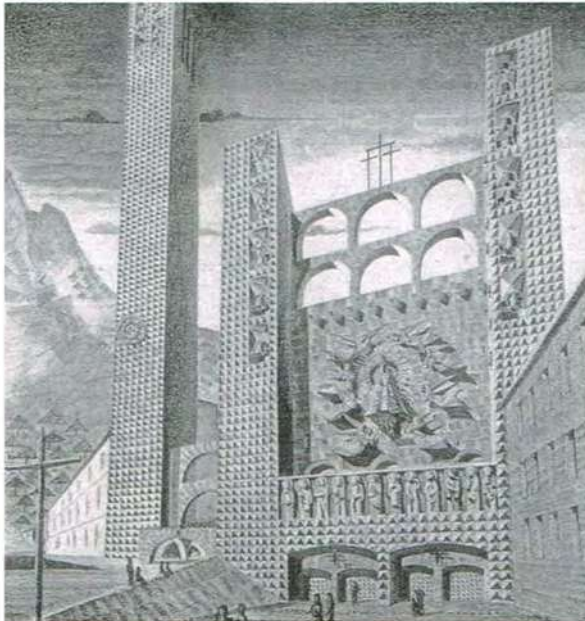
Con todas estas premisas el jurado dió su fallo: el anteproyecto de los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga ganó por unanimidad, ya que se consideró que además de resolver todas las cuestiones funcionales gozaba de “un profundo sentimiento religioso, moderno, es decir, una arquitectura actual, que, si no entronca con aquellas arquitecturas tradicionales tan extendidas por el País Vasco, se halla dentro de una gran corriente de arquitectura religiosa moderna, que rebasa los límites de las arquitecturas nacionales. Este carácter religioso se evidencia fuertemente en el exterior, en el presbiterio y en el camarín de la Virgen.”

El segundo y el tercer premio fueron para los hermanos Regino y José Borobio y el dúo formado por Javier Barroso y Rafael Aburto, pero al considerar el jurado que ambos anteproyectos eran igual de meritorios, optó por unificar los dos premios y dividir el importe de la suma entre ambos.

El tercer premio (cuarto premio) fue para el arquitecto Fernando Chueca Goitia y se otorgaron, además, tres accésits, sin orden de prioridad, a Pedro Ispizua, Antonio de Aralace y Enrique Bas Agustín.

El jurado hizo una valoración parcial de cada proyecto, puntuando por separado distintos aspectos de los proyectos.

**1º premio, J. Sáenz de Oiza y L. Laorga.** Fue el proyecto ganador gracias a su rigor en el planteamiento constructivo y a su modernidad, que otorgaban al proyecto la precisada amplitud y resolvía el problema del acceso además de adecuarse a los edificios existentes. La documentación presentada al concurso, que denota la mano de Luis Laorga, muestra una calidad gráfica impecable, en la que destaca el contraste entre el realismo de la arquitectura y la abstracción geométrica en la representación del entorno: “Tal vez para acentuar la carga simbólica de las puntas de espino, emplean en la vegetación la misma forma de diamante que se emplea en las superficies exteriores del edificio”



Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga,  
*Anteproyecto para la basilica de Nuestra Señora de Aránzazu*, 1950, perspectiva exterior. Publicado en *Revista Nacional de Arquitectura (R.N.A.)*, 1950, núm. 107, pp. 467-476.

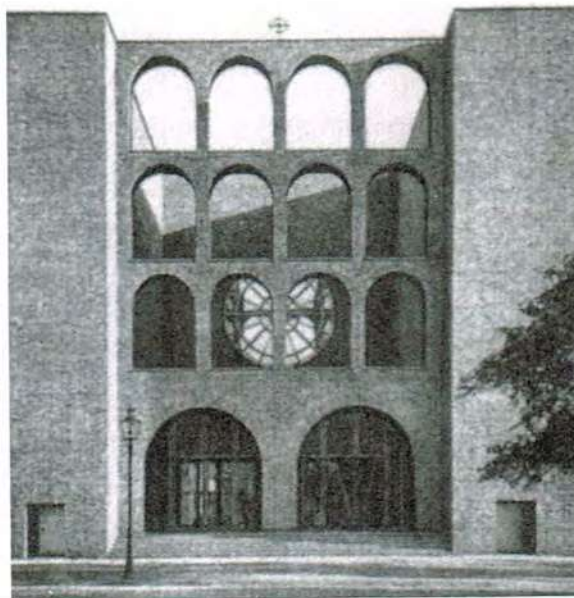
Es el único anteproyecto que define tanto el emplazamiento rocoso como los edificios anexos y la solución de la entrada, claramente reflejada en la vista principal.

Destaca el campanil de 45m de alto exento al edificio, que confiere equilibrio al conjunto y las piedras con forma de diamante que revisten las paredes en honor al espino donde apareció la Virgen. La fachada, con dos torres tratadas con el mismo revestimiento, una a cada extremo, otorga gran presencia, fuerza y unidad al conjunto.

El campanil exento y la iconografía de la fachada recuerdan al proyecto de Nuestra Señora del Rosario, Madrid, de Luis Laorga (1950-51) en el que colaboró con el pintor Carlos Pascual de Lara, también autor de los bocetos de la composición pictórica del anteproyecto de Arantzazu y del primer diseño del retablo.

El desnivel de acceso se resuelve con una escalinata exterior que desemboca en las puertas del acceso al templo.

De todos los proyectos es el que consigue la nave de mayor tamaño, aumentando la capacidad y reduciendo las zonas muertas de visibilidad al colocar el altar mayor en el centro del presbiterio. El solar contaba con 1.730,60 metros cuadrados, de los cuales se utilizaron 1280 metros cuadrados, superando la capacidad de 1000 metros cuadrados exigidos en las bases. En una composición de nave única con capillas laterales, en la que el presbiterio semicircular, lugar de sacrificio, se encuentra elevado respecto al plano donde se encuentran los fieles, solución litúrgica que jerarquiza los espacios. La luz se concentra principalmente en el camarín y el presbiterio, resaltándolos, a través del lucernario.



Dominikus Böhm, iglesia de San José, Hindenburg, Alemania (1931).

## 2.3 LA BASÍLICA

A pesar de haber ganado el concurso por unanimidad, el proyecto tuvo sus opositores desde el principio: “El jurado se hace cargo de las extrañezas que posiblemente causará en el público el anteproyecto premiado.” Conscientes de ellos Pablo Lete y su equipo comenzaron una campaña de aceptación valiéndose de los medios de comunicación y las instituciones.

Este anteproyecto, junto con el de A. Cabrero y R. Aburto (arquitecto que también participó en el concurso de Arantzazu) para la Sede Central del aparato sindical franquista en el Paseo del Prado en Madrid, protagonizaron el comienzo de la arquitectura moderna en España. A pesar de que ambos fueron un intento tímido de modernidad, los dos proyectos se alejan del historicismo conservador dado hasta el momento en el ámbito de la dictadura: “es la primera brecha abierta en la monolítica concepción historicista y conservadora de la arquitectura pública y oficial... la intromisión americana (1949-1952) tuvo, artísticamente, consecuencias muy visibles, trascendentales, como fue la decisión, en 1951, de cambiar en 180 grados las orientaciones de la Dirección General de Arquitectura. Desde un mundo de academismo obligatorio y de prohibición de la arquitectura “moderna”, considerada como judeomasónica, socialista, se pasó a la implantación de una arquitectura de vanguardia.”

Este cambio es evidente si se compara con el proyecto del concurso para la Basílica Hispano-Americana de la Merced en Madrid, que también ganaron tan solo un año antes Oiza y Laorga: un proyecto contundente y de voluntad monumental que reflejaba la ideología franquista del momento. Sin embargo, en este proyecto si que se atrevieron a utilizar la planta rectangular para desarrollar el programa religioso. Dominikus Böhn (1880-1955) fue el único arquitecto citado en las dos primeras memorias redactadas por Saenz de Oiza y Laorga: en la de la Merced, lo hacen para criticarle, en Arantzazu en cambio, lo citan como inspiración. Böhn fue uno de los arquitectos centroeuropeos más conocidos en arquitectura sacra moderna de su época junto con Rudolf Schwartz (1897-1961), quien dedicó su carrera a las nuevas técnicas de construcción, especialmente a la bóveda parabólica de hormigón armado, y fue objeto de muchas publicaciones en las revistas arquitectónicas germanas. Su especialización en la construcción de iglesias le llevó a profundizar acerca de cuestiones litúrgicas respecto a los diferentes espacios de los templos y en los materiales vistos como elementos espirituales.

Al principio, Oiza y Laorga calificaban la arquitectura de Böhn de industrial pero es indudable la influencia que tuvo en ellos la iglesia de San José de Hindenburg, 1931. La fachada principal, concebida como dos torres de ladrillo que encuadran hileras de arcos de media punta se asemejan por su composición, tamaño y proporción a la de Arantzazu.

En definitiva, el anteproyecto se concibió al calor de la apertura del régimen y del drástico cambio de mentalidad en las artes, y Oiza aprovechando las circunstancias reconsideró la totalidad del edificio presentado al concurso, cambiando prácticamente todo menos las puntas de espinos y la planta de la iglesia, que ya se encontraba construida, sobre la marcha. Esto también tuvo que ver con la incorporación de Jorge Oteiza al equipo:

“Hombres bestias; dos miradas azules: la de Oteiza de partirse en dos, y la de Saenz de Oiza más compleja, ambas mostrando un afán de lucha constante“.

Por otro lado, Luis Laorga fue un arquitecto apenas conocido a pesar de su brillante trayectoria. Él era el especialista en programas religiosos y se pasó casi toda su vida construyendo iglesias. La memoria escrita y los dibujos del anteproyecto denotan su mano.

Seguramente ganaron el concurso por las cualidades y conocimientos en arquitectura sacra de Laorga y sus contactos en el orden Franciscana, ya que había colaborado con ellos con anterioridad y lo haría en el futuro, pero fueron los impulsos y modificaciones que Oiza introdujo durante la obra lo que le otorgaría a Arantzazu su carácter de modernidad junto con las intervenciones artísticas.

Oteiza y Oiza tuvieron una sintonía muy fuerte que duró hasta el fin de sus días, mientras que con Laorga, el escultor sólo mantuvo una relación de cortesía. Oiza definió a Oteiza como *“mi padre espiritual. Yo me sentía un aprendiz de arte frente al magisterio artístico de Jorge Oteiza”*.

Oteiza no tardó en ser la conciencia crítica del proyecto: para él, esta era la oportunidad de hacer una obra vasca de repercusión internacional que integrara todas las artes *“lo que pretendemos en Arantzazu, quizá por primera vez en Europa, es crear un espacio religioso resultante de la íntima conjunción de la arquitectura con la pintura y la escultura. Componer para nuestro pueblo un lugar para hablar con Dios. Un lugar vasco y universal a la vez. Sobrio y humilde como lo franciscano, potente como este paisaje y actual como nuestras vidas”*.

Esto le llevó a cuestionar todo lo hecho hasta el momento y además, en la documentación de Arantzazu aparece en igualdad de poder que los arquitectos para escoger a los demás artistas en los posteriores concursos.

Fue él también el que introdujo la idea de relacionar la sinceridad constructiva con la austeridad de la orden franciscana, lo cual desembocó en la depuración arquitectónica del edificio.

## RITMO DE LA OBRA

La primera piedra se colocó el 9 de Septiembre de 1950 pero pasarían varios meses antes del comienzo de las obras, ya que a pesar de la elección de la dirección facultativa casi inmediata por parte del Provincial, hacía falta definir el proyecto ejecutivo y el presupuesto para poder escoger a la empresa constructora.

El 18 de noviembre de 1950 se presentó el primer presupuesto, que ascendía a la cuantía de 19.031.667,00 pesetas que se podría reducir hasta los 15 millones de pesetas. El precio final fue variando hasta que en un concurso limitado se le adjudicó la obra a la constructora de los Hermanos Uriarte con un presupuesto definitivo de 11.906.101,81 pesetas.

El 23 de abril comenzaron los trabajos preparatorios y las obras avanzaron a buen ritmo a pesar de la problemática de tener que mantener la antigua iglesia parcialmente para no interrumpir el culto. Durante esta época, los jóvenes seminaristas que vivían en el convento ayudaron en las tareas de desescombro, acelerando el ritmo de los trabajos.



La única preocupación por el momento era la económica. Pero todo se truncó cuando el 6 de diciembre de 1952 Pablo Lete falleció en un accidente de aviación en las Bermudas mientras intentaba solucionar la financiación del Santuario vendiendo las Joyas de la Virgen, que perdieron junto a él.

Con la desaparición del impulsor del proyecto, los trabajos empezaron a retrasarse por la desorientación de los arquitectos, hasta el punto de que la dirección de obra se superpuso a la elaboración del proyecto ejecutivo: *“la obra se estaba convirtiendo en un taller de experimentación de soluciones constructivas, a veces demasiado atrevidas”*

Laorga sólo quería cumplir con su palabra y entregar los planos necesarios para celebrar el culto en la fecha acordada. Esto supuso que la mayoría de los planos entregados fueran suyos, y que Oiza pasara de vez en cuando por la obra poniendo todo en duda, dando soluciones de palabra, e incluso contradiciendo a su socio.

La correspondencia de entonces muestra como la orden descargó sus preocupaciones en Laorga, quien se muestra más inquieto por los perjuicios que los atrasos estaban ocasionando a los franciscanos que por la propia construcción, mientras que Saenz de Oiza cambiaba casi todo en la obra sobre la marcha. Ambos arquitectos se comprometieron a resolver el proyecto ejecutivo lo antes posible, pero para entonces ya se habían disuelto profesionalmente y trabajaban por separado.

Con la paralización posterior de los trabajos artísticos por parte de la Santa Sede, Laorga se fue desentendiendo del proyecto, y fue Saenz de Oiza el que todo el proceso hasta su finalización décadas después de su comienzo.

Finalmente, el proyecto ejecutivo se visó el 25 de Junio de 1952 lo que permitió la demolición total de la iglesia y de la parte del convento que quedaba dentro del perímetro del nuevo templo.

La bóveda de hormigón en masa que cubre la cripta se ejecutó sobre los muros de carga de la antigua iglesia y posteriormente se inició la estructura de la nave. En Agosto de 1952 se preparó la cimbra de madera para encofrar los pórticos que se ejecutaron en Noviembre, configurando el espacio interior de la nave.

A pesar de que la basílica no estaba terminada y de que los trabajos continuarían varios años más, se inauguró y bendijo el 30 de Agosto de 1955.

## La intervención artística

Por la parte artística, fue sorprendente la facilidad con la que Oteiza se volvió a integrar en la cultura del franquismo cuando volvió del exilio. Se puede explicar como una nostalgia incurable y que en muchos de los países en los que estuvo en Sudamérica hubo levantamientos fascistas, ***“Para estar entre fascistas prefiero estar con lo de mi tierra”***.

José de Arceche relata su primer encuentro con Oteiza: “ Tiene, así como yo, el don o la tara de la indignación. Habla como a puñetazos. Tiene la mirada penetrante y siempre algo importante que decir.” En aquel momento Oteiza estaba a punto de obtener el encargo de las esculturas para la fachada del nuevo santuario de Arantzazu y creía que el escultor tiene la misión de colaborar en la salvación de los hombres. Oteiza tuvo un doble compromiso con las instituciones culturales del régimen y con los nuevos círculos emergentes del nacionalismo cultural vasco. Su pasión por la teoría, muy en desuso en la España de la época, le ayudó rápidamente a convertirse en una autoridad nacional en arte abstracto: “Sus argumentos místicos impresionaron especialmente a los religiosos interesados en reconciliar el nuevo arte con la espiritualidad católica”.

En Arantzazu, el concurso daba total libertad al diseño artístico, parecía que eran los arquitectos los que no gozaban de tanto margen de maniobra. Sin embargo, la obra era vigilada de cerca por el régimen del nacional catolicismo.

Fue “un edificio híbrido. Porque en el momento en el que se concibe aun no estaba claros los límites de la nueva libertad de actuación de los arquitectos que, sin embargo, ya se empezaba a respirar.”

La consecuencia fue un edificio que se corrigió sobre la marcha. ***“Lo único moderno del anteproyecto fue el revestimiento de las piedras y el prever pinturas y esculturas de arte abstracto”***.

Paradójicamente, más tarde fueron los artistas los que fueron censurados.

En pleno franquismo, la comunidad eclesiástica, conforme con la dictadura, entro en pánico, y con la ayuda de la parte de la sociedad más reaccionaria, atacaron el proyecto temiendo en lo que podría convertirse Arantzazu para el pueblo vasco. La intervención del Obispo de la Diócesis Font i Andreu supuso la suspensión cautelar de las obra artísticas en otoño de 1952 y definitiva en 1955.

Era demasiado tarde para alterar el aspecto global del edificio que consideraban que era una “idea asfixiante del espacio, muros de prisión y fortaleza, clavos de cofre antiguos” pero si sirvió para paralizar los trabajo escultóricos y pictóricos, acusando a Oteiza y Basterretxea de ateos y vasquistas.

El informe de la Santa Sede calificaba a la obra como amanerada, grotesca, espectral, macabra, caprichosa, de falso Medioevo con voluntad de polémica y fingido barbarismo. También criticaba duramente las puntas de espino de las fachadas, ya que consideraba que no tenían razón de ser en un edificio de culto.

“Esta denuncia fue la mayor tragedia y su mayor crédito después”

Arantzazu fue un hito religioso en la década de los cincuenta, un símbolo cultural en los sesenta y se convirtió en un símbolo político-ideológico en los setenta.

Casi una década después, coincidiendo con cambios en la dirección eclesiástica local y vaticana, se empezaron a desbloquear los trabajos artísticos.





## 2.4 EL EDIFICIO

### EL EMPLAZAMIENTO

El conjunto de los volúmenes es asimétrico, determinado por la planta de la nave, las edificaciones existentes y la ausencia de ejes en el paisaje salvaje del entorno, que establecen una sucesión de elementos que permiten encadenar las distintas partes construidas con las naturales armoniosamente. Arantzazu se sitúa en el corazón de la provincia de Gipuzkoa, “Los últimos apóstoles parecen salirse del friso, quieren romper la línea recta que en nuestra tradición vasca simboliza la fatalidad...quieren abrirse en círculo...aquí en el centro geográfico de nuestro País Vasco” Según Oteiza los apóstoles incurvaban dos círculos, uno en el paisaje inmediato, en el barranco, y el otro sería el que se forma al pasar por las principales ciudades del País Vasco.

### CIMENTACIÓN

La cimentación para el nuevo templo se puede considerar en tres partes en respuesta a los problemas constructivos que hubo que resolver:

**El ábside:** no hubo que cimentarlo ya que arrancaba sobre la construcción de 1920 y el muro de mampostería perimetral y los contrafuertes se apoyan directamente sobre las existencias. Los ocho soportes de hormigón armado que rodean el presbiterio se construyeron en correspondencia con los inferiores existentes y se les transmitieron las cargas mediante dados de hormigón armado.

El lado de la **Epístola** en la nave no tenía correspondencia con lo existente ya que es la parte del convento que se tuvo que derribar por quedar dentro del ámbito de intervención de la nueva iglesia. Se resolvió mediante una zanja corrida de hormigón ciclópeo en el crucero y macizos aislados atados por arcos en la nave. La profundidad de las zanjas fue variable, llegando incluso a alcanzar los 10 metros en la parte del crucero para poder encontrar el firme de roca.

En el **campanil** y la parte del **Evangelio** de la nave el firme de roca estaba muy próximo a la superficie y estaban fuera de toda construcción antigua. La nave y el crucero se cimentaron con una solución análoga a la simétrica, pero los machones se unieron longitudinalmente con un muro de contención de tierras. El campanil se cimentó sobre roca horizontal mediante zapata corrida.

### CAMPANIL

Destaca el campanil de 45 metros de alto, fundamental en la composición general, exento a la basílica, que da equilibrio al conjunto como un hito en el paisaje, estableciendo un puente entre las montañas y el templo.

El campanil y las torres de la fachada están revestidas de piedras talladas en punta de diamante. Esta abstracción geométrica de la punta de espino, que al revestir las paredes crean un juego de lleno y vacío, trabaja la luz en sí misma, creando sombras que cambian la percepción del edificio en cada momento.

Estas piezas de piedra caliza gris traídas de la cantera de Lastur a 22km, tienen dimensiones en planta de 50x50 cm, 40 cm de punta y 20cm de tizón. Al ser la piedra del lugar, es una conexión directa con el entorno, que camufla el edificio entre los grandes peñascos del lugar.

El cálculo realizado para su construcción es destacable por la esbeltez de la torre y el dimensionamiento de los muros para evitar tracciones en la sección debido a la acción del viento.

Los muros auto portantes del campanil tienen una sección de 1,25m y 0,50 metros en su coronación: cada 7,50m en altura la sección de los muros se estrecha 12,50 cm progresivamente.

Se trasdosaron con hormigón en masa ancladas a él con ganchos de hierro de 10mm sujetos a un redondo vertical de 20mm de diámetro. Se construyó en hiladas de muro autoportante que va disminuyendo en sección 12,50 cm cada 7,50 metros de alto, con lo que tiene un grosor de muro de 1,25 metros en la base y 0,5 metros en su coronación.

Con el revestimiento de puntas de espino, su altura total es de 45 metros y en planta forma un rectángulo de 6x5 metros.

Distintas fotografías de las puntas de espino: el aspecto de la fachada cambia por completo dependiendo de la luz, la perspectiva, la lluvia... Además, se puede ver como se resuelven las esquinas y el encuentro con el suelo o las vidrieras.

Con el abujardado de las piedras se consigue una textura rugosa que absorbe la luz más que reflejarla. La piedra ha envejecido como las rocas de las montañas que lo rodean, camuflando su presencia.

## FACHADA PRINCIPAL

El desnivel del acceso se resuelve con una escalinata exterior en forma de embudo que desemboca en los arcos rebajados donde están las puertas de acceso al templo: la escalinata se va ensanchando hacia la izquierda según desciende para compensar la presencia del convento a su derecha.

La propia orden tomó la decisión de demoler parcialmente el convento en su primera crujía dejando totalmente despejada la fachada de la nueva iglesia. Sin embargo, este hecho pasa desapercibido desde el exterior ya que se decidió reconstruir las fachadas nuevas imitando las derribadas para integrarlas en el conjunto y no restar presencia a la fachada de la iglesia. Con esto se ayudó a potenciar la presencia de la fachada y compensar la presencia del convento anexo.

Lo único simétrico de todo el conjunto, a pesar del edificio conventual que tiene pegado a su derecha, es la fachada principal del templo, de gran presencia con dos torres, una a cada extremo, revestidas con piedras con forma de diamante sobre las cuales se situaba el friso de los apóstoles de 12 x 2,70 metros, conjunto



Basilica de Nuestra Señora de Arantzazu, Oñati, Gipuzkoa (1950-1969).

con forma de diamante sobre las cuales se situaba el friso de los apóstoles de 12 x 2,70 metros, conjunto que se une mediante la posición de sus manos e inclinación de sus cabezas, creando un ritmo que obliga al espectador a pasar la mirada de uno a otro. Oteiza denominó a este movimiento que hacen los apóstoles el “Ballet del Friso”.

Este ritmo ornamental enlaza horizontalmente las dos torres que enmarcan la fachada. Inicialmente era un gran paño con la imagen de la Virgen rodeada de un círculo de ángeles y rematado en lo alto por dos filas de arcos de media punta que durante la ejecución Oteiza eliminó.

Con esto consiguió estilizar las torres y conseguir que la fachada fuera un cuadrado perfecto.

La fachada principal está compuesta por dos torres a cada lado de un gran paño cuadrado de 12x 12 metros. La diferencia de cota entre la base de la torre que se encuentra en la entrada de la basílica y la que está en la carretera es de 4 metros. Las puertas de Chillida conforman un cuadrado de 2x2 metros enmarcadas por arcos rebajados.

El acceso es un espacio exterior hundido, rodeado por el muro y el edificio anexo con unos huecos pequeños, las puertas, que te adentran al templo enterrado.

## PÓRTICO

El campanil se une a la fachada mediante un pórtico lateral que protege el templo de los fuertes vientos del norte y las lluvias.

Este tiene un desarrollo de 36 metros con una profundidad de 4 metros y 2,5 metros de alto. Se trata de una bóveda que se soporta sobre siete arcadas de mampostería y el muro exterior del lateral de la nave.

Uno de los cambios más visibles en el exterior del templo durante la ejecución fue la eliminación del sistema de arcos que unía el campanil con la nave por encima del pórtico. Esta modificación acentuó la esbeltez del campanil y lo dejó totalmente exento del conjunto.

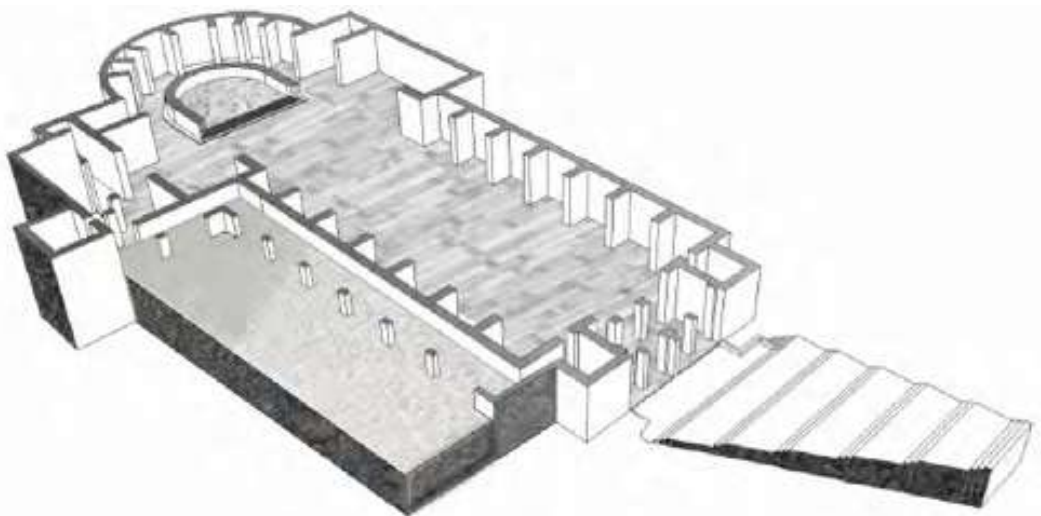
Por otro lado, las dos fachadas laterales que cerraban el crucero se remataban con dos filas verticales de tres arcos, que fueron sustituidas por dos grupos de cuatro vidrieras ovoidales colocadas simétricamente en consonancia con el proyecto inicial de Oteiza. Esto fue posible gracias al retranqueo que sufrió la hospedería, que dejó suficiente espacio para el nuevo planteamiento de entrada de luz.

Oteiza, por otro lado, eliminó las dos filas de arcos de media punta que coronaba la fachada principal.

La eliminación de esta serie de arcos probablemente hizo más fácil para los arquitectos prescindir también de la hilera de aberturas en arco que había en lo alto de la nave. Esra pasó a ser una fila de rectángulos, mucho más racionales y de lenguaje abstracto.

## LA NAVE

La depuración que sufrió el edificio en su fase de construcción fue aun más rotunda en el interior que en el exterior. La nave, en forma de casco invertido de barco, esta anclada en el terreno. A ella se accede por debajo del nivel de la carretera, descendiendo por la escalinata que te introduce en la tierra, como a una cueva.



Uno de los aspectos que les permitió ganar el concurso fue la manera clara y sencilla de resolver las circulaciones, separando los fieles de la comunidad de manera efectiva.

La nave, que es para los fieles, se trata por ello del lugar más terrenal del templo, es el espacio de menor altura comparándola con el presbiterio y el crucero.

Cambió radicalmente cuando los arquitectos apostaron por una estructura de hormigón armado singular y de cálculos muy complejos que les permitió diseñar una solución de pórticos, cuyo trazado interior configura el espacio interior diáfano de la nave y su trazado exterior, por otro lado, sostiene la cubierta a dos aguas de la nave.

Los muros que van desde la cimentación hasta el nivel del piso de la iglesia (de cota +0,00 a +5,61m) son de hormigón armado.

En la nave se ejecutó mampostería concertada, a modo de contrafuerte, a tres caras vistas hasta la altura de la galería formando machones de 0,80x2,20 metros y unidos en su parte posterior por un muro de hormigón en masa de 0,70 metros de espesor que configuran las 7 capillas que hay a cada lado de la nave. En el anteproyecto, la estructura se resolvía con un doble muro de carga. Los machones que separan las capillas de la nave, a una altura de 4,50 metros, se transformaban en arcos por detrás de los cuales atravesaban dos pasillos perimetrales que unían el coro de los sacerdotes con el camarín de la virgen, entre los dos muros de carga. Estos muros se prolongaban conformando grandes paños de piedra vista.

Finalmente, con el sistema de pórticos la estructura se resolvía de forma mucho más moderna, sin contrafuertes, gracias a las nuevas técnicas que aplicó Oiza: los ocho pórticos, separados entre ellos 4,20 metros, tienen una altura de 17,50 metros y salvan una luz de 17,50 metros también, es decir, se puede inscribir un cuadrado en el espacio que configuran.

Los pórticos con doble empotramiento apoyan sobre una viga corrida que descansa sobre los muros de mampostería que configuran las capillas a la altura de +11,17 metros.

Desde las galerías hasta el arranque de cubierta los muros de mampostería pasan a ser de cerramiento y se ejecutaron en mampostería ordinaria vista por cara exterior, con un espesor que disminuye de 60 cm en su base hasta 40 cm en su coronación. Los muros del crucero, en cambio, son a dos caras vistas y con una sección que va desde 80 cm hasta 70 cm en su coronación.

Toda la estructura de la nave queda oculta bajo una bóveda de cañón con acabado de listones longitudinales de madera, que acentúan su aspecto de casco de barco.

Esto desencadenó cambios sustanciales: en el anteproyecto el techo de la nave era un artesanado plano y el del crucero una bóveda, entre ambas techumbres había planteada una entrada de luz y la transición entre el crucero y el presbiterio se resolvía de forma más tosca, mediante un dintel; las nuevas técnicas permitieron resolver la transición entre crucero y presbiterio de forma continua, el crucero pasó de ser una bóveda a una forma más abstracta, casi plana que se adecuaba mejor a las vidrieras ovoidales y a la unión con el presbiterio. La nave, al contrario, pasó de ser plana a una bóveda corrida.

El pasillo que unía el coro de los sacerdotes con el camarín en el anteproyecto se situaba encajado entre los muros estructurales: al final el pasillo se transformó en un voladizo quebrado: con estos quiebros en forma de punta se ganó mucha superficie útil comparándolo con los angostos pasillos de la memoria inicial y están recubiertos por una celosía de madera que diseñó el propio Oiza, uno de los elementos más característicos del interior del templo.

El pasillo cubre las capillas laterales, que en la ejecución perdieron altura pasando a tener forma cuadrada en lugar de rectangular.

Los materiales no estructurales de la basílica, por cuestiones de adaptación y economía fueron la piedra, la teja, la cal y la madera.

## **TRAGALUZ SEMI CILÍNDRICO**

La linterna al principio era una sucesión de pisos de pequeños arcos. Sin embargo, la comunidad franciscana rechazó de plano la propuesta inicial porque no respondía a cruda climatología del lugar.

Tras diversas propuestas, la linterna cónica cilíndrica inicial que captaba luz en las cuatro orientaciones evolucionó a un tragaluz semicilíndrico configurado por una cubierta a un agua abierto al noroeste por el que se introduce la luz de poniente

## LUZ EN EL ESPACIO INTERIOR

Los volúmenes que componen en sí mismos la basílica se proyectaron para transmitir su función religiosa y los arquitectos utilizaron la luz para resaltar cada una de sus partes según su importancia religiosa.

La entrada al templo apenas cuenta con luz natural, ya que se accede por el nártex que cierran las puertas y por debajo de los dos coros en voladizo: los coros comprimen el espacio de la entrada de la nave, el lugar más terrenal y sombrío, privándolo de la luz natural que entra desde la hilera de rectángulos en lo alto.

La hilera rectangular de ventanas está forrada de aluminio en su interior, que actúan reflejando la luz, y así, las pequeñas aberturas dan luz suficiente para los coristas.

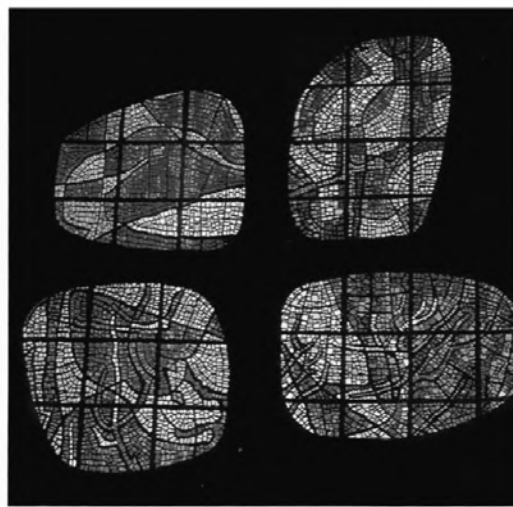
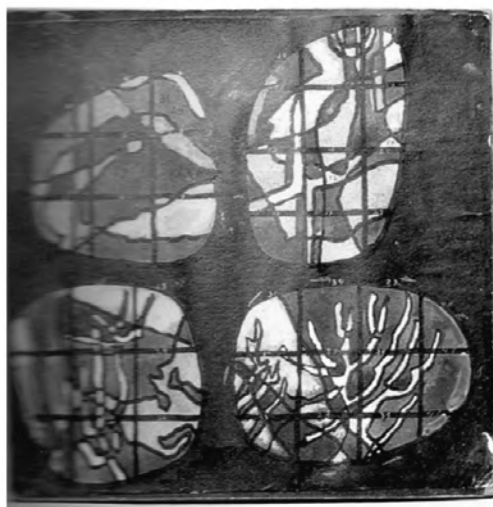
El pasillo que une el coro y el camarín cubre las capillas laterales formadas por los machones de la estructura donde se sitúan los confesionarios, en completa penumbra.

Según avanza en la nave y te acercas al presbiterio, el lugar de sacrificio y de mayor significado religioso, aumenta la luminosidad: la luz se concentra principalmente en el camarín y el presbiterio, resaltándolos y contrastándolos con la penumbra de la nave, captándola mediante una linterna que corona el presbiterio.

La solución final de la linterna capta la luz de poniente, intensa y horizontal, que enmarca a la perfección el retablo construido posteriormente.

Las vidrieras del Padre Eulate captan la luz blanca del norte y del sur y la transforman en poli cromática: predomina el azul que baña y se funde en la parte baja el retablo del ábside y los muros del crucero.

La luz vertical de la linterna y la horizontal de las vidrieras son coprotagonistas con el propio retablo y junto con la luz verdosa que se refleja de los espejos y la plata del camarín de la virgen crean un efecto mágico.



89.2

89.1. Xavier Álvarez de Eulate, *Boceto para las vidrieras de la basílica de Nuestra Señora de Arantzazu*, 1952-1953, localización desconocida.

89.2. Xavier Álvarez de Eulate, vidrieras de la basílica de Nuestra Señora de Arantzazu.

## EL SANTUARIO

El conjunto de los volúmenes es asimétrico para adecuar la nueva basílica a las preexistencias y al entorno.

Esta estudiada asimetría se consigue mediante el campanil, el pórtico lateral y las escalinatas de acceso.

El campanil, exento como un hito en el paisaje, y la arcada lateral son los dos elementos arquitectónicos que hacen más visible la asimetría. El campanil, además de ser la transición con las montañas que lo rodean, compensa la presencia del barranco por el que descuelgan las edificaciones en el lado opuesto del conjunto. Con la depuración del sistema de arcos exterior, ambos elementos ganaron en presencia.

La basílica, revestida con caliza gris del lugar, por la tempestuosa climatología, ha envejecido como los barrancos del entorno, confundiéndose con ellos.

El santuario, situado en el corazón de las montañas, está perfectamente integrado en el paisaje: colgadas en el barranco, ninguna de las edificaciones es de gran tamaño y apenas son visibles hasta llegar al lugar.

Otro concepto básico en el conjunto es la abstracción: todos los volúmenes son en esencia formas geométricas puras, estudiadas y desarrolladas por los arquitectos e incluso por Oteiza en el planteamiento de la fachada.

La simple rotundidad de sus formas recortadas contra el cielo le otorga gran presencia pero al mismo tiempo su sencillez no compete con la apabullante naturaleza que la rodea.

El respeto y la intencionada integración en el paisaje dan como resultado un edificio, que a pesar de su potencia visual, apenas es perceptible hasta llegar a él: una cueva forrada con espigas de piedra del lugar en medio de las montañas en las que habitaba la Dama.

## ARQUITECTURA Y ESCULTURA

Considero que uno de los factores en el espectacular resultado final del edificio es la perfecta integración de las artes en la arquitectura: tanto en el exterior, con la obra de Oteiza y las puntas de espino, como en el interior, con el retablo que se funde con la luz de las vidrieras y parece la salida hacia el cielo de la cueva, son un todo que no funcionarían por separado.

La arquitectura, en su exterior, es un escudo punzante que protege el cascarón interior, cálido y en penumbra. Las esculturas de Oteiza, abiertas en canal, y las puertas de chatarra de Chillida te dan la bienvenida, mientras que en el interior, el retablo de Muñoz y la luz azul mágica que entra desde las vidrieras de Eulate te conducen hacia el altar.

En este edificio la arquitectura y la escultura se fecundan y enriquecen mutuamente armónicamente. Al contrario de la arquitectura contemporánea desarrollada en términos escultóricos, que no es más que el aumento de la escultura sin escala, en este caso arquitectura y escultura se utilizan recíprocamente separando sus roles: la arquitectura como gestadora de espacios y la escultura como gestadora de cuerpos. Por otro lado, la propuesta escultórica es abstracta, tanto la de Oteiza como las propias puntas de piedra en forma de diamante, que se podrían considerar como esculturas abstractas de puntas de espino. El conjunto otorga al edificio de un aspecto punzante y vibrante que no deja indiferente.



## 2.5 REFERENTES:

### LA PARED-LUZ Y EL MURO CURVO DE LA IGLESIA DE RONCHAMP

Oteiza hace referencia a Emilie Gilioli (1911. 1977), escultor francés centrado en la abstracción geométrica que apostaba en sus piezas por la rotundidad formal. Fue vicepresidente del Groupe Espace, fundado en 1951 de la mano de André Bloc, formado por artistas arquitectos que defendían la integración de las artes. Le Corbusier pertenecía a este grupo, entre otros tantos.

*Una escultura religiosa de Gilioli "la fuerza y la oración" una arquitectura de casa antropomórfica, como una persona de rodillas y una virgen, con forma de dos casas para vivir, para vivir un escultor bobo. La otra fotografía es la de un lateral de la capilla de Le Corbusier en Ronchamp, que es un Malévich literalmente (in)vertido con los huecos de las ventanas irregulares en una delicada cinética oscensional. Un Malévich de 1914 en 1956...*

Oteiza (1956) Lo absoluto en el arte

La escultura a la que Oteiza hace referencia en su texto se trata de una escultura masiva, con formas cóncavas, cerrada en sí misma. Aunque nos pueda recordar la línea de trabajo oteiziana de apertura de poliedros o la serie de maclas, el planteamiento es totalmente diferente. Oteiza genera los poliedros desde la activación del espacio que les rodea, mientras que Gilioli se centra en las formas, en la masa. Oteiza ya estaba generando la escultura en función del espacio que las rodeaba, lo que denominaba el vacío activo. Pero en ningún caso se plantea esculturas habitables, maquetas formales de arquitecturas; y, en 1956, Oteiza se expresaba en este sentido:

*(Viendo los pinturas de un artista en contacto con las ideas de la última hornadita de Paris, por ejemplo, ve una escultura mía y dice: extraordinario puedo hacerme una casa... Relaciono semejante estupidez con mi visita hace 3 meses en su exposición a Gilioli quien me decía que una escultura suya es el modelo para una casa, para el arquitecto...*

Oteiza, en ningún momento propone convertir sus esculturas en arquitectura. Cuando tiene que plantear un proyecto arquitectónico lo desarrolla desde la interacción de ambas disciplinas hasta la desaparición de la obra de arte a favor de la arquitectura.

Además de nombrar las esculturas de Gilioli, Oteiza señala el lateral de la capilla de Ronchamp y su relación con Malévich. Insistirá de nuevo en *Propósito Experimental* (1957), en el apartado "Espacio y Color desnudos", en el que hace una referencia específica a esta conexión:

*En 1956, cuando pude reiniciar mi escultura, advertí que caía involuntariamente en un Malévich, el Malévich de hace 40 años y lo mismo le sucedía a los artistas que consideraba más avanzados y le acababa de suceder a Le Corbusier, al mostrarse con mayor independencia plástica en su capilla de Ronchamp.*

En 1956, cuando comienza a trabajar bajo el mecenazgo de Huarte, Oteiza, como él mismo escribía en su catálogo para la IV Bienal, tenía los ojos puestos en Malévich pero de un modo equivocado. Observaba las pinturas suprematistas y ¿qué era lo que se reflejaba en sus esculturas. La masa, la forma, obviando la cualidad espacial de los cuadros de Malévich, como si estuviera más apegado a las formas que al vacío. Todavía no había dado el paso de las maquetas de vidrio, que le conduciría a incorporar el espacio en sus esculturas. Seguía trabajando en el Muro-Masa, no en la Pared-luz.

Oteiza identifica la estrategia de Le Corbusier en la capilla de Ronchamp con las pinturas suprematistas de Malevich. En ambas, como en su escultura de ese momento, lo importante era la forma y el color, no tanto el espacio. Este se obtenía por extracción de la masa del muro, estrategia similar ya abandonada por Oteiza que la hereda del escultor Henry Moore. En la misma línea, había introducido la luz mediante los Condensadores de luz, que funcionaban en la escultura de manera similar a pequeños lucernarios en la arquitectura.

El lado sur de la iglesia de Ronchamp se abre mediante unos huecos profundos generados en un muro de planos con diferente inclinación y que, al ir variando el espesor, se presentan con distintas profundidades". Los vidrios que los cierran tienen diversos colores (azul, rojo, amarillo, verde y violeta) con motivos figurativos (pájaros, mariposas, estrellas, etc). Algunos de los vidrios no tienen color, permitiendo la entrada de una luz sin alteraciones cromáticas. Como ha indicado Pauly el color no tiene un carácter decorativo sino que es "Opnador de espacio" y junto a la luz es capaz de definir el espacio de Ronchamp.

Existe cierta ambivalencia en el muro sur desde el exterior, durante el día, los huecos son oscuros, dispuestos en un lienzo blanco, de manera similar a los cuadros suprematistas de Malévich en el interior se invierte el peso, es la luz de los huecos la que hace desmaterializarse el muro. La misma estrategia que emplea Oteiza en sus maquetas de vidrio.

Ronchamp da lugar a un plano curvo cambiante, que se distorsiona en las tres direcciones, variando en inclinación y espesor, cóncavo al exterior y convexo al interior, que se ve perforado con huecos profundos. El edificio se conforma con una serie de planos curvos y convexos, al interior como al exterior, que se organizan bajo una gran cubierta. Como ha indicado Curtis, es "una escultura para ser vista alrededor los movimientos exteriores e interiores del espectador se ven envueltos en la dinámica de la composición...". Desde ese punto de vista, podemos proponer otra interpretación a la referencia de Oteiza sobre Ronchamp y Le Corbusier, una mirada desde la construcción del espacio desde las Unidades Malévich, que en ocasiones se curvan.

En este sentido, Oteiza esboza en Propósito experimental 1956-1957 los planteamientos que desarrollará en los siguientes tres años, que le llevará a trabajar desde el espacio y no desde la forma "Desde Malevich, es preciso entender que lo matena». El supuesto vacío es mayor que el supuesto concreto normal. A mejor ocupación normal, menor actividad vacía" (Oteiza, 1957). Ese silenciamiento de las formas le llevará a sus esculturas conclusivas como las Cajas vacías) Cajas metafísicas y, además, a plantear una nueva forma de relación entre la arquitectura y el arte, una síntesis en la que la escultura acaba desapareciendo a favor de la arquitectura, como sucede en Ronchamp.

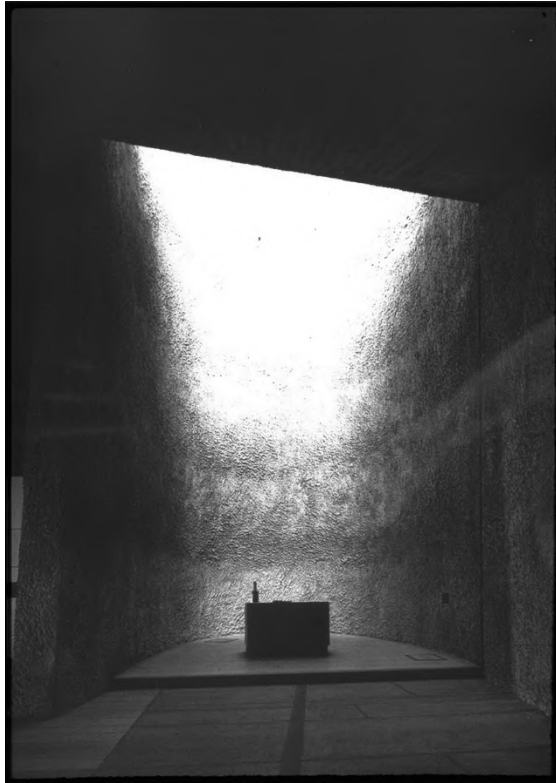
Otro punto de conexión entre Oteiza y Ronchamp es el concepto del espacio religioso, expuesto en el catálogo de la Bienal.

Le Corbusier (1946) explicaba, años antes de proyectar la iglesia "Ignoro el milagro de I.I, pero vivo a menudo en el del espacio indinble, cúspide de la emoción PlStico". Afirmación que se materializa en Ronchamp, en la que mediante las formas, el espacio generado y la luz son capaces de evocar emociones trascendentes en el habitante. En el mismo sentido, Oteiza finalizaba el texto de propósito experimental (1957)

*Hoy oriento todo mi interés, más que a la Integración funcional de la Estatua con la Arquitectura el mundo-que es lo ornamental y técnico que más dominamos todos-o la Determinación jnai de la obra como servicio metqxico para el hombre. Incluso como sitio solo, espiritual, para el alma sola del espectador.... Por esto, puedo decir ahora, que mi escultura abstracto es arte religioso.... Lo que estéticamente nace como desocupación del espacio, como libertad, trasciende como sitio era de la muerte.*

Tras la IV Bienal de São paulo, Oteiza intercambió al menos una carta con Le Corbusier en la que el arquitecto francés le agradece el envío de su catálogo Propósito Experimental 1956-1957 y le pide que le remita otro para el escultor amigo suyo Joseph Savinaz. Además, en su biblioteca personal hallamos varios libros de Le Corbusier que Oteiza habría estudiado durante los años cincuenta.



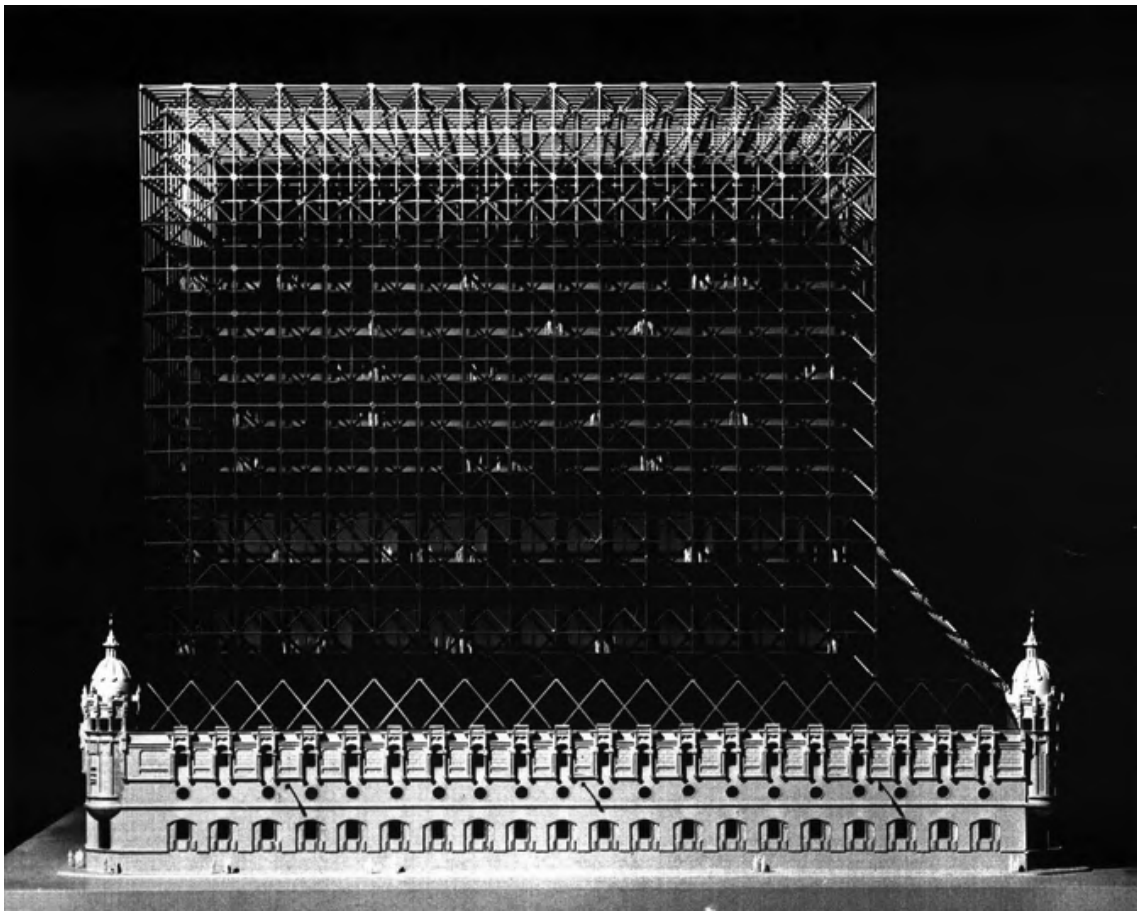


le corbusier\_ Ronchamp



Saenz de Oiza, Oteiza\_ Aranzazu

*“De la estatua pesada y cerrada  
a la estatua liviana y abierta”*



### **III CENTRO CULTURAL PARA LA VILLA DE BILBAO EN EL ANTIGUO EDIFICIO DE LA ALHÓNDIGA**

### **3.1 HISTORIA**

La Alhóndiga de la ciudad de Bilbao fue construida por Ricardo Bastida en 1905-1909 y estuvo a punto de ser destruida en numerosas ocasiones. En 1919, un aparatoso incendio que duró cinco días no pudo con la estructura de hormigón armado. En 1936, durante la Guerra Civil, las tropas del ejército republicano estuvieron a punto de volarla ante el avance de las multitudes sublevadas. En 1975, ante la iniciativa de derribo de la entonces alcaldesa Pilar Careaga para construir viviendas en su lugar, movimientos ciudadanos y el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro (COAVN) propusieron declarar la Alhóndiga como monumento que debía salvarse para ser convertido en un centro cultural para la ciudad.

El ex-alcalde de Bilbao José María Gorordo logró la alcaldía en plena desindustrialización de la ciudad de Bilbao. Consciente de la imbricación de las esferas cultural y económica, cuya fusión total comenzó a manifestarse en la década de 1980, entendía que dirigir la actividad económica a otros sectores como el de la cultura representaba, por tanto, una tarea acorde al proceso de desindustrialización. No obstante, Gorordo añadía: “a la cultura del espectáculo añadiremos la de la participación, en un intento de devolver por completo el protagonismo de esta actividad a los creadores artísticos y, en último término, a todos los ciudadanos.” El eje de esta nueva fase sería la antigua Alhóndiga que, aún en desuso, era imaginada por el futuro alcalde como una factoría del arte.

## OTEIZA EN LA ALHÓNDIGA

Tras algún contacto, Oteiza fue recibido por Gorordo el día 13 de mayo de 1988. Por medio de algunas cartas, el alcalde mostró su profundo interés en que el artista visitase la antigua Alhóndiga con el fin de recibir algunos consejos respecto a las potencialidades del edificio como futuro Centro Cultural y reflexionar sobre algún tipo de colaboración. Durante la visita a la Alhóndiga, en la que conoce el galardón recibido como Premio Príncipe de Asturias, Oteiza lanza algunas declaraciones a la rueda de prensa improvisada en la calle.

*“Este pueblo está arruinado culturalmente. El País Vasco tiene energía más que suficiente para salir adelante en la política, la economía, la industria. Pero la cultura vasca ha sido encorsetada, compartimentada y ahogada por nuestros políticos. Podrán hacerse proyectos magníficos, pero no son más que pequeños parches. Un relanzamiento global de nuestra cultura es ya imposible. Y no se puede hacer nada. [...] El PNV ha trasladado su mediocridad a la política cultural y ya es demasiado tarde para hacer nada, aunque proyectos como el de la Alhóndiga pueden actuar como cataplasmas para atenuar sus efectos.”<sup>2</sup>*

Uno de los aspectos de mayor relevancia en la constitución del proyecto radicaba en los acuerdos firmados de tres instituciones públicas vascas en el programa de necesidades del centro cultural: el Ayuntamiento de Bilbao, la Diputación Foral de Bizkaia y el Gobierno vasco. Este programa incluía, por parte de la Diputación, la centralización de las bibliotecas en la Alhóndiga. Respecto al Gobierno vasco, éste se comprometía a instalar el futuro Museo de Arte Contemporáneo por medio del Departamento de Cultura y, más tarde, el Conservatorio, a través del Departamento de Educación. El Ayuntamiento, por su parte, instalaría salas de experimentación artística y otros equipamientos culturales, así como el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) que Oteiza había perseguido constituir desde que, a partir de 1958, dirigiera su actividad a la educación estética del ciudadano, a fin de desarrollar la sensibilidad en un proyecto moderno de carácter político y existencial.

Oteiza, mediante un acuerdo firmado con el Ayuntamiento de Bilbao informa de que se presentará al Concurso de Ideas inicialmente previsto (y desestimado después) junto al arquitecto Rafael Moneo. Así mismo, habló de su papel en la marcha del IIE:



“Aportar el ordenamiento y los materiales teóricos necesarios para que funcione. Con este proyecto por fin podré cumplir con uno de mis sueños... [...] Me satisface mucho más (que el Museo Contemporáneo) el Instituto de Investigaciones Estéticas, porque va orientado directamente a la formación de la sensibilidad estética del pueblo, [...] Yo haría de Bilbao una ciudad experimental. Es una ciudad fea, pero yo la haría fea de verdad, quitaría todo lo que es artístico, de forma que lo que es arte quedara dentro de la arquitectura [...] con el ciudadano educado estéticamente.”<sup>2</sup>

Para Oteiza, este proyecto no sólo implicaba a la ciudad de Bilbao, sino a todas las capitales vascas (Bilbao, Donostia, Gasteiz e Iruña) en un proyecto donde resultaba imprescindible realizar un enfoque global con la intervención de los responsables culturales de todas las capitales con el fin de distribuir los dispositivos culturales apropiados para cada ciudad y conformar, así, una red bien imbricada que desarrollase el entramado cultural y artístico del país.



El Correo, 25 de octubre de 1988

## LA POLÉMICA

Podríamos datar el 27 de octubre como la fecha a partir de la cual comienza la polémica en relación a la construcción del Centro Cultural, en la que la sociedad bilbaína se sintió tan vinculada. Las declaraciones de Arratia sobre la posibilidad de derribar por completo el antiguo edificio de la Alhóndiga provocaron una reacción en el socialista Rodolfo Ares, quien recordó en que las fachadas estaban protegidas por Decreto del Gobierno vasco.

La conservación o no de la estructura interior de la Alhóndiga fue un tema que reiteradamente aparecía en los medios y que potenció un debate popular que, en opinión de algunos, procuraba una situación productiva en la que los ciudadanos se percataban de algo que les debía concernir directamente: la ciudad y su transformación. Con el debate servido, Gorordo continuó con el proceso, constituyendo un equipo de trabajo con Oteiza, quien aportaría los materiales para el funcionamiento del IIE, así como algunas ideas sobre la arquitectura del contenedor, y los arquitectos Juan Daniel Fullaondo (que acabaría abandonando el proyecto) y Francisco Javier Sáenz de Oiza.

El 9 de enero de 1989, el Pleno municipal aprobaba el programa Alhóndiga, que preveía el vaciamiento interior de la estructura para excavar y hacer 1.700 plazas de aparcamiento. Un día más tarde, el Departamento de Patrimonio Artístico del Gobierno vasco anunció que emitiría próximamente una resolución respecto al carácter patrimonial del edificio de la Alhóndiga, sobre el que se estaba tramitando la declaración de Monumento, aunque dicha declaración podía tardar aún varios meses. No obstante, la Junta de Patrimonio paralizó las obras.

Al mismo tiempo, miembros de la Coordinadora de Movimientos Populares- Herri Kulturaz Blai, formada por sesenta grupos culturales, “tomaron” simbólicamente la Alhóndiga para denunciar la política cultural del Ayuntamiento. Consideraban inaceptable que se destinara tal cantidad de dinero a centralizar la cultura de la ciudad, haciendo caso omiso a las demandas populares que denunciaban la insuficiencia de equipamientos culturales de los barrios.

## LA PRESENTACIÓN PÚBLICA

Gorordo y el equipo redactor mostraron su entusiasmo respecto al tamaño del conjunto arquitectónico. “La gran plaza de cristal será el elemento más reconocible del complejo” afirmaron los autores, “tanto por su impresionante espacialidad interior como por la rotundidad de su volumen y sus enormes dimensiones desde el exterior.”-Sería el edificio más alto de la ciudad e iluminado podría llegar a verse desde cualquier punto, erigiéndose así como mirador y símbolo de la ciudad. Oteiza afirmó: “será la lámpara espiritual de la ciudad [...] el ciudadano llegará aquí y respirará espiritual y culturalmente.”



*Maqueta del Centro Cultural de la Villa de Bilbao (Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).*

A partir de esta presentación, un nuevo argumento en contra se unió al abierto por la conservación patrimonial, a saber, la altura de la plaza acristala en relación a la trama del Ensanche. Fullaondo, por su parte, trataba de naturalizar el estado de polémica:

Como gran conocedor de Bilbao y de su Ensanche, Fullaondo estaba dispuesto, junto al resto del equipo, “a respetar las cuatro fachadas de la Alhóndiga y a salvaguardar todo lo que tiene de válido el edificio de Ricardo Bastida”. Todo lo referente a la altura estaría pendiente de los estudios volumétricos y de impacto ambiental.

El 22 de Junio se hace público a favor de la conservación Alhóndiga un manifiesto firmado por 176 arquitectos y personas relacionadas con el mundo de la cultura. La delegación en Bizkaia del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro organizó conferencias en las que invitaron a representantes en la protección del patrimonio histórico. No obstante, el COAVN también fue calificado de ultraconservacionista ya que, para otro sector de opinión, la cuestión no radicaba en conservar algo inoperable, sino en devolverle la utilidad.

A pesar de todas las críticas que en ciertos sectores se manifestaban contra el proyecto, Gorordo siguió adelante con absoluta convicción en el mismo. Para ello, se apoyaba en los datos los acuerdos adquiridos con el Gobierno vasco y en el estudio de impacto medioambiental y urbanístico que se hizo público el 4 de octubre. Según este documento, elaborado por el equipo redactor del proyecto junto a empresas dedicadas a tales efectos, la plaza acristalada de la Alhóndiga no podría superar 78 metros de altura. El estudio fue enviado al Gobierno vasco a la espera de la reunión y decisión de la Junta de Patrimonio.

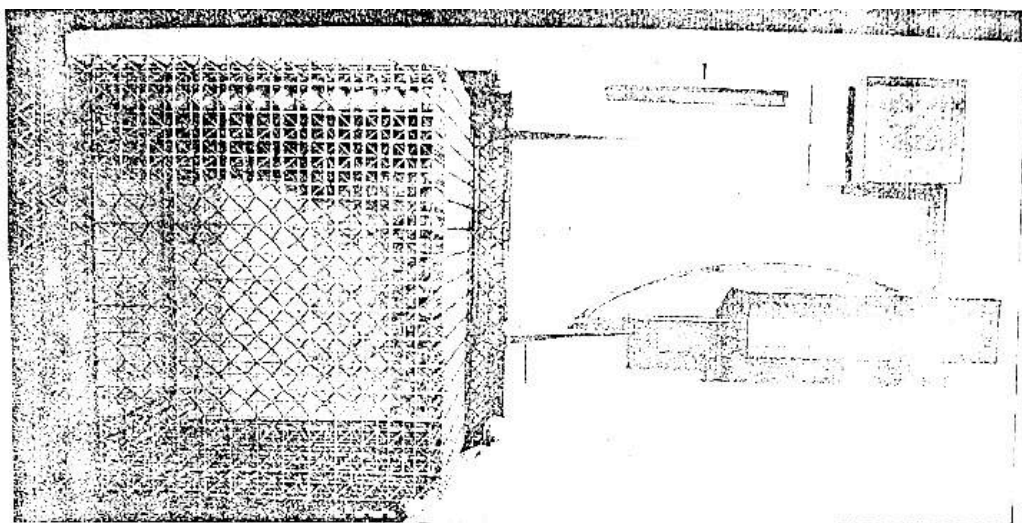
## NEGACIÓN DE LA JUNTA

El 17 de noviembre se celebró en el Ayuntamiento de Bilbao un Pleno extraordinario para que Gorordo anunciara que había solicitado cambios en el proyecto. No obstante, dos días más tarde la Junta Asesora del Patrimonio Monumental de Euskadi hace pública su oposición al proyecto de la Alhóndiga. La Junta, adscrita a la Consejería de Cultura del Gobierno vasco, se había reunido el pasado lunes día 13 y llegó por unanimidad al siguiente acuerdo: considerar como Monumento Artístico el edificio de la Alhóndiga y declarar incompatible el actual proyecto arquitectónico promovido desde el Ayuntamiento de Bilbao.

Tras algunas modificaciones, el Ayuntamiento había aprobado en el Pleno el nuevo Proyecto Básico de la Alhóndiga y nombró un consorcio para su gestión. Sin embargo, el 3 de enero de 1990, la Junta Asesora del Patrimonio calificó el nuevo proyecto de “disparate” y “grave atentado” contra un monumento histórico de Euskadi. Según el documento, los cuatro ejes fundamentales para emitir el informe desfavorable fueron los siguientes:

“El carácter de monumento que posee la Alhóndiga; la agresión que el “cubo” produciría en este edificio; la incompatibilidad de ambos en el sentido de la simultaneidad —lo que hace necesario optar por uno u otro— y la ausencia de carácter monumental del nuevo edificio —carácter que vendría dado en todo caso por el tamaño del mismo, criterio absolutamente insuficiente a juicio de los miembros de la Junta Asesora de Patrimonio Histórico-Artístico.”

Gorordo, aunque prosiguió con las negociaciones alentado por un manifiesto firmado por doscientas personas relacionadas con el mundo cultural de la ciudad a favor del centro cultural, finalmente dimitiría de su cargo ante las negativas del Departamento de Cultura del Gobierno vasco.



Los cinco miembros de la Junta asesora han votado en contra del nuevo proyecto de Oteiza para la Alhóndiga.

Ha aprobado una propuesta de paralización del mismo, que se elevará al consorcio de Cultura.

### La Junta asesora del Patrimonio califica de «atentado» el proyecto de la Alhóndiga

Deia, 4 de enero de 1990

Tras varios meses en silencio, Oteiza declara en Radio Euskadi sobre el dictamen de la Junta, arremetiendo contra el Departamento de Cultura del Gobierno vasco :

*“Desde la Junta Asesora del Patrimonio hay una gran oposición a este proyecto. [...] es algo vergonzoso que esta gentuza esté manipulando estas cosas y jodiéndolo todo... es lamentable. Yo no quiero saber nada [...] este es un pueblo de burros, todos. No me interesa nada, estoy muy cansado y enfermo y no tengo tiempo para hacer muchos trabajos personales como un*



*trabajo de Filología preindoeuropea que estoy realizando y que es lo único que me interesa. Ahora bien, si hay que hacer algo y no me he muerto, ya procuraré hacerlo [...] Encantado de servir a Gorordo [...] Todos los que están en contra del proyecto van a quedar muy mal, empezando por la Consejería de Cultura. Tienen perdida la batalla, son unos inconscientes y unos tontos y la gente se va reír de ellos. No se puede tratar con toda esa gente”<sup>148</sup>.*

## Oteiza arremete contra Cultura a cuenta de la Alhóndiga

Taxema GARCIA Bilbo  
El escultor Jorge Oteiza salió ayer al paso del dictamen que la Junta Asesora del Patrimonio ha emitido en relación con el proyecto de la Alhóndiga y arremetió contra el Departamento de Cultura que dirige el consejero Joseba Arregi. Oteiza, que llegó a manifestar que “este es un pueblo de burros”, dijo estar “harto de todo” y expresó su convicción de que la Consejería de Cultura tiene, en este caso, “perdida la batalla”.  
En declaraciones efectuadas al programa de Radio Euskadi, “Menedu Mañana”, el controvertido es-

tuvo mal, empezando por la Consejería de Cultura. Tienen perdida la batalla, son unos inconscientes y unos tontos y la gente se va a reír de ellos. No se puede tratar con toda esa gente”, finaliza Oteiza.

### Proyecto megalómano

Dentro del referido programa radiofónico y en otra línea totalmente distinta de intervención, expresó su opinión el miembro de la Junta del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, Javier Cenicacelaya quien, al tiempo que volvía a calificar el mencionado proyecto de “megalómano v-



## OTEIZA SE RETIRA DEL PROYECTO

J. OTEIZA, 1990:

“En Bilbao, Viernes 12 de enero del 90. Con Gorordo, Oiza, Jon y yo

Supongo hemos pensado todos algo para en 15 días contestar, lo que opino:

1. Contestación terminante a la prohibición que no aceptamos por considerar decisión incompleta, desviada, política y profesionalmente irresponsable.

Adelantamos declaraciones que se nos piden, las que consideramos más elementales.

2. El lugar de la Alhóndiga es el ideal para el proyecto cultural y su contenido el verdadero destino en este momento histórico para Bilbao y en vanguardia de las ideas sobre investigación y proyección popular directa, como talleres, museos, información, educación, participación.

3. Nuestro pensamiento original fue prescindir, desmontar, el edificio, luego que se podía conservar como zócalo-homenaje y recuerdo ornamental integrado al proyecto. Las dos esquinas o fragmentos en diagonal de la fachada. Y finalmente, salvando toda la fachada ha llegado Oiza a la proeza de crear un singular y extraordinario proyecto que tampoco se acepta.

Por nuestra parte ya no hay más discusiones sobre el proyecto. Pero consideramos que tiene que quedar ante nuestro país visible la bondad de nuestro proyecto y también visible la inexcusable irresponsabilidad de la oposición.”

## DESENLACE. LA DIMISIÓN

Gorordo, tras varias deliberaciones, dimite. Su última crítica fue: “A la cúpula del PNV no le interesa el bien de Bilbao”, así Gorordo.

J. M. GORORDO, 2009

Las infraestructuras culturales se estaban queriendo llevar a San Sebastián. Cuando surge otra ciudad compitiendo en el mismo sector, se llegan a choques y así los hubo. Pero, al final ha ganado Bilbao. Con el paso de los años, el Cubo de la Alhóndiga no se ha hecho pero en Bilbao hay actividad cultural, se ha hecho el Guggenheim, después del fracaso del Cubo. La idea motivadora e incentivadora fue ésta [...] Por tanto, los veinte años que han pasado nos han dado la razón, con independencia de que en aquel momento no se aprobara [...] Yo doy por bien invertido todo, hasta mi dimisión.

## 3.2 MODELOS DE POLÍTICAS (CULTURALES) PÚBLICAS

El proyecto de la Alhóndiga condensaba no sólo un modelo de política cultural<sup>183</sup>, sino las aspiraciones por reinventar una ciudad sumida en la depresión que su desindustrialización ocasionó. Parecería natural que un proyecto así pudiera suscitar el interés de la ciudadanía, que en ciertos ámbitos pareció advertir la relevancia de la elección de un modelo u otro en la reconversión económica de la ciudad, así como el nuevo papel de la cultura que se desprendería de este proceso. Y no debe olvidarse que, de acuerdo con el capitalismo contemporáneo, la esfera de la cultura implica un nicho de mercado para aquellas ciudades cuyas economías se basan en el sector servicios y que compiten por alcanzar los baremos exigidos para garantizar y afianzar dichas economías. No obstante, las distinciones observables desde el punto de vista de las repercusiones que para el ámbito de la cultura guarda la elección de unos u otros modelos no se aprecian como tales en todos los casos.

J. OTEIZA, 1991

*“nuestro gran PROYECTO DE LA ALHÓNDIGA lo rechaza el Gobierno y ahora van a derrochar más de 2.000 millones en alquilar una colección de cuadros que no dan cultura, se miran los cuadros y no se ve porque no se ve sin cultura para ver. [...] ¡Es un barbaridad! Vale muchísimo más que de lo que podría costar la Alhóndiga. ¿Cómo es posible que se permita eso? ¿Lo han tenido en secreto, misteriosamente? Qué vergüenza”*

Las primeras declaraciones de otros artistas vascos sobre el proyecto del Guggenheim también manifestaban diversas opiniones. Eduardo Chillida manifestaba en septiembre de 1991 su desconocimiento sobre la mayoría de aspectos del proyecto, si bien consideraba que la implantación en el País Vasco de un centro de tal magnitud resultaría positiva, siempre que existiera la posibilidad de exponer la obra de artistas vascos.

### CONTEXTO CULTURAL Y ARTÍSTICO

Los medios y equipamientos culturales y artísticos en Bilbao a finales de la década de 1980 resultan escasos. Estas condiciones infraestructurales podrían equipararse a la preocupante situación económica a la que la ciudad se ve abocada debido al proceso de desindustrialización. Una situación que, desde el ámbito institucional, no facilita la emergencia de todas las nuevos artistas.

### MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Tras ser presentado este informe o estudio técnico sobre centros culturales europeos, José María Gorordo concita los intereses de la Diputación Foral de Bizkaia, la cual tiene previsto construir la nueva Biblioteca Foral. Al mismo tiempo, el Gobierno vasco considera que el nuevo proyecto del CCAB supone un escenario óptimo para desarrollar y ubicar su propuesta de Museo de Arte Contemporáneo Vasco.

### INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS EN EL CCAB

Cuando Oteiza es llamado por el alcalde José María Gorordo a participar en el proyecto del CCAB, su aportación responde a dos intenciones: colaborar con los arquitectos en la ideación del *Contenedor* (tratado en el próximo capítulo) y tomar la responsabilidad de la puesta en marcha del “Instituto de Investigaciones Estéticas” La finalidad de esta idea de Instituto no se agota en la transmisión de un saber técnico del arte, sino en la investigación directa de las manifestaciones artísticas en la historia y en la actualidad para dar cuenta de sus leyes fundamentales, pues sólo de esta manera podrán producirse, a juicio de Oteiza, artistas y maestros conscientes de su tarea revolucionaria.

## 3.3 C O N T E N E D O R

### EL EQUIPO REDACTOR DEL CCAB

J. D. FULLAONDO, 1989

*“Creo haber sido el primero, hace ya muchos años, hacia 1967 o 1968, me parece, quien sugirió la idea de rehabilitar aquello como museo, biblioteca, etc. Conviene recordar las cosas. El año pasado, Jorge Oteiza, que llevaba también mucho tiempo guerreando por su Laboratorio Experimental, Centro de Cultura Vasco, etc. (recientemente habíamos tenido juntos una famosa hecatombe en el concurso para el Cementerio de San Sebastián) me llamó para colaborar en ese proyecto para Bilbao. El proyecto, muy amplio, ambicioso, me pareció que exigía también una colaboración ambiciosa, y hablamos de la intervención de Rafael Moneo. Hubo conversaciones entre todos, aunque no pude coincidir con Rafael (yo tenía concertada unas reuniones con Kevin Roche esos mismos días), y, \_nalmente, Moneo, por sus compromisos con Harvard, escribió una larga carta al alcalde y decidió no intervenir por el momento. A la vista de ello, le sugerí a Oteiza que incorporara, con nosotros, al equipo de Aránzazu, especialmente Sáenz de Oiza. Finalmente, se acordó eso”.*

### UNA OBRA EN COLABORACIÓN

Como proyecto no construido, la dimensión arquitectónica y urbanística del CCAB se apoyaría sobre unos pilares, ideales, referidos al saber propio, pero especialmente compartido, de cada uno de los tres miembros del equipo redactor de la propuesta. Por tanto, cabría decir que el Proyecto Básico del CCAB es el resultado de la colaboración de sus tres autores principales: Jorge Oteiza, Juan Daniel Fullaondo (1936-1994) y Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000). Estaríamos así ante una propuesta arquitectónica de autoría compartida<sup>323</sup> entre un escultor y dos arquitectos cuyas trayectorias ya se han cruzado anteriormente. En este caso, es el escultor quien decide en primera instancia que la creación arquitectónica surja de la colaboración con estos dos arquitectos a los que le unía una relación personal.

Por su parte, Oteiza menciona el trabajo en equipo en términos de “disciplina”, recordando el trabajo colaborativo que supuso una obra como la Basílica de Aránzazu, que para él representó su primer trabajo en colaboración directa con otros artistas

OTEIZA, 1965

*“mi camino espiritual a Aránzazu ha significado dos cosas. En lo artístico, la posibilidad de ensayar mi sujeción a una labor de equipo como disciplina de trabajo y en cuanto al planteo de la escultura, el enfrentarme con las condiciones más difíciles y delicadas para el cálculo de su solución, puesto que en el caso de Aránzazu la puesta en ecuación de los factores que es preciso reunir para su conversión en estatua constituye el caso de máxima dificultad y responsabilidad: el tema religioso, la arquitectura y el paisaje, la definición religiosa de nuestro pueblo en función de su porvenir, mi propia concepción religiosa, el arte en la concepción contemporánea y en mi criterio personal, y el momento histórico con el sentimiento popular de esta realización. De la conjunción de todos estos factores surge la solución”.*

J. SÁENZ GUERRA, 2009

*Oteiza era como el gran padre de Fullaondo y de Oiza, como el maestro del Renacimiento con dos discípulos, un patriarca de artistas. Los discípulos eran muy aventajados pero también muy influidos por el maestro. Trabajaban en líneas muy distintas: Juan Daniel supo hacer un caldo de todas las artes muy bien manejado intelectualmente y mi padre supo llevar hacia campos estrictamente arquitectónicos los saberes del escultor Oteiza. Lo que Juan Daniel llevó a la crítica de las artes mi padre lo condujo a la especi\_cidad de la construcción arquitectónica. Fueron varios los proyectos<sup>332</sup> en los que Oteiza participó junto a arquitectos<sup>333</sup> como Sáenz de Oiza o Fullaondo. En cualquier caso, estas interacciones se produjeron previamente al proyecto del CCAB, durante las carreras profesionales y vitales de cada uno de ellos, llegando a concretarse en duraderas amistades y admiraciones compartidas.*



Intxaustegi, Sáenz de Oiza, Oteiza, Gorordo y Fullaondo, 1989

Lo que se alza como aglutinante entre tantas personas parecía ser, además de la idea de colaboración, la admiración y el afecto que tanto Fullaondo como Sáenz de Oiza profesan a Oteiza; sentimientos que durante el proyecto pueden filtrarse por las distintas estancias de trabajo, y que permanecen una vez cancelado.

### **FULLAONDO Y OTEIZA**

Fullaondo fue un arquitecto que destacaba por su gran erudición tanto en el ámbito teórico de la arquitectura y el urbanismo como en el de otras disciplinas artísticas, siendo conocidas sus interpretaciones comparadas entre artes como la arquitectura y la música. Estuvo en contacto con representantes de diferentes disciplinas artísticas y fue profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

### **SÁENZ DE OIZA Y OTEIZA**

Sáenz de Oiza y Oteiza mantuvieron desde el proyecto de Aránzazu una profunda amistad que desembocó asimismo en una nueva colaboración para el proyecto no construido de la Capilla de Santiago, en 1954.



Entrevista a Sáenz de Oiza y Oteiza en la Alhóndiga, enero de 1989.

Durante la conversación se menciona al equipo de artistas que llevaron a cabo la basílica de Aránzazu. A este respecto, Sáenz de Oiza lamenta la apariencia pétreo del conjunto de Aránzazu pues, ya entonces, manifestaba su atracción por el cristal y los prismas transparentes y luminosos: “Pétreo, tristonero, pero en fin, bien fundado, con buenas razones pero con malas ideas”.

Como se ha visto anteriormente, Rafael Moneo declina la oferta para trabajar en el CCAB, aunque Oteiza considera que el “estilo” de su arquitectura resultaría adecuado para este proyecto. En propias palabras del escultor,

“El estilo de Moneo, una sobria y silenciosa perfección de belleza en sus soluciones, reside en el rigor de su racionalismo opuesto a la posmodernidad de una arquitectura artística y escenografía, teatralidad, memoria de adornos visuales. Conviene a Bilbao el estilo de su pensamiento creador en el reducido grupo de vanguardia de los arquitectos actuales”.

Fullaondo y su equipo es parte activa durante todo el primer proceso de trabajo, aunque en la segunda etapa, en la que comienzan las modificaciones sobre el Proyecto Básico, el peso de la responsabilidad sobre la arquitectura del proyecto recae en el equipo de Sáenz de Oiza junto a sus hijos: Marisa, Javier y Vicente Sáenz Guerra. El equipo de Fullaondo está formado por los arquitectos María Teresa Muñoz, Ana María Torres y Darío Gazapo. El amplio equipo que trabaja en la Alhóndiga se constituye como un conjunto intergeneracional que, desde Oteiza hasta estudiantes de arquitectura, trabajan como una estructura “horizontal”.

## PRIMERAS IDEAS OTEICIANAS PARA EL CCAB

*“La solución por conjugar estos dos espacios vacíos sin el condicionamiento de la fachada permitiría una singular arquitectura, pero esta podría calcularse como dependiente de la morfología de la ciudad o como independiente. Pero, ¿contamos con un estudio morfológico de Bilbao?”*

Desde un punto de vista no sólo arquitectónico sino urbanístico, Oteiza imagina la ciudad de Bilbao como un posible “modelo experimental”, cuyas características aún responden a los parámetros sobre la integración arte-arquitectura y la desocupación espacial anunciados treinta años antes. Prueba de ello son las indicaciones que el escultor indica en sus apuntes para el proyecto del CCAB acerca de su rechazo ante una tendencia que entiende el arte como decoración, embellecimiento o espectacularización de la ciudad, función secundaria.

## OBLÍCUAS PARA BILBAO

J. OTEIZA, 1988

*“Morfología tradicional y utopía Bilbao es una ciudad fea, lo digo como algo positivo y práctico, fea, gris, desnuda, triste, no artística; lo digo contra lo negativo y falso de las ciudades que se adornan. Es una ciudad en tradición vasca, el vasco no adorna. Pienso la ciudad que se abre por fuera, sobria, funcional, no artística, gris y que la ciudad por dentro, su arquitectura por dentro, blanca, **espiritual**, investigación, museos, formación estética del ciudadano. Que lo artístico no se interponga entre la arquitectura y el ciudadano, entre la ciudad y la Naturaleza, la ciudad abierta como arquitectura por fuera y Naturaleza, grandes espacios vacíos, agua y hierba, fuentes, jardines. Lo artístico en parques cerrados y en la arquitectura por dentro. Yo reiteraría<sup>407</sup> escultura, monumentos, adornos, en la ciudad actual para que impresionara la presencia visible de una voluntad política de creación de un modelo experimental de ciudad”*

Al mismo tiempo, defiende la liberación de toda obra de arte en el espacio urbano para evitar el modo de integración que obedecería a la misma tendencia espectacular del arte en la ciudad. Las primeras intuiciones para el contenedor del CCAB responden a tres cuestiones fundamentales: el primero, relativo a una interpretación morfológica de la ciudad de Bilbao, a partir de la cual Oteiza advierte la idoneidad de acompañar a la ciudad con líneas oblicuas, como acabamos de ver; el segundo, una consideración rectora según la cual las funciones del CCAB deberían definir las formas del mismo; y, por último, resolver la unión de los dos espacios definidos por los solares de la antigua Alhóndiga y del Colegio Santiago Apóstol.

## UNIÓN DE DOS ESPACIOS

Podría situarse como punto de partida para la reflexión y generación de ideas acerca del complejo arquitectónico del CCAB la consideración sobre los dos espacios que, separados por una vía (Alameda de Urquijo) estaban destinados a albergar el centro cultural. Las primeras preocupaciones de Oteiza al visitar la azotea de la Alhóndiga consisten en la puesta en relación del espacio delimitado por las fachadas de la antigua Alhóndiga con el espacio contiguo del solar del antiguo colegio Santiago Apóstol. Oteiza entiende que la forma arquitectónica debería, de algún modo, conectar ambos espacios, si bien las fachadas de la Alhóndiga limitan las posibilidades de encontrar una solución “singular”.

Para Fullaondo, la cuestión de las fachadas plantea dificultades no sólo estructurales, sino de significado, ya que éstas no sólo deberían articularse física o estructuralmente con el complejo, sino que también operarían en un nivel de significación donde alcanzar una solución acorde a las pretensiones oteicianas sería difícil de obtener.

J. D. FULLAONDO, 1989

“Hay situaciones urbanísticas, o de diseño urbano, más bien, históricas, de índole más centradamente arquitectónica, otras están relacionadas con la personalidad de su arquitecto, Ricardo Bastida. Y Jorge Oteiza... Algunos de estos vectores no resultan totalmente coincidentes. Por ejemplo Oteiza y Bastida [...] estamos ante una situación interpretativamente muy complicada”.

Si bien para Oteiza y Fullaondo estos tipos de articulación dificultan la labor de proyectar un edificio singular, Sáenz de Oiza advierte en las fachadas un posible punto de partida. Moneo, según indicaba en su carta, también opinó que la inserción de otro edificio sobre el ya existente constituiría un problema de difícil solución. Oteiza, por su parte, no duda en constatar desde un comienzo que las fachadas deben ser derribadas.



Oteiza y Sáenz de Oiza durante su entrevista en la azotea de la Alhóndiga, 1989 (Archivo FMJO)

Aunque se dejan aún patentes los deseos de Oteiza por liberarse de las fachadas de la Alhóndiga, nos encontramos con estas ideas fundamentales sobre el modo de articulación de formas con el que Oteiza experimentó durante su período escultórico de laboratorio. En esta ocasión, dicha articulación proveería una solución que resolvería la unión de los dos espacios, el de la Alhóndiga y el del solar del antiguo Colegio. Respecto a las fachadas, se advertirán en Oteiza ulteriormente los intentos por articular una toma de decisión sobre las fachadas, convincente para todas las partes en conflicto, al observar que aquéllas representan un tema controvertido en el ámbito patrimonial. “Propuse vernos con Rufino Basáñez, parece estar retirado. Necesario reunirnos con Jabier Cenicacelaya, director de la nueva revista de Arquitectura y que asistió en julio al simposio en nueva York sobre los últimos veinticinco años de la arquitectura. Vernos también con García Medrano con un antiguo proyecto para la Alhóndiga como simbiosis que pudiera definir las dos épocas, la de Bastida y la de hoy (uno de los centros de discusión) sobrevivencia de la fachada. [...] Reunión con responsables de arquitectura y urbanismo en Bilbao para decisión destino fachada, orientación proyectos”<sup>413</sup>. Finalmente, el conjunto del equipo toma la decisión de proyectar los edificios del complejo arquitectónico conservando la mayor parte de las fachadas. Un aspecto que resultará determinante en la configuración formal del CCAB.

## FUNCIÓN Y FORMA

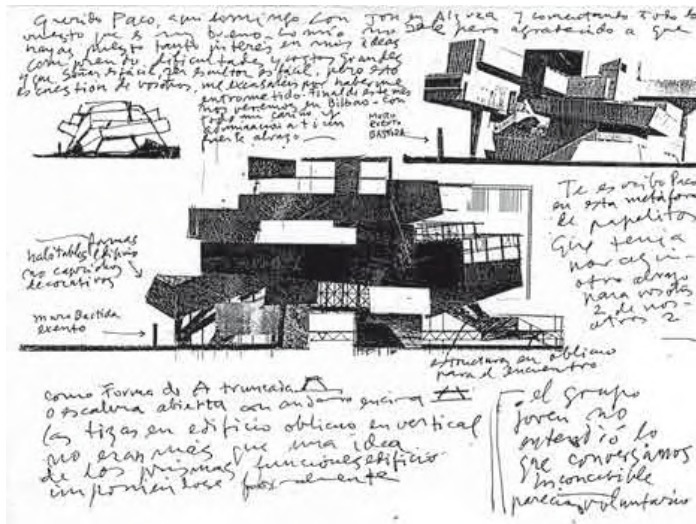
Oteiza comienza a formalizar las primeras ideas respecto al CCAB mediante ejercicios con tizas, con la intención de constituir un taller de maquetas en el que, al parecer, cada tiza equivaldría en escala a un espacio equivalente a una planta.

La primera forma constructiva generada partir de los ejercicios materializados mediante tizas, y también barro, fue una A truncada. Las formas oblicuas arrancarían de los dos espacios para encontrarse sobre la calle Alameda Urquijo. Una vez definida esta primera forma, la estructura se complejiza mediante la articulación de unidades oblicuas, entendidas como formas que definen su uso y función, y que Oteiza imaginaba exentas de elementos decorativos, como “espacios vacíos habitables”. “La estructura podía arrancar de ambos lados en oblicuo para encontrarse en forma de techo o puentes sobre la travesía, permitiendo la suspensión de grandes espacio vacíos. Al hacer las pruebas en maqueta con tizas, estos prismas rectos, en unidades simples o compuestas, representaban las funciones como espacio interior. En mi criterio no debían por una falsa fachada ocultarse, ellas, las funciones, constituían formalmente el conjunto singular que encajaría en la morfología familiar de nuestro Bilbao en oblicuas de puentes, cuestas, ascensores, grúas, y que el Metro confirmará”.



Ejercicios de Oteiza para el proyecto del CCAB (Archivo FMJO)

Previamente a la presentación pública del Proyecto Básico en el Ayuntamiento de Bilbao (28-04-1989) Oteiza envía a Sáenz de Oiza una carta con imágenes y notas donde se recogen las ideas fundamentales de su propuesta inicial. En esta carta señala, así mismo, la inviabilidad técnica y económica de su propuesta, aunque el compendio de las ideas de Oteiza sobre su propuesta original quedan trasladadas a Sáenz de Oiza, que recogerá la responsabilidad de la proyección arquitectónica del CCAB.



Dibujos y collages realizados por Oteiza con comentarios para Sáenz de Oiza, 1989

**Texto del ÚLTIMO DIBUJO: (de arriba a abajo y de izquierda a derecha)**

“Querido Paco, aquí Domingo con Jon en Alzuza y comentando todo lo nuestro que es muy bueno. Lo mío no sale pero agradecido de que hayas puesto tanto interés en mis ideas. Comprendo di\_cultades y costes grandes, que soñar es fácil, ser escultor es fácil, pero esto es cuestión de vosotros, me excusaréis por haberme entrometido. Final de este mes nos veremos en Bilbao. Con todo mi cariño y admiración a ti, un fuerte abrazo. [...] Formas habitables edificio. No caprichos decorativos. Muro Bastida exento. Estructuras en oblicuo para el encuentro. [...] Te escribo Paco en esta metáfora de papelitos que tenía por aquí. Otro abrazo para vosotros dos de nosotros dos. [...] Como forma de A truncada o escalera abierta con andamio encima. Las tizas en edificio oblicuo en vertical no eran más que una idea de los prismas funciones edificio imponiéndose formalmente. [...] El grupo joven no entendió lo que conversamos. Inconcebible, parecían voluntarios”<sup>417</sup>.

En estas síntesis de las ideas oteicianas sobre su propuesta, el propio Oteiza indica la subordinación de la concepción oblicua de las formas ante la idea principal, la cual resume con las palabras “prisma función”. Es decir, que la función de cada espacio del complejo equivaldría a un prisma que, reducido formalmente, elimina todo elemento decorativo. La forma, así, equivaldría a una interpretación de las funciones. Y las formas, al mismo tiempo, equivaldrían a espacios vacíos habitables. Función y espacio vacío habitable serían, por tanto, las dos pautas principales que Oteiza plantea<sup>418</sup> a la hora de concebir la forma de este centro cultural sin ornamentos.

Mediante la frase “soñar es fácil para un escultor”, pronunciada por Oteiza ante la audiencia de periodistas en la presentación del Proyecto Básico, el escultor constata públicamente el cierre de su propuesta inicial y revela el proceso creativo de un escultor que, preocupado por el espacio y la forma, probablemente haya descuidado algunos aspectos técnicos imprescindibles en la construcción arquitectónica. Los arquitectos recogerán algunas de sus ideas, como la unión de los dos espacios, para adaptarlas a un proyecto arquitectónico económica y técnicamente viable: “yo tengo una idea utópica, y entre nosotros, hoy imposible, y otra idea posible que prácticamente será con la que coincidiremos y habrá que discutir, pues es la que se nos pide y está presupuestada”.

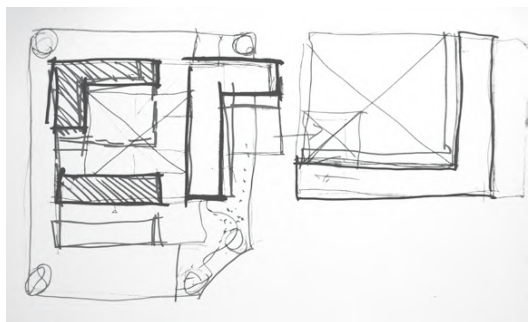


## 3.4 PROYECTO BÁSICO

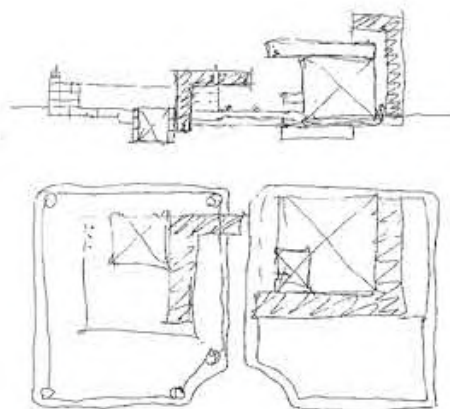
### DIBUJOS Y MAQUETAS INICIALES

Oteiza delega las responsabilidades de proyección arquitectónica al equipo de arquitectos. Éstos recogen algunas de las principales ideas del escultor para desarrollar su propia propuesta, que corresponde con la expuesta en el Ayuntamiento durante la presentación del proyecto a los medios de comunicación en (28-04-1889). No obstante, hasta que se realiza la maqueta constituida por el gran cubo de cristal y los edificios que completan el complejo cultural, seproducen varias series de dibujos y maquetas que recogen las ideas de Oteiza, y de los arquitectos.

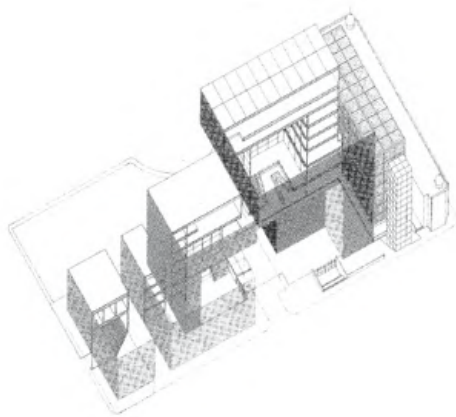
Dada la secuencia de acontecimientos del proceso de ideación del centro cultural se deduce que es el equipo de Fullaondo y María Teresa Muñoz el primero en desarrollar estos dibujos y maquetas, dentro de un proceso experimental fundamentado en series o “familias de formas” según señala la arquitecta respecto al momento del proyecto más efervescente en la producción de distintas propuestas.



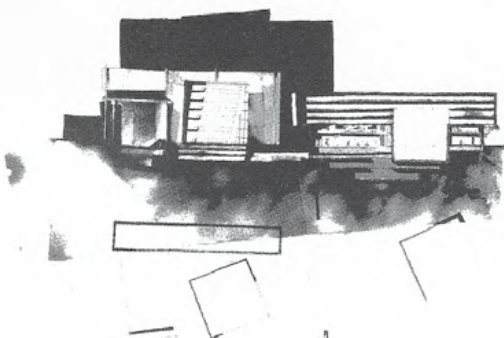
Dibujos iniciales de los arquitectos para el CCAB



Dibujos iniciales de los arquitectos para el CCAB

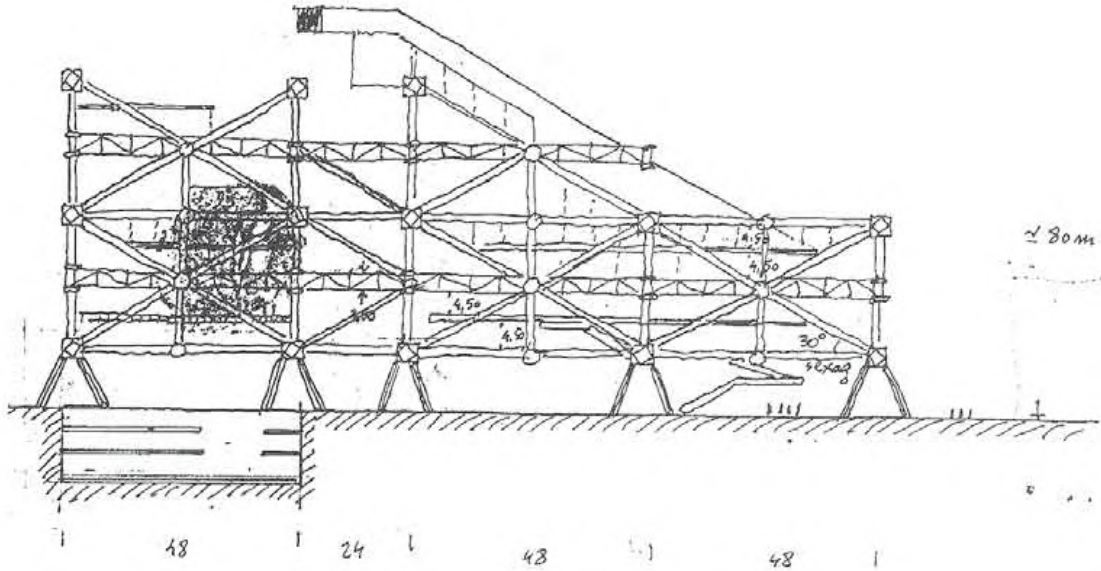


Dibujos iniciales de los arquitectos para el CCAB

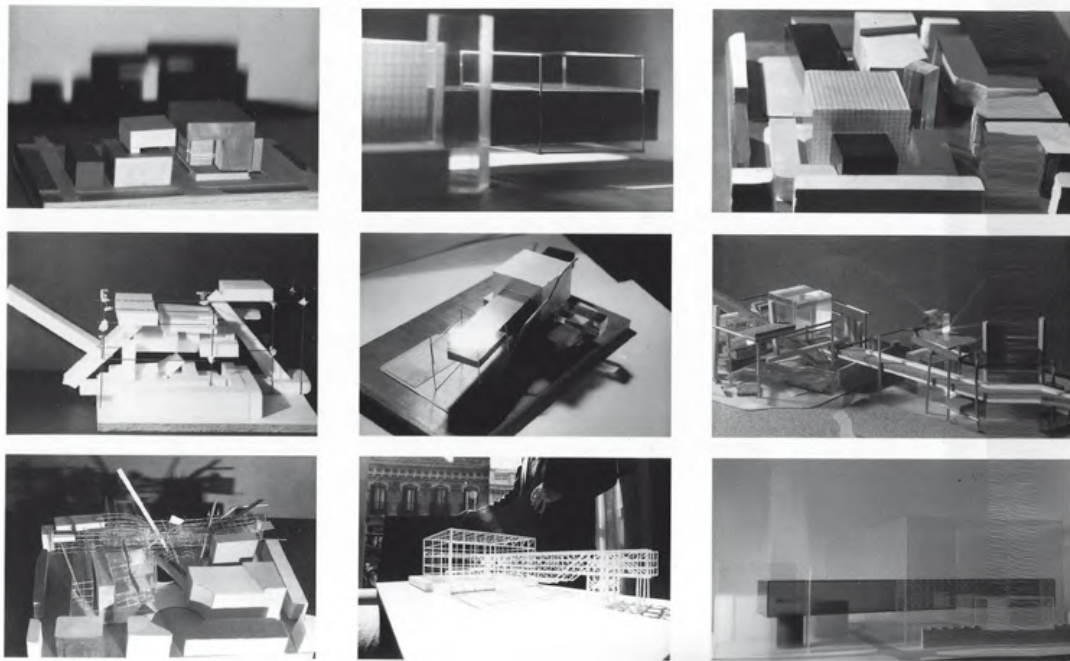


M. T. MUÑOZ, 2009

Yo lo veo como un proceso de muchas cosas sucediendo al mismo tiempo, más que un proceso lineal, que en la Alhóndiga no existió. Sí creo que hubo dos etapas diferenciadas: en la segunda, el proyecto estaba más definido arquitectónicamente, mientras que la primera se basó más en la generación de ideas. Por tanto, al haber muchas personas trabajando, se sucedían muchas propuestas simultáneamente, todas bajo una idea vagamente formulada de querer hacer un gran centro con formas simples pero que tenían que ver con un gran caparazón que alojara un espacio donde se daría la actividad cultural. Se empezaron a hacer pruebas con maquetas, maquetas pequeñas de cartón, muy frágiles y algunos dibujos.



Dibujos iniciales de los arquitectos para el CCAB



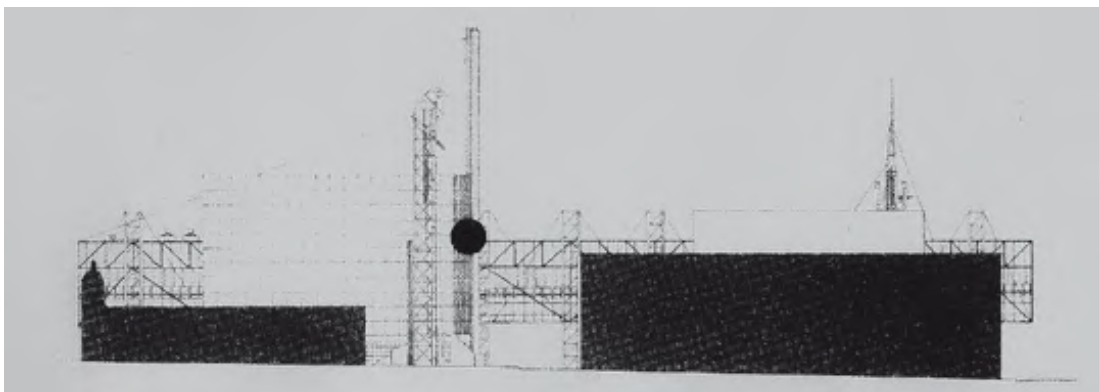
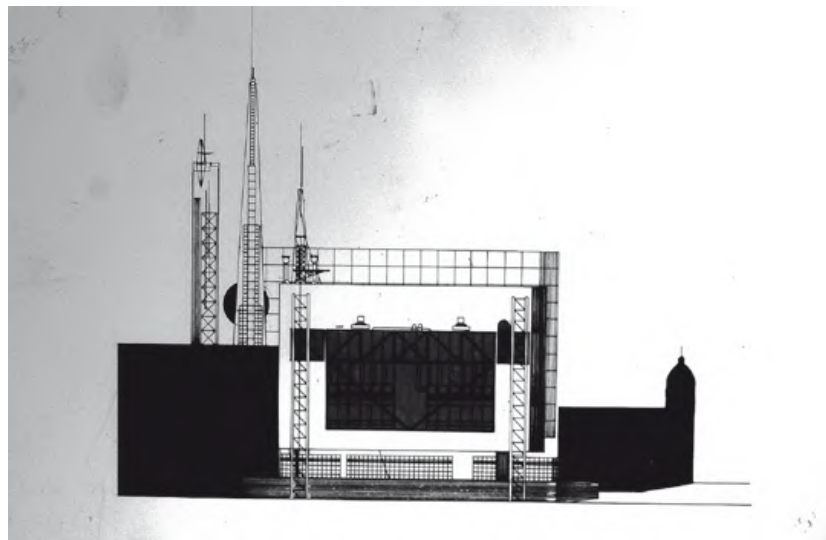
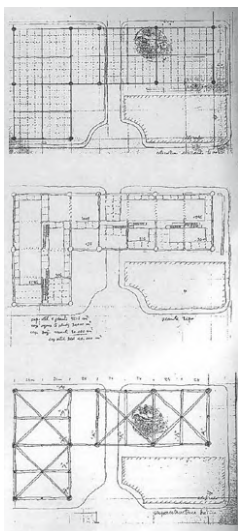
Maquetas iniciales de los arquitectos para el CCAB

## PRIMERA SOLUCIÓN

Estos dibujos y maquetas previos condensan las ideas de relación entre ambos espacios mediante prismas y, finalmente, se materializan las primeras propuestas que finalmente se constituirían en dibujos y maquetas como el Proyecto Básico. Probablemente es en esta fase de trabajo, correspondiente a la concreción de una propuesta más definida, en la que interviene el equipo de arquitectos de Sáenz de Oiza. Es decir, este sería el momento en el que se producen las coincidencias entre ambos equipos de arquitectos, los cuales trabajan para definir una propuesta que pueda ser presentada a los medios de comunicación.

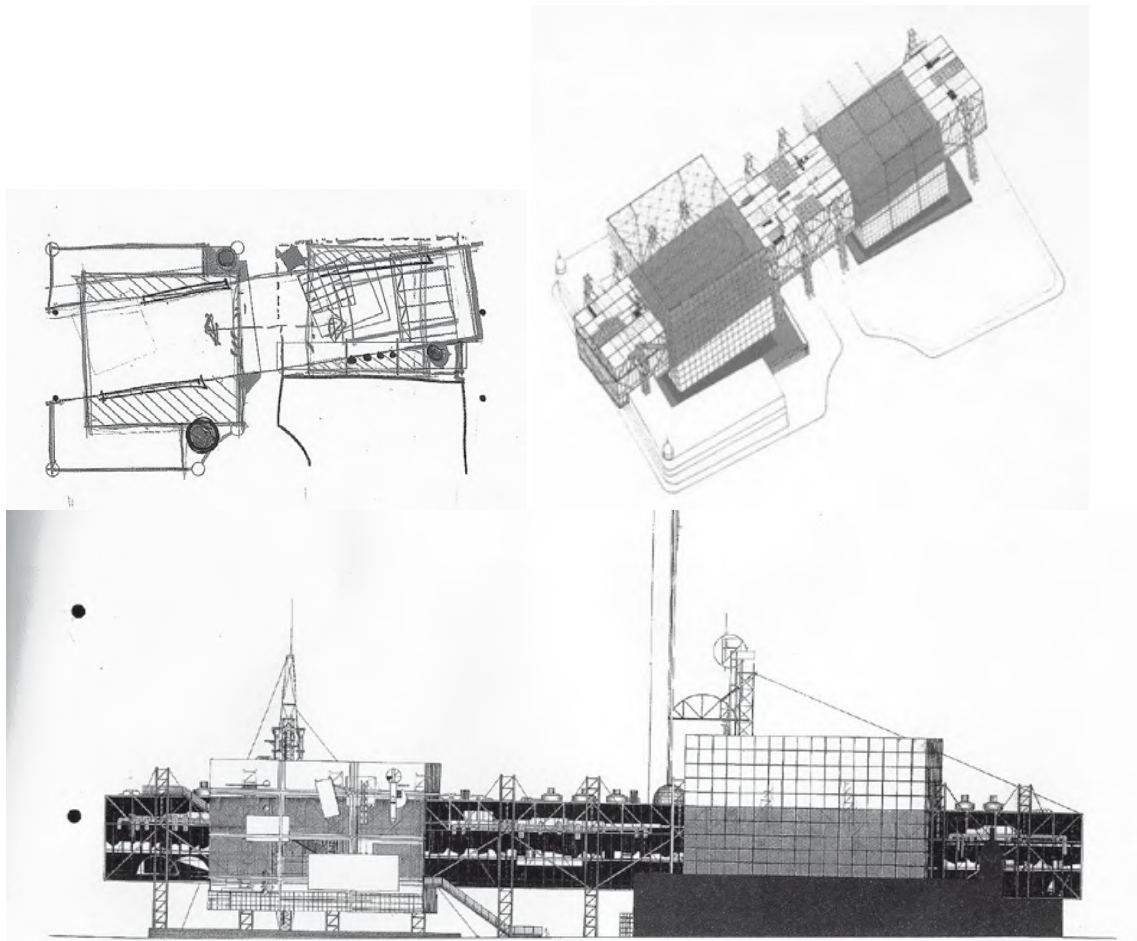
J. D. FULLAONDO, 1989

“Oteiza aportó algunas ideas, nosotros otras, quizás de un sentido diverso. Y, finalmente, se presentó nuestra solución, ahora en vías de desarrollo. En algún sentido se podría hablar de una cierta meta-arquitectura y, acaso, parafraseando un término de Italo Calvino aplicado a Gadda (y, más cumplidamente a Joyce), hiper-edificio. La polémica, en todos los niveles, como es lógico, estalló automáticamente, prensa partidos, Colegio de Arquitectos, etc. En la solución definitiva colaboró un amplio espectro de arquitectos jóvenes”



Dibujos avanzados de los arquitectos para el CCAB

Lo más notable de la solución final consiste en un elemento principal cuya forma se asemeja a un inmenso prisma cúbico de vidrio (que popularmente se denominó “el cubo”); una solución en la cual, a juzgar por las palabras de los propios arquitectos, el efecto rompedor, rupturista, provocador incluso, está calculado. Un cálculo en el que no se incluyen exclusivamente las variables relativas al volumen del complejo, sino también cuestiones referidas a las significaciones producidas por el “choque” entre las fachadas de Bastida y las nuevas formas proyectadas: al parecer, un collage muy del gusto de Fullaondo, quien advierte la posibilidad, si no de una síntesis, sí de una manifestación unificada de varias realidades culturales, del pasado y del futuro, de la ciudad.



Dibujos avanzados de los arquitectos para el CCAB

Sin embargo, una vez el proyecto es presentado, Sáenz de Oiza resta importancia a la forma cúbica como tal. Lo importante es considerar el proyecto como una plaza cubierta, como un espacio para acontecimientos culturales en el que la forma final puede variar a lo largo del proceso del proyecto.

F. J. SÁENZ DE OIZA, 1989

*“Yo no le llamaría cubo. [...] El proyecto es hacer un gran espacio ciudadano de plaza cubierta como escenario de representaciones culturales en Bilbao. Y si esa plaza cubierta es un cubo, ahora parece que tiene forma cúbica. Cuando se entregue el proyecto cualquiera saber los avatares que ha sufrido en su proceso. Como el toro de Picasso, que por una serie de circunstancias cambió en el último momento. De modo que hablar de cubo es tomar el rábano por las hojas. Creo que hay una mala interpretación del proyecto básico que hemos presentado”.*

J. D. FULLAONDO, 1989

*“No estoy de acuerdo con Oteiza cuando dice que Bilbao es feo. Bilbao es una ciudad con carácter, bellísima, y en esta situación intervenir en el Ensanche es difícil. Cuesta ordenar las cosas. Paco y yo hemos intentado dar orden a esas cosas y con una obra abierta en el sentido de Umberto Eco. Una obra que permita cualquier reconsideración. Queremos un homenaje a las vanguardias”*

## DEFINICIÓN ARQUITECTÓNICA

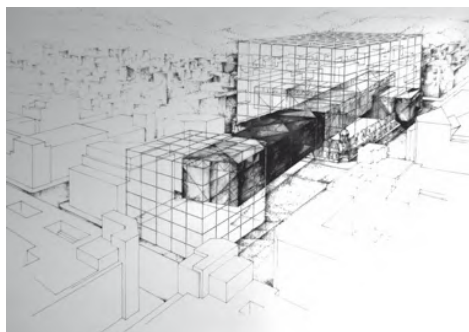
La primera propuesta constatada como Proyecto Básico, acompañado de memoria y gráficos, no fue la única que se presentaría oficialmente. Tal y como se ha constatado en el capítulo de la Crónica, se produjeron varias modificaciones formales en el proyecto del complejo arquitectónico. Estas variaciones se concretaron en la presentación pública de un segundo proyecto en el que se modificaron, según el “estudio de impacto ambiental”, aspectos tales como la altura máxima del cubo de cristal. Así, destacamos, de entre las distintas modificaciones, dos

propuestas claras y definidas .

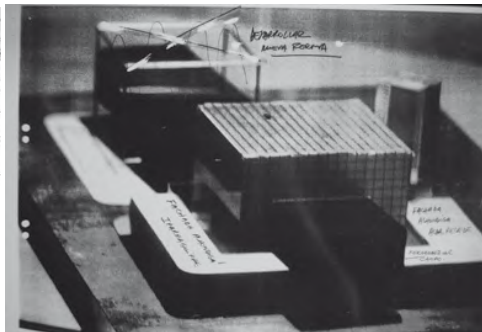
Respecto a la primera propuesta, han podido distinguirse hasta el momento en algunas de sus representaciones mediante dibujos o maquetas, un segundo cubo menor, aquel que correspondería al espacio que ocupaba el antiguo colegio Santiago Apóstol. Y es que existen distintas maquetas y dibujos de aspecto avanzado en los que dicho cubo menor aparece, pero también otros en los que no. La definición arquitectónica de la primera propuesta, tal y como veremos a continuación, señala como elementos principales “la gran plaza cubierta y transparente; el edificio puente; y la plaza al aire libre, además de otro edificio transversal que se cruza por debajo con el edificio-puente”<sup>427</sup>. En lugar de mencionar un segundo cubo o plaza cubierta, el espacio referido al solar del colegio queda descrito como plaza al aire libre. Como puede observarse en la fotografía (véase la siguiente figura), en la que aparece una maqueta aparentemente anterior a la presentada en el Ayuntamiento, se ve una gran X dibujada a mano tachando el supuesto segundo cubo menor del solar del colegio, a cuyo lado aparece anotado, también a mano: “desarrollar nueva forma”.

Podría existir, por tanto, una falta de correspondencia entre la maqueta presentada en el Ayuntamiento y el texto que la describe en la Memoria. En unas maquetas mucho más avanzadas que representan las dos grandes propuestas (se verán a continuación) el cubo menor no aparece, por lo que podría intuirse que la decisión de dejar

como plaza al aire libre este espacio y no construir un segundo cubo en él sucedió durante el proceso de construcción de la maqueta presentada en el Ayuntamiento. Aunque también podría ser interpretado como un cubo imaginario, que delimita volumétricamente el espacio de la plaza abierta. Unas declaraciones<sup>429</sup> que el alcalde José María Gorordo hizo en los momentos posteriores a la presentación pública, dedicados a la ampliación informativa de los periodistas, delatan ciertas dudas sobre la existencia material de dicha forma cúbica en el solar del colegio, y puede oírse algún comentario sobre la climatología de Bilbao y las lluvias constantes como factor que podría decantar la respuesta. En cualquier caso, tanto en la definición arquitectónica como en las últimas maquetas sobre esta primera propuesta, dicho espacio aparece como plaza abierta, sin ningún cubo o forma de cubrición.



Dibujo avanzado para el proyecto Básico con el cubo menor tachado

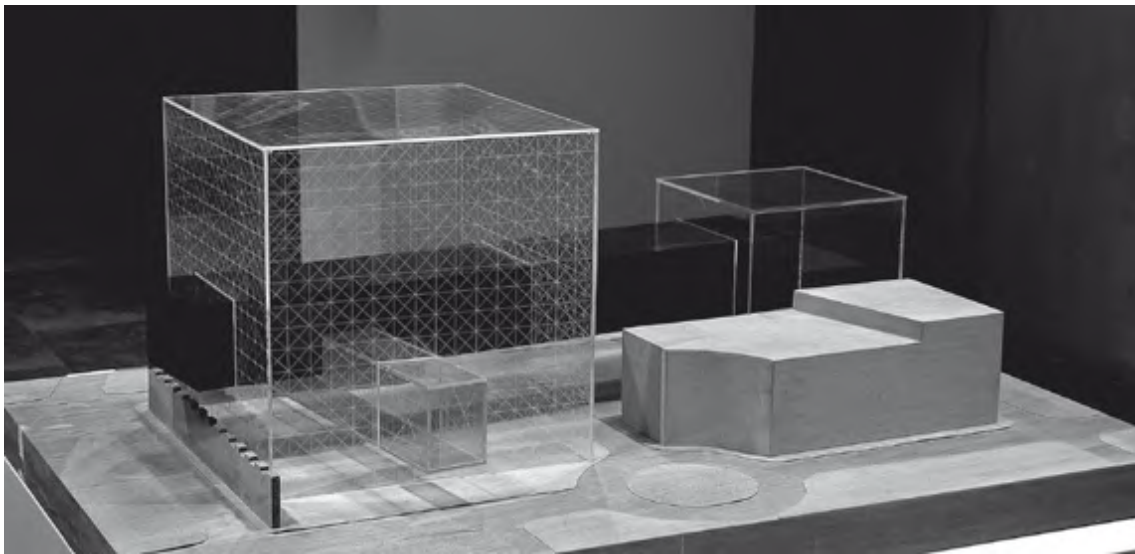


Fotografía de una maqueta inicial para el proyecto Básico con el cubo

En la Memoria del Proyecto Básico inicial del Centro Cultural de la Villa de Bilbao, los autores establecen la siguiente definición arquitectónica:

“La creación de un gran Centro Cultural en Bilbao, sobre la manzana que ocupa actualmente la Alhóndiga y parte contigua a ella, que sirva como impulso de dichas actividades y al mismo tiempo como modelo y cabeza de los centros culturales de otras ciudades del País Vasco, es una ocasión única para construir un edificio singular tanto a nivel nacional como internacional. En primer lugar, se trata de una operación de grandes dimensiones –unos 15.000 m<sup>2</sup> de suelo y unos 40.000 m<sup>2</sup> construidos- sobre el tejido urbano del ensanche; en segundo lugar, se hace intervenir un edificio existente, importante para la memoria de la ciudad, pero incapaz ya de servir para su función original y adaptarse especialmente a sus nuevos usos y, en tercer lugar, el hecho de plantearse el edificio sobre dos manzanas, separadas por la Alameda de Urquijo, trae consigo el problema adicional de cómo establecer una continuidad entre ambas y como tratar esta calle intermedia. La propuesta que se presenta como Proyecto Básico parte de unas serie de consideraciones sobre las que han ido surgiendo las principales decisiones en cuanto a la forma del edificio. Éstas

se refieren a los siguientes aspectos: el antiguo edificio de la Alhóndiga; los grandes espacios de actividad; los locales para actividades específicas; los elementos que canalizan el movimiento; la distribución de los usos; la relación con la ciudad. Todo ello ha conducido a una solución formalmente rotunda, a un edificio compuesto por una serie de piezas muy caracterizadas en su volumetría, su construcción y su uso, que se engarzan para formar el gran complejo cultural. Además de un vestigio del antiguo edificio de la Alhóndiga, conservado en tres de sus fachadas, la zona curva de Arriquirbar y en gran parte de su cuarta fachada, en el Centro Cultural aparecen tres elementos fundamentales: la gran plaza cubierta y transparente; el edificio puente; y la plaza al aire libre, además de otro edificio transversal que se cruza por debajo con el edificio puente. La interpretación espacial de todos ellos permite crear lugares variados en su tamaño, transparencia u opacidad, apertura o enclaustramiento, que miran hacia dentro o hacia fuera, interiores, exteriores, etc... tal como requiere un edificio de estas características. La ciudad de Bilbao, con su clima particular y sus imágenes urbanas más propias, ha sido referencia obligada en la definición formal de la propuesta.



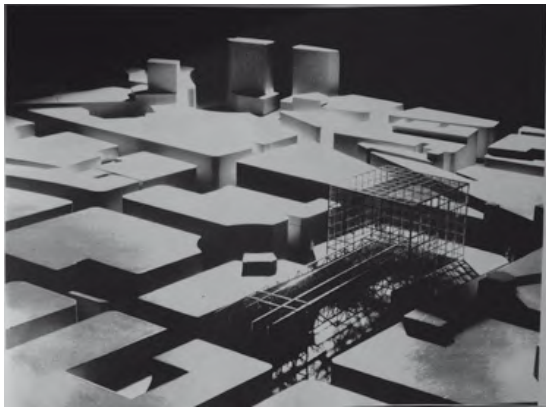
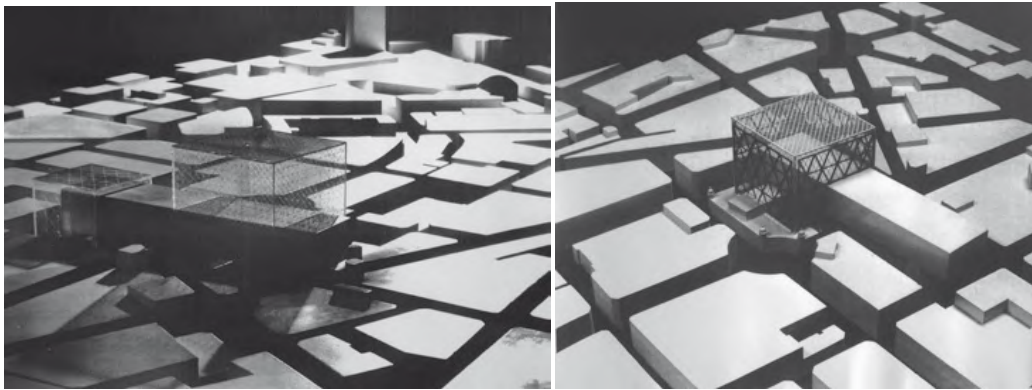
Maqueta del proyecto Básico presentada en el Ayuntamiento de Bilbao en abril de 1989

Como punto de arranque en la descripción del edificio, hay que referirse necesariamente a la alteración radical que se produce con éste del tejido urbano en el que se inserta: la nitidez con la antigua Alhóndiga dibuja el contorno de la manzana y se separa de las demás con su carácter singular y es sustituida ahora por un complejo volumétrico que salta por encima de la Alameda de Urquijo uniendo ambas manzanas y convirtiendo a dicha Alameda en una calle interior. Por otra parte, la estructura perimetral que es propia de las manzanas del Ensanche (edificios alineados con las calles y patios de manzana) es aquí sustituida por otra que surge violentamente del interior dando prioridad a este gran espacio central sobre la definición de los bordes. La antigua Alhóndiga es un edificio estructuralmente homogéneo formado por una retícula de pilares en toda su superficie. Se conservan tres fachadas y en gran medida, la cuarta, vaciando el resto para crear este gran espacio público cubierto, esta gran plaza acristalada que es el centro de toda la operación.

Del interior de la Alhóndiga surge, por tanto, un enorme cubo acristalado de 76 metros de altura, formado por una estructura etérea de gran espesor que conformará el mayor recinto cubierto de la ciudad y que alojará las más diversas actividades. El gran cubo será, al mismo tiempo, un gran paraguas protector de la lluvia, un gran vestíbulo de acceso a las diversas dependencias del centro cultural, una plaza pública para el montaje de espectáculos temporales, un mirador de la ciudad. Su espesor estructural permitirá ubicar plataformas accesibles a las más diversas alturas y el movimiento por sus paredes, techo y suelo, asimismo, será el espacio al que miren y se abran los dos edificios que se cruzan en su interior. Sin duda, la gran plaza de cristal será el elemento más reconocible del nuevo centro cultural tanto por su impresionante espacialidad interior como por la rotundidad de su volumen y sus enormes dimensiones desde

el exterior.

Contrastando con el estatismo y la vaciedad del cubo, se disponen dos edificios lineales que lo atraviesan oblicuamente e introducen en el conjunto un fuerte dinamismo espacial. El primero de ellos, el edificio-puente, es el que asegura la continuidad entre las dos manzanas como un prisma suspendido de 180 metros de longitud, 41 metros de ancho y 24,30 metros de alto, flotando a 22,50 metros del suelo por encima de la alameda Urquijo. La estructura de este edificio lineal, apoyado en dos potentes núcleos dentro de la plaza acristalada y en la plaza al aire libre respectivamente, es la propia de un puente con triangulaciones que son visibles en sus fachadas largas y en otras dos líneas paralelas a ellas en el interior. La imagen del puente colgante de Bilbao queda evocada en este gran edificio que une los dos espacios públicos, singulariza la calle al pasar por encima de ella y aloja en su interior las principales actividades del centro cultural. La forma de puente, además, permite disponer de espacios singulares en su parte baja y también la utilización intensiva de su cubierta plana, tanto en la parte interna a la plaza como en la que está al aire libre. El tramo del edificio situado en el interior del gran cubo acristalado podrá abrirse a él por medio de galerías o plataformas e incluso romperse en parte para permitir la contemplación del espacio en toda su altura, quedando unido únicamente por la estructura y las pasarelas.



Distintas maquetas del proyecto básico en relación con el entorno urbano del Ensanche  
(Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)

Cruzándose perpendicularmente con este edificio-puente, y atravesando también la plaza acristalada, se dispone otro edificio lineal que aloja otras dependencias del centro cultural. Este edificio, que tiene 25 metros de alto como aquél pero sólo 20 metros de ancho, arranca a unos 12 metros del suelo (aproximadamente la altura de las fachadas de la Alhóndiga) y corta por debajo al edificio-puente, compartiendo con él el núcleo vertical de servicios. Se introduce, de este modo, una doble direccionalidad del cubo de cristal y, por otra, a la trama propia del Ensanche de Bilbao. La oblicuidad de este cruce de prismas en el espacio, como las cruces de Malevitch, que interseca las formas más estables de las propias manzanas y las dos nuevas plazas -una cubierta y otra al aire libre- se completa con la oblicuidad de las estructuras trianguladas de los distintos edificios y con las de las escaleras y rampas del interior del centro cultural. Con

ello, se trata de lograr una forma dinámica, que sugiera la propia interacción de las funciones que podrán tener lugar en este edificio público y una lectura más fácil desde el exterior de su propio funcionamiento.

El último componente del nuevo centro será la plaza al aire libre situada en la manzana que antes ocupaba el Colegio de Santiago y que, a su vez, servirá de entrada a todo el complejo. Esta plaza, puntuada únicamente por el núcleo de comunicación vertical en que se apoya el edificio-puente, se ha pensado como un simple elemento espacial capaz de alojar diversos elementos, fijos o móviles; por ejemplo, pantallas de información, plataformas o escenarios para actividades musicales o teatrales al aire libre, esculturas, etc. Esta plaza sería el elemento más urbano del nuevo edificio, como la gran antesala de los locales culturales alojados en su interior.

En el edificio-puente, por su gran longitud, se han dispuesto galerías de circulación horizontal en el perímetro además de núcleos de escaleras y ascensores adicionales. En cuanto a la distribución de los usos, y sobre la base un programa todavía no completamente definido, se ha partido de situar los estacionamientos de vehículos en los sótanos donde también habrá una zona de almacenes, depósitos de material, talleres y áreas de instalaciones. A partir del nivel de acceso, del nivel de la calle, aparecen las salas de exposiciones, la guardería, el ambulatorio y otros servicios públicos. Y en el interior de la gran plaza cubierta, estarán las salas polivalentes, el teatro experimental y áreas destinadas a escenarios móviles, además del gran vestíbulo del centro cultural. En el edificio-puente se sitúan la sala de congresos, la biblioteca, mediateca y museos con todas sus dependencias auxiliares, ocupando algunos de estos locales la altura de varias plantas. En el edificio transversal están las salas de reunión, cines y salas experimentales.

Sobre las cubiertas de ambos edificios se prevén también ciertos usos: museo exterior, restaurantes, cafeterías, miradores, etc... Y en la crujía que acompañará a las fachadas conservadas de la antigua Alhóndiga se han previsto los usos comerciales y de recinto ferial, con accesos independientes desde la calle.

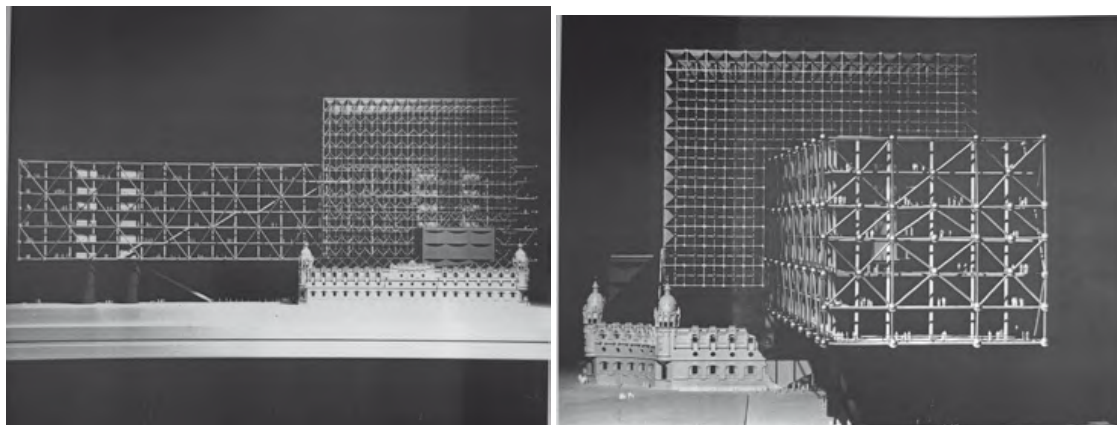
La relación del Centro Cultural Alhóndiga con toda la ciudad de Bilbao deberá producirse no sólo de una forma inmediata, tal como hemos descrito, a través de estos nuevos espacios públicos y la transformación de las calles y plazas de su entorno, sino también desde mayores distancias. Indudablemente, la magnitud de la operación arquitectónica que se propone le hará visible desde numerosos puntos de la ciudad y, en sentido inverso, la propia ciudad será un objeto a contemplar desde el centro cultural que será, así, el gran mirador de Bilbao.



Fotomontaje realizado por Armando Bayer (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)



La singularidad del centro cultural que se propone radica precisamente en este carácter de conglomerado de actividades casi siempre separadas unas de otras en edificios especializados. Ello supone, no solo una innovación arquitectónica capaz de responder a esta necesidad de interacción, sino también una innovación en el planteamiento institucional de este centro. Con algunos precedentes en otros países, el Centro Cultural la Alhóndiga de Bilbao es en el nuestro seguramente la opción de mayor envergadura llevada a cabo hasta el momento y donde otras ciudades mirarán como ejemplo al realizar una experiencia absolutamente exigida por la sensibilidad actual de los ciudadanos”.



Maquetas definitivas del proyecto Básico (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)

Esta memoria aquí transcrita corresponde al proyecto presentado en el salón árabe del Ayuntamiento de Bilbao (28-04-1989). Oteiza y Sáenz de Oiza son los encargados de explicar a los medios de comunicación los aspectos relativos a la arquitectura del complejo, así como la cuestión referida a las fachadas, que tanta expectación mantenía. La consideración de los valores arquitectónicos de la antigua Alhóndiga conduce al equipo redactor a buscar soluciones que permitan conservar la mayor parte posible de las fachadas. Continúa la Memoria: Durante la presentación también son tratados aspectos relativos a los contenidos culturales incluida la operatividad cultural del CCAB en relación al resto de capitales vascas y sus respectivos equipamientos culturales. No obstante, estos temas son abordados por Oteiza, relegandola mayoría de los aspectos estrictamente arquitectónicos a Sáenz de Oiza:

*“la fachada se convierte en el zócalo de lo que nosotros proponemos como la nueva plaza cúbica, la nueva plaza acristalada del centro cultural. Sería un gran cubo de vidrio que se dominaría desde todas las aproximaciones a Bilbao como el verdadero centro cultural, como la verdadera plaza cívica de la ciudad. [...] El edificio se apoya en otro edificio transversal que aquí se expresa en un prisma plástico amarillo con los cuales se forma una especie de cruz de Malevich que posiblemente a Jorge Oteiza no le interesa y yo tengo que confesar nuestro temor de que efectivamente haya aquí un discurso contradictorio entre la racionalidad de la forma geométrica de Malevich y la organicidad o mayor vitalidad de una propuesta cultural del tipo de Jorge Oteiza. Pero tengo que advertirles que esto lo ofrecemos al Señor Alcalde y a la Villa de Bilbao como la primera idea, y que será incluso discutible después de dos meses de trabajo, de nuestra proposición”.*

En los planos puede distinguirse la cruz Malevich que forman los dos edificios<sup>432</sup>; una idea que el propio Sáenz de Oiza reconoce haber surgido de los arquitectos, y no de Oteiza, como quizá podría deducirse. Por parte de Sáenz de Oiza, en ciertos momentos de la presentación pública puede advertirse cierta preocupación debida a la distancia forma entre las primeras propuestas de Oteiza (las cuales también están expuestas en el salón árabe del Ayuntamiento) y la solución que presentan. En cualquier caso, Oteiza manifiesta en la misma presentación la dificultad de realización técnica y económica de su anterior propuesta basada en las oblicuas.



1ª alternativa a la "cuarta fachada"



4ª alternativa a la "cuarta fachada"

OTEIZA:

*“Mi resultado eran unos prismas, espacios interiores, un poco brutales, un poco en oblicuas... quizá tenga relación con las oblicuas de este país, de cuevas, de ascensores, de grúas... Pero en \_n, resultaba muy gris, muy oscuro, y muy costoso. Y lo que ha pasado es que uno de los grandes arquitectos europeos y mundiales que es mi amigo Oiza, lo ha resuelto admirablemente. Lo que iba a ser gris y oscuro, casi nocturno y sucio, pero efectivo sí, en el fondo, pero en \_n, sucio, ha quedado de una claridad... Esto es una lámpara espiritual de luz. Aquí el ciudadano llega y respira espiritualmente, culturalmente ya está recibiendo, ya está participando de lo que hay en él, de la misión, del destino de este centro”.*

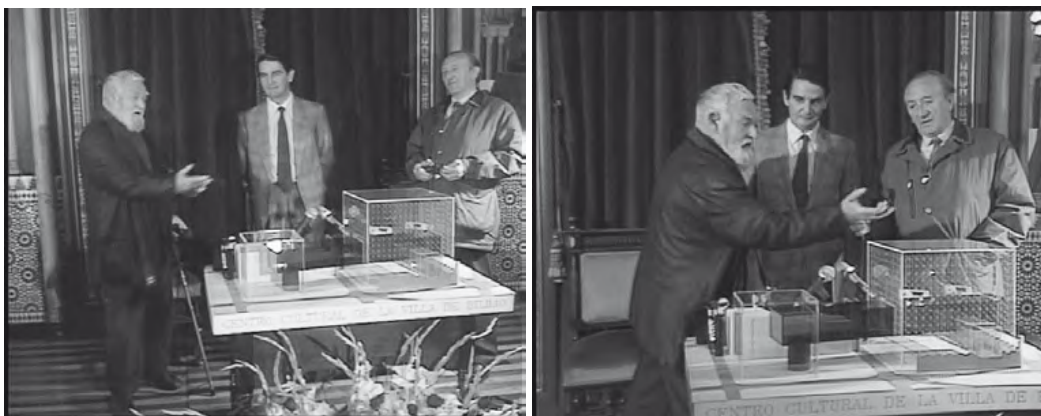
SÁENZ DE OIZA:

*“Los arquitectos, siempre más prosaicos, y más atentos a las leyes de la gravedad que al funcionamiento, dijéramos, libre de las formas, nos vemos con di\_cultades para llegar a plasmar lo que es su buena intención. Realmente hay mucha distancia entre la propuesta de Jorge y nuestra solución, sin embargo yo debo advertir que trataremos de acercarnos, porque él quisiera que, efectivamente, fuese más dinámico y que apareciesen aquí más volúmenes que se proyectaran hacia fuera y hacia dentro; espacios más violentos y más dramáticos... Intentaremos ir acercándonos.*

OTEIZA:

*“Sí, tú lo has explicado... Irán apareciendo aquí una serie de prismas del espacio interior, colgados, apoyados, y entonces se va a parecer, pero bien solucionado. Lo mío es una cosa... soñar es fácil para un escultor”*

También parece constatar que la forma presentada no es definitiva, sino una propuesta que puede estar sujeta a los cambios que sean precisos, tanto desde un punto de vista técnico, como desde la intención por parte de los arquitectos de conseguir resolver ideas de Oteiza, difíciles de acometer técnicamente. Aunque la propuesta de A truncada de Oteiza se considera descartada desde un comienzo por razones económicas y técnicas, los arquitectos muestran interés por las ideas que el escultor pueda aportar durante el proceso.

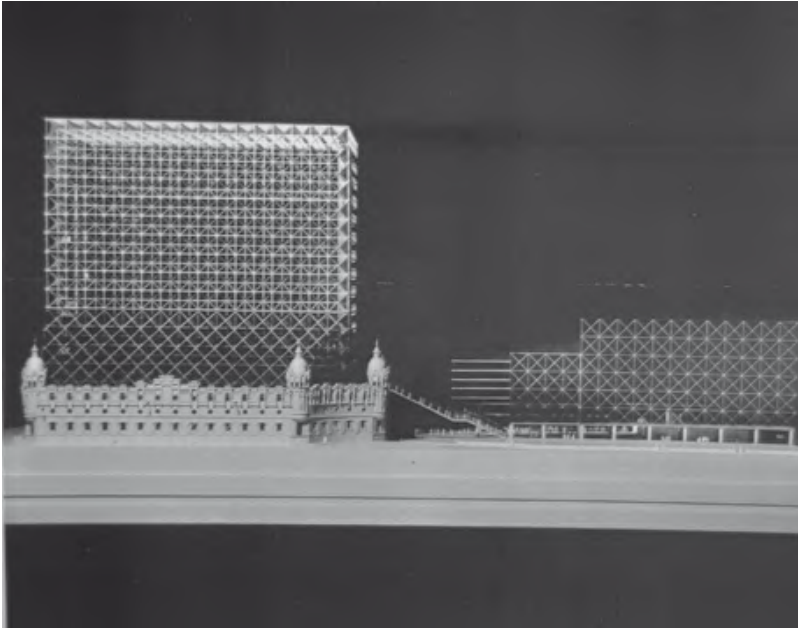


Oteiza, Gorordo y Sáenz de Oiza en la presentación pública del proyecto Básico (Archivo FMJO)

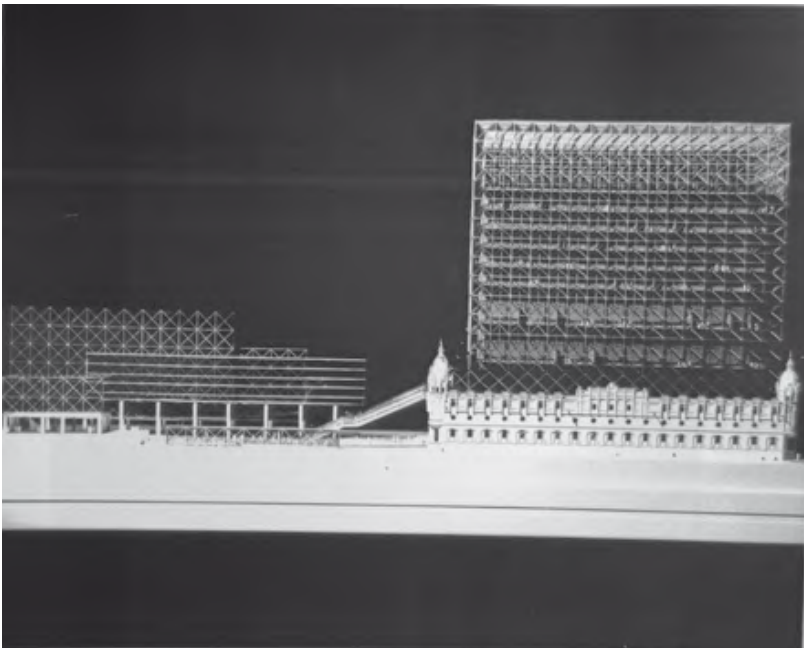
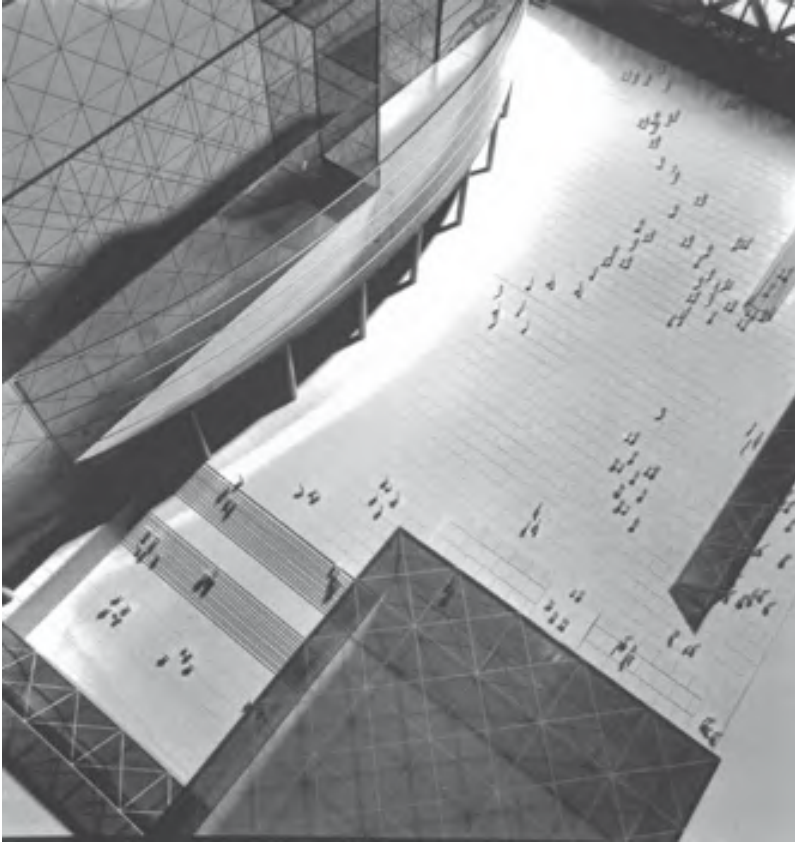
## MODIFICACIÓN “SOLUCIÓN 78 m.”

Una vez mostrada esta maqueta, las modificaciones realizadas sobre el Proyecto Básico son numerosas y paulatinas, aunque distinguimos aquellas que dan lugar a una segunda propuesta acompañada de su correspondiente presentación pública (28 de abril de 1989). Esta última propuesta de carácter público se denomina solución 78 m. (R) (aprobada en el Pleno municipal y presentada el 29 de diciembre de 1989) debido a que la plaza cubierta alcanza tal altura en la plataforma de cubrición, además de desaparecer el edificio-puente. Se prescinde, así mismo, del edificio que lo cruzaba por debajo transversalmente, situando las dependencias culturales en sótanos y en dos estructuras opacas aledañas a las paredes de la plaza acristalada, formando una estructura similar a la de los frontones de las plazas vascas.

Alzados de la "Solución 78 m. (R)"



Maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)" (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)



Detalle de la maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)" Maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)"

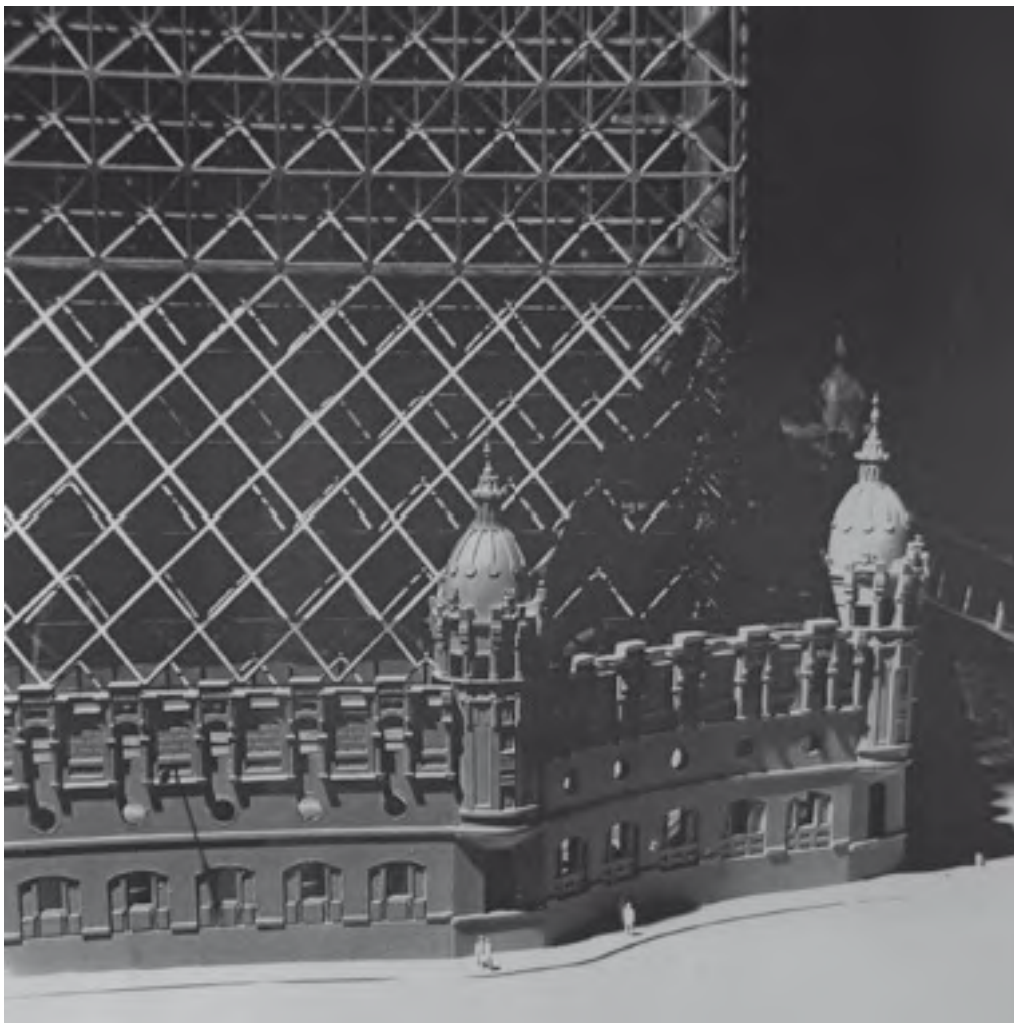
“Sin duda, la gran plaza de cristal será el elemento más reconocible del nuevo centro cultural tanto por su impresionante espacialidad interior como por la rotundidad de su volumen y sus enormes dimensiones desde el exterior.

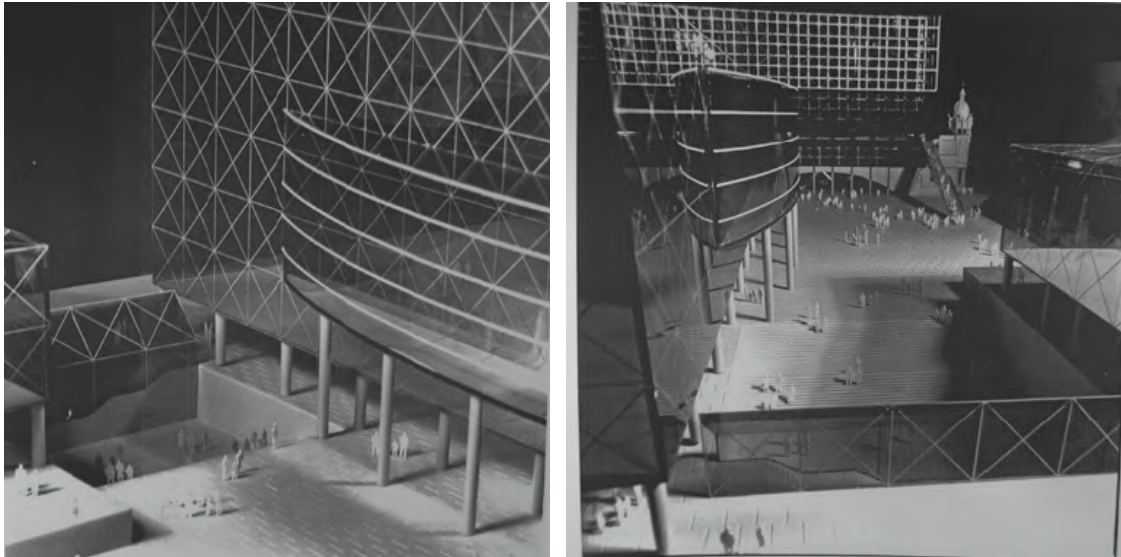
La importancia del cubo adquiere mayor relevancia en la alternativa que se somete a la aprobación municipal toda vez que se incrementa el espacio libre en el solar del Santiago Apóstol, permitiendo, de esta manera, una mejor perspectiva de la edificación. Complementariamente, dentro del gran cubo vacío se proyecta un edificio en L cuyas alas se corresponden con el ángulo formado por las calles Fdez. del campo e Iparragirre. Dicho edificio, de un dimensionado, a

nivel de crujía, relativamente corto (9,60 metros, según las últimas referencias de los autores) daría cabida a diferentes actividades y se levantaría a una altura de 62 metros en relación a las rasantes de su entorno. Dicho edificio formalizaría dentro de la plaza cubierta una imagen equivalente a la de un frontón como referencia inmediata al espacio público tradicional vasco que conjuga, en nuestros pueblos, la relación: Iglesia, Ayuntamiento, Frontón".

En el Proyecto Básico, se construía una plaza al aire libre proyectada para el solar de Santiago Apóstol. No obstante, en la nueva propuesta se presentan dos edificaciones de cristal Dimensionadas en relación a las casas del entorno, cuya función sería dar cabida a instalaciones complementarias.

"En el solar del antiguo colegio de Santiago Ap. Se proyecta una gran plaza libre como antesala de los diferentes edificios que constituyen el conjunto, pero en especial de la gran plaza cubierta de la Alhóndiga. En el mismo solar se proyectan dos edificios complementarios del centro cultural: en primer lugar se proyecta un edificio adosado a la medianera vista de los edificios colindantes en la manzana en cuestión, en segundo lugar se proyecta un pequeño paralelepípedo en el que se ubicarán las salas de lectura de la futura Biblioteca de Vizcaya".





Detalles de la maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)"  
(Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)

En esta propuesta se tienen en cuenta circunstancias diversas, tales como el factor económico el presupuesto de esta solución asciende a los 11.000 millones de pesetas [65 millones de euros]), los aspectos constructivos y lo que es más importante: la mayor minoración posible del efecto o impacto urbanístico del edificio a construir, aspectos contemplados en las conclusiones del estudio de impacto desarrollado por el DPA.

“El edificio medianero está formado por la intersección de diferentes volúmenes y sus volúmenes y sus dimensiones, a lo ancho, no llegan a rebasar los 15 metros. En dicho edificio se daría cabida al programa complementario de la salas de lectura de la Biblioteca así como a otras dependencias de las dotaciones previstas en el programa del centro cultural.

El edificio que se sitúa en la esquina de las calles Iparraguirre y Licenciado Poza estaría destinado en su integridad a salas de lectura de la Biblioteca antes referida. Desarrollado en cuatro alturas, presentaría una planta baja diáfana en la que únicamente se materializarían los accesos a las salas de lectura y los elementos de interconexión, a nivel de servicios y/o comunicaciones de los diferentes espacios que conforman la citada Biblioteca.



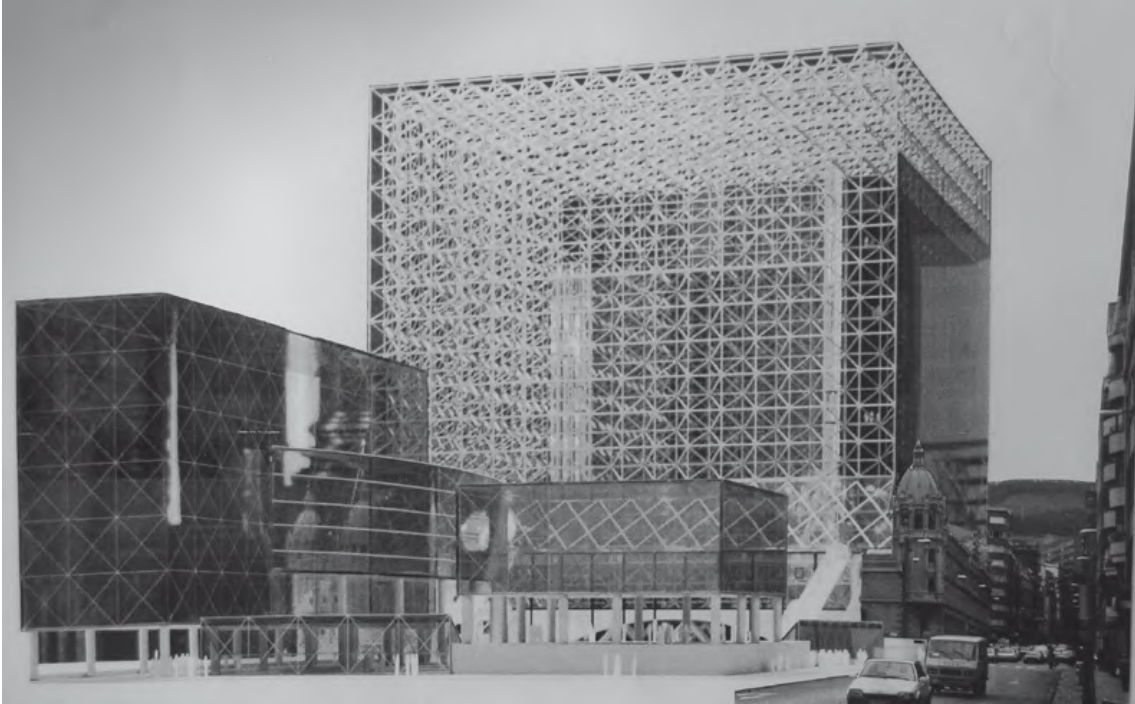
Por fin, y a nivel de subsuelo, se desarrollaría el programa correspondiente al Museo. A dicho Museo se accedería por unas escalinatas desde la plaza al aire libre, creándose para su iluminación diferentes lucernarios. Igualmente, a partir de una posición en subterráneo, se desarrollarán las correspondientes salas teatrales, musicales y de conferencias, así como los laboratorios de acústica y sonido. Si bien en la maqueta a escala 1/100 que concreta la propuesta que se somete a la aprobación del Pleno Municipal, dichas dependencias se ubican en la planta 15, lo cierto es que, a tenor de lo dispuesto en el vigente Real Decreto 1.587/82 de 25 de Junio relativo a la Norma Básica de la edificación NBE-CPI-81, el equipo redactor ha dispuesto la ubicación de las mismas a partir de la cota correspondiente ajustada a dicha norma. Así se refirió por D. F. J. Sáenz de Oiza, en la presentación pública de las maquetas referidas. Este hecho conllevará el levantar el nivel de la plaza cubierta a una cota equivalente a +15, aproximadamente, en relación a las rasantes del entorno.

En las plantas de sótano inferiores a la cota -5 se desarrollarían los correspondientes aparcamientos subterráneos, además de las instalaciones precisas para el servicio del centro cultural.

El número de plazas de garaje que se obtendrían sería de un orden similar al previsto en anteriores proyectos con una corrección de dicho número que lo minoraría en función de las exigencias estructurales del proyecto desarrollado a nivel de superficie y de las exigencias, así mismo, surgidas de la aplicación de la anteriormente citada normativa.

Hay que señalar que la Alameda Urquijo mantendría su actual trazado y características de circulación al nivel de la planta baja del propio centro, evitándose su subterrneización y manteniendo unas importantes limitaciones a nivel de velocidad en la circulación rodada que por la misma se dé”.





Fotomontaje con imagen de la maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)"



Maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)"

### 3.5 REFUTACIONES A LAS CRÍTICAS Y VIABILIDAD DEL PROYECTO

Al margen de la exigencia del Ayuntamiento de Bilbao que obligó a la realización del estudio de impacto ambiental, las críticas dirigidas al proyecto de centro cultural provenían de distintas fuentes, como la Junta de Patrimonio del Gobierno vasco o un sector del COAVN, y señalaban aspectos económicos, técnicos o de impacto urbanístico. Dadas las características de la arquitectura del complejo, los materiales empleados o la tecnología necesaria para construirlo, existían dudas acerca de la viabilidad, no sólo económica sino técnica, por parte de aquellas personas que lo rechazaban. Hoy en día, miembros del equipo redactor no dudan sobre las posibilidades que existían en aquella época para la construcción del edificio.

Según Sáenz de Oiza, la clave para que la construcción sea plausible radica en los materiales a emplear, fundamentalmente el vidrio y el acero. Los problemas técnicos que las grandes dimensiones del complejo arquitectónico podrían generar quedan a cargo de ingenieros de fama internacional como Javier Manterola<sup>458</sup>.

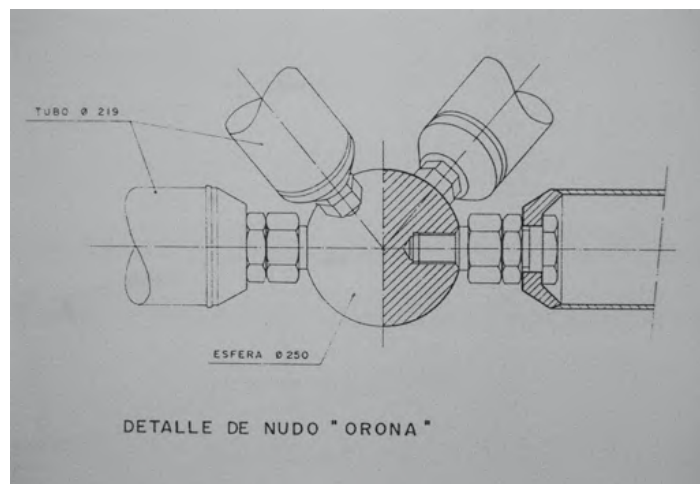


Oteiza, Sáenz de Oiza y Sáenz Guerra sobre Oteiza y Sáenz de Oiza frente a la maqueta "Solución 78 m. (R)"



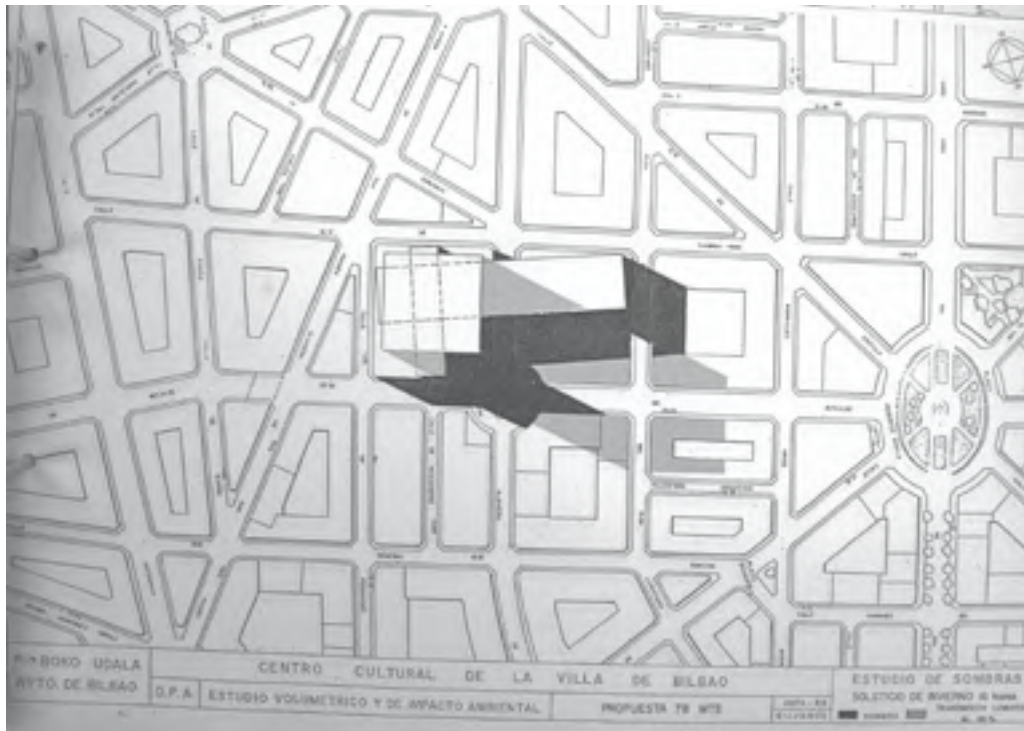
F. J. SÁENZ de OIZA, 1989

“un cubo tridimensional cerrado, de vidrio, construido con malla de acero, hoy en día se puede construir de este tamaño y de diez veces más este tamaño. Una cúpula de hormigón de 90 metros todavía sigue siendo una dificultad. Son la naturaleza de los materiales las determinan o limitan los sueños de los artistas o los creadores”



Portada del estudio para la instalación del Detalle del “nudo Orona” para la estructura metálica del CCAB Proyecto Básico y la Solución 78 m. (R) (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)

El equipo redactor advierte que la naturaleza de las críticas al proyecto no deberían ser contempladas desde una perspectiva exclusivamente técnica o económica. Otras intenciones de carácter más ideológico podrían esconderse tras las argumentaciones manifestadas por los detractores del proyecto.



Resultados gráficos de las pruebas

Muchas de las críticas dirigidas al equipo redactor se centraron en lo relativo a la conservación patrimonial del antiguo edificio de la Alhóndiga. Tal y como se ha visto anteriormente, la Junta de Patrimonio del Gobierno vasco corroboró la opinión fundamentada en la supuesta agresión que el proyecto arquitectónico ejercía sobre el antiguo edificio de la Alhóndiga. Principalmente, la discusión se centró en la conservación de las fachadas y la supuesta poca consideración de los autores frente a un edificio al que muchos atribuían un valor histórico o cultural. un carácter definido por circunstancias más complejas como, por ejemplo, aquellas relativas a la identidad cultural de un pueblo.

## LA CATEDRAL GÓTICA

El proyecto arquitectónico del CCAB persigue la imagen de hito por encima del universo urbano del ensanche bilbaíno en un sentido similar a como operaba la catedral gótica. En el urbanismo gótico, la catedral representa, como monumento esencial, contradicción y ruptura con las tramas y proporciones de la construcción habitual que forma la ciudad. En este sentido, la relación del contenedor del CCAB con el entorno en el que se inscribe parece constituir una cuestión esencial por lo que, desde un punto de vista arquitectónico y/o urbanístico, cualquier opción de ubicarlo en otras zonas de la ciudad queda descartada por el equipo redactor. El proyecto, aun habiendo recibido las críticas por su aparente olvido del contexto en el que se insertaba, carecería de sentido para sus autores sin la relación al contexto urbano en el que pretende instalarse, en este caso la trama del Ensanche. Según los autores del proyecto, la coherencia formal obtenida de la tradición no exige un espacio abierto frente a la catedral, sino el mantenimiento del casco urbano en el entorno o contorno de la misma. Esto habría permitido las forzadas perspectivas que potencian y magnifican el simbolismo que en el caso del CCAB perdería, según sus autores, gran parte de su sentido conceptual en un espacio abierto.

El equipo redactor apela de nuevo al texto de Camillo Sitte:

“Hemos, por tanto, de reconocer como ventajoso para las catedrales góticas el estar estrechamente rodeadas por otras construcciones, permitiendo sólo un acceso despejado a la puerta principal, lo que favorecía a la vez la afluencia de los \_eles al templo a la entrada de las procesiones. Si nos imaginamos una de estas venerables iglesias en el centro de la plaza de armas de cualquier ciudad, veremos que todo el imponente efecto que le era peculiar, se destruye. El aislamiento de la Catedral de Colonia, y aún más el de la pequeña Iglesia Votiva de Viena en su gran plaza, nos sirven de ejemplo. Si San Esteban se colocase en ella, perdería todo su misterioso encanto, mientras que la bellísima Iglesia Votiva de Viena causaría una impresión mucho más imponente de la que tiene en su actual y desfavorable emplazamiento, si la colocáramos en lugar de la Catedral de Estrasburgo o Nuestra Señora de París”.

Catedral de San Esteban en Catedral de Colonia, 1248-1880  
Viena, siglo XIII y ss.



Catedral de Colonia, 1248-1880

## ARQUITECTURA “HIGH-TECH”

“Por fin, incluso el lenguaje arquitectónico utilizado ‘High-Tech’ guarda un parentesco conceptual en su formulación con lo que fue el ‘High-Tech’ del medioevo: el estilo gótico”

El equipo redactor del CCAB recuerda que la arquitectura religiosa del gótico supuso un alarde técnico para el Medievo. No obstante, y aunque la catedral gótica representa uno de los casos más destacados, la gran mayoría de los templos construidos por las distintas culturas y épocas podrían tipi\_carse como el campo de experimentación de las últimas tecnologías aplicadas a la edificación. De algún modo, en la relación entre lo sagrado y la arquitectura parece haber mediado el esfuerzo técnico por lograr una construcción digna u honrosa para la deidad a la que estaba dedicada, o para la memoria de aquellos que ya no se encuentran entre los vivos. En el caso de la catedral gótica, habría quedado patente la voluntad de incorporar o desarrollar aquella tecnología capaz de erigir un espacio sagrado como representación material acorde a las cualidades atribuidas al entonces al Dios de los cristianos.

## LA TECNOLOGÍA DE LA ÉPOCA

El CCAB obedece a la construcción de un equipamiento cultural, y no a una catedral religiosa. Sin embargo, tanto Sáenz de Oiza, pero sobre todo Oteiza, distinguen en el arte una dimensión espiritual de importancia similar, motivo suficiente para pretender erigir un monumento arquitectónico propio de finales del siglo XX. En este sentido, el proyecto de la Alhóndiga pretende llevarse a cabo mediante tecnologías avanzadas que den cuenta de lo denominado *Zeitgeist* o “espíritu del tiempo”. Se trataría, por tanto, de erigir un hito arquitectónico como representación de la época mediante la disponibilidad tecnológica y técnica que aquéllas brindaba y cuyo destino cultural podría asemejarse funcionalmente al enriquecimiento espiritual que aportaría la educación estética, en lugar de la religiosa tradicionalmente entendida. Por esta razón, para Sáenz de Oiza la propia naturaleza del edificio justifica el empleo de las últimas tecnologías para su construcción, las cuales posibilitan las formas propias para la época.

F. J. SÁENZ de OIZA, 1989

“Una cosa es el lugar y otra que el edificio no pertenezca al lugar en que se hace. [...] Porque todos los edificios culturales han sido realizados con medios y materiales culturales de su tiempo. [...] Si lo vamos a levantar, será con técnicas de hoy, con arquitectura de hoy. Lo que pretendemos corresponde a formas de nuestro tiempo. [...] Después hay que formar un todo en que se integre el presente con el pasado [...] este edificio va a representar el pasado y el futuro de esta ciudad”

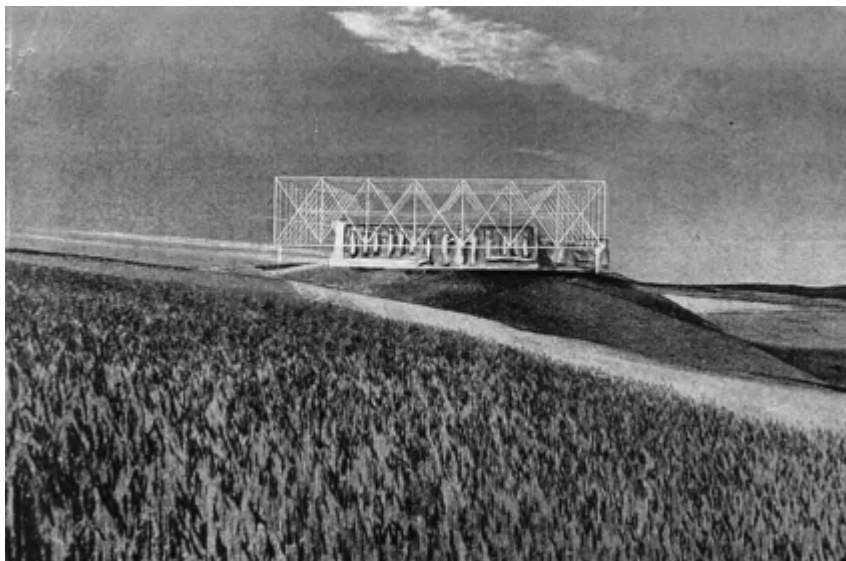
En la época en la que se concibe el CCAB, el equipo redactor recurre a elementos materiales modernos, como lo son el vidrio y el acero, con el fin de lograr una amplificación de los objetivos relacionados con la espacialidad y la luz definitorios de la arquitectura gótica original. Para conseguirlo, el equipo redactor del acude últimas tecnologías, las cuales permitirían una construcción singular, extraordinaria, y al mismo tiempo definitiva de su época; una época y un lugar como Bilbao no exentos, por otro lado, de algunos hitos ingenieriles. De hecho, en el caso concreto del CCAB, las alusiones del propio equipo redactor sobre el “high-tech” pretenderían presentar una propuesta que integraría la vanguardia internacional y cierta memoria de lo local en homenaje a ciertos hitos de la arquitectura y la ingeniería de la ciudad de Bilbao. Existen varios elementos del proyecto del CCAB que mostrarían el citado alarde técnico, como la resistencia del edificio-puente que volaría sobre la Alameda Urquijo, cuyos cálculos quedaron a cargo del ingeniero Javier Manterola, o la malla estructural de acero adherida a la superficie acristalada. De igual modo, Los medios técnicos y tecnológicos demostrarían su potencia en la articulación de los edificios que componen el conjunto, así como en la construcción de un espacio de gran tamaño en el que dominara la espacialidad y la luminosidad. En menor medida, podrían adscribirse como “mecanismos de última tecnología” al conjunto de dispositivos móviles que habrían ocupado el espacio interior de la plaza cúbica, cuyas posibilidades de cambios de disposición y alteraciones en el espacio expositivo habrían permitido la adecuación del mismo a la actividad cultural que iba a contener.

## ESTRUCTURA ESPACIAL

El énfasis en las estructuras y, concretamente, el hecho de que éstas permanezcan visibles, conformando la denominada “estructura espacial”, vinculaba asimismo el proyecto del CCAB con la relación entre el Gótico y el High-Tech<sup>484</sup>. Estructuras que posibilitaban soluciones singulares como vehículo para imaginar utopías que asocian arquitectura y últimas tecnologías en el esfuerzo por conseguir modelos de sociedad mejores. No obstante, la estructura espacial no sólo es entendida desde una perspectiva funcional como mejora de las condiciones materiales, sino que ofrecería en sí misma unas cualidades estéticas que la constituirían como un elemento potencialmente simbólico. En ambos sentidos, funcional y simbólico, es como Sáenz de Oiza toma en consideración el gran interés que demostró durante décadas por el uso de este tipo de estructuras. Tal y como indica:

*“Esta preocupación por las estructuras espaciales está ya presente en proyectos nuestros tan antiguos como la primera capilla para la Iglesia del Padre Llanos en Entrevías, de hace más de cuarenta años, o la **Capilla del Camino de Santiago** de fechas muy cercanas a la primera. En*

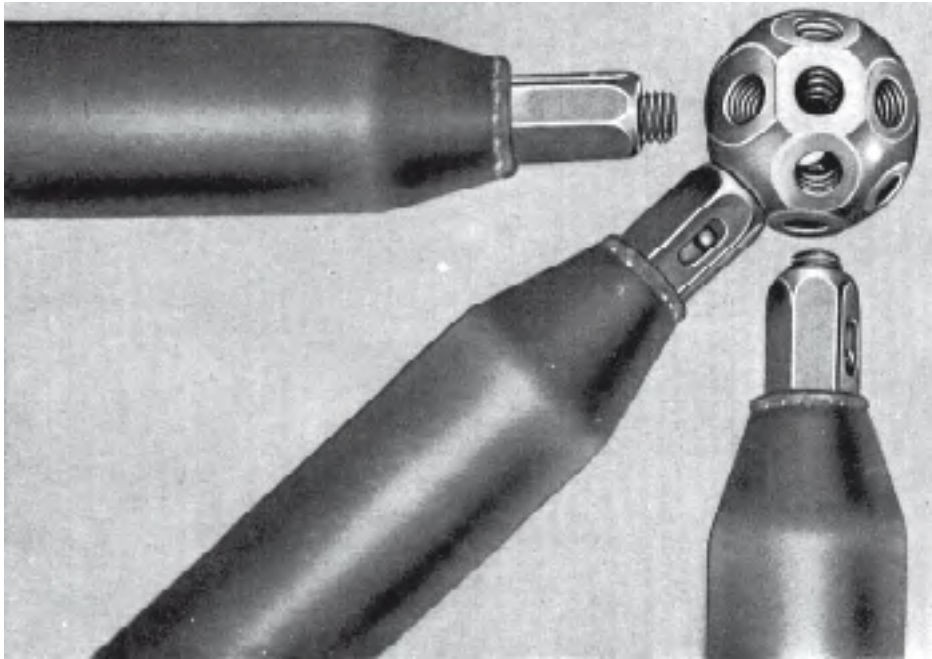
*el caso de la Capilla del Padre Llanos, la solución espacial era incluso mixta, de acero en los nudos y de madera en rollo en los per\_les tubulares. La sugerencia derivaba de la primera gran estructura espacial que conocimos en proyecto, la del Hall de Convenciones de Mies van der Rohe. Los trabajos de Le Ricolais, los fundamentales de **Konrad Wachsmann** y los posteriores de Fuller y Frei Otto vinieron a continuación a ampliar el horizonte de posibilidades de estas nuevas estructuras [...] como en la propuesta para la Alhóndiga de Bilbao, uno de los momentos en las que el valor de la estructura adquiere más protagonismo”.*



Concurso para la capilla en el camino d santiago

### **3.6 REFERENTES:**

En 1954, Sáenz de Oiza habría sido consciente de que la tecnología que posibilitaba la implementación de la estructura espacial al ámbito de la arquitectura estaba en pleno nacimiento. Aún quedaban avances que producirse hasta llegar al momento en que estas nuevas tecnologías estuviesen realmente desarrolladas. Probablemente, los años ochenta ofrecían un repertorio tecnológico lo óptimo para abordar un proyecto como el CCAB. Un año antes de esta propuesta, en 1987, la empresa fabricante del Pabellón Polideportivo de Plasencia solicitó a Sáenz de Oiza un artículo sobre la solución espacial que el propio arquitecto implementó en este proyecto. En el artículo menciona la influencia de los trabajos de Robert Le Ricolais (1894-1977) en referencia a sus mallas tridimensionales, o de Frei Otto y sus velas tensadas (1925- hoy).



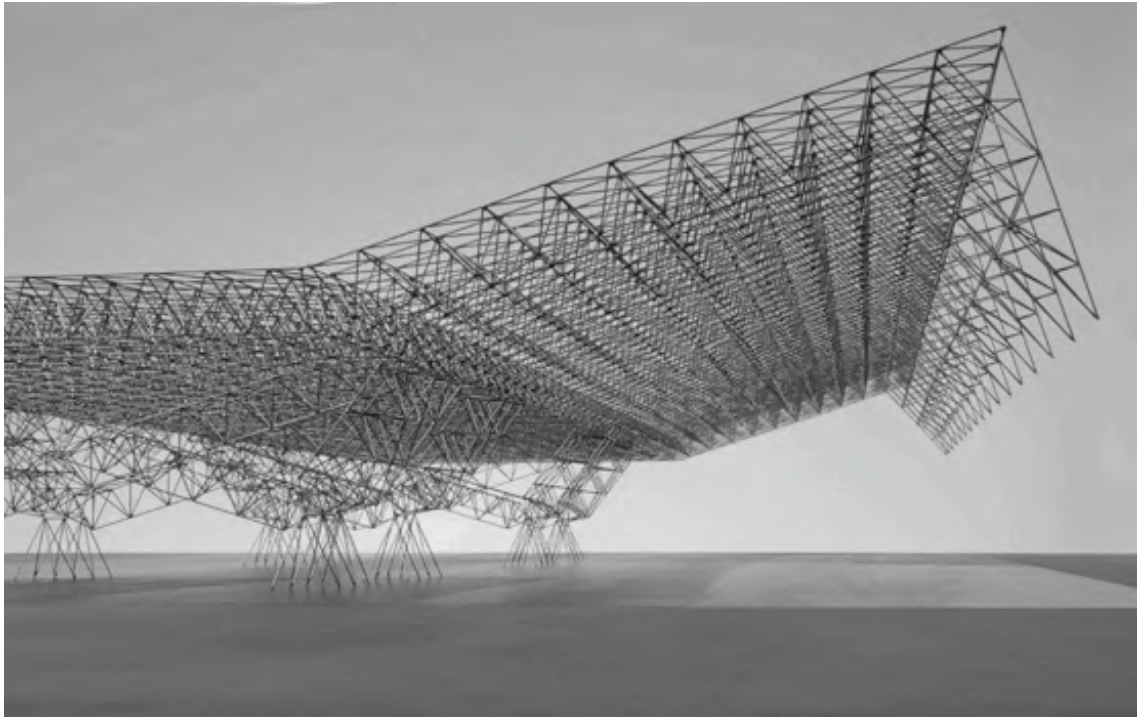
Domo trihex de Le Ricolais, 1946

No obstante, Sáenz Guerra señala como figuras igualmente importantes para Sáenz de Oiza a R. Buckminster Fuller (1895-1983) y sus estructuras geodésicas, así como los hangares y estructuras “al aire libre” de Konrad Wachsmann (1901-1980). Precisamente, estaba en manos de Sáenz de Oiza un artículo de la revista *Architectural Forum* perteneciente al número de septiembre de 1954, el cual dedica algunas páginas a Wachsmann, quien menciona como uno de sus precedentes a Alexander Graham Bell (1847-1922) y su célula en forma de tetraedro aplicada a la construcción de estructuras resistentes. En este artículo se indica un lugar y una serie de circunstancias que el propio Sáenz de Oiza subrayaría: el Instituto de Diseño de Chicago, en el que Mies diseña sus primeros edificios americanos, donde Fuller reunió sus primeras casas geodésicas, en el que Wachsmann y Gropius desarrollaron la técnica de prefabricación para “General Panel Corp”, y donde Wachsmann y el ingeniero Paul Wiedlinger llevaron a cabo los primeros hangares con estructura tubular de acero con conexiones flexibles.

En relación a las figuras geométricas perfectas, Sáenz Guerra hace referencia a la cúpula de Fuller del Pabellón de Estados Unidos en Montreal (1967) en la que se disponían terrazas, escaleras mecánicas o rampas, proponiendo una solución al problema del “contenedor universal” buscado por Mies. Así mismo, Fuller ideó algunas propuestas colosales derivadas del principio de “tensegridad” empleadas en muchas de sus construcciones paradigmáticas; propuestas “utópicas” como aquella mencionada por el propio Sáenz de Oiza durante el *proceso Alhóndiga* referente a la enorme cúpula que cubriría Manhattan. Por su parte, Fullaondo también mantuvo conexión e hizo una labor de difusión a través de la revista *Nueva Forma de las arquitecturas* que potenciaban los entramados espaciales, como las fantasías de Archigram con sus ciudades móviles<sup>486</sup>, semejantes a las “ciudades espaciales” de Yona Friedman o incluso a la “New Babylon” de Constant.

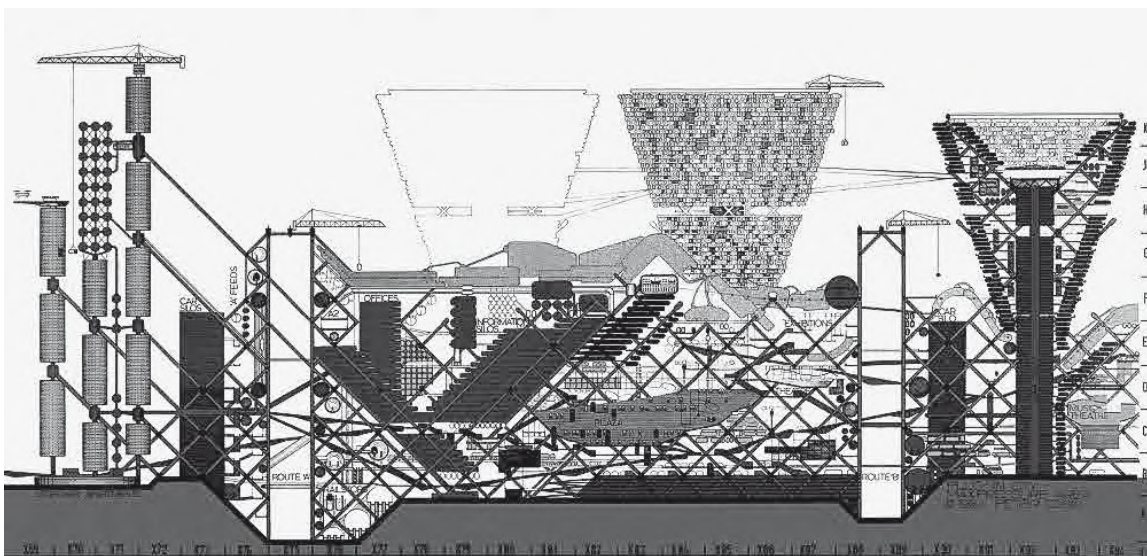
De hecho, el movimiento High-Tech también se nutrió de estos metabolistas de los años sesenta, a los que pueden incluirse Kenzo Tange y Kisho Kurokawa. Movimientos en los que la glorificación de la tecnología invitó a idear aquellas ciudades posteriormente definidas como “utópicas”.





Estructura modular de Konrad Wachsmann para hangar de aviones de la Fuerza Aérea de EEUU, 1950-53

Un proyecto consistente en una envolvente continua transparente de unos 3 kms<sup>2</sup>, que contiene un modelo de ciudad jardín climatizada. Desde un punto de vista funcional, no pueden olvidarse las consideraciones de Sáenz de Oiza sobre la plaza cubierta del CCAB y su función protectora frente al clima lluvioso de Bilbao. No obstante, Oteiza, quien asimismo mostró interés en la arquitectura de Kenzo Tange (“Kenzo Tange: cómo concibe la arquitectura”) procuraba diferenciar el proyecto arquitectónico de la Alhóndiga mediante una categoría muy definida que se colocaba a favor de un “racionalismo funcionalista”<sup>488</sup> frente a un “racionalismo tecnológico”. Una categorización mediante la cual pretende distinguir de forma específica en la arquitectura del CCAB, pero también en una concepción utópica de la ciudad de Bilbao, las dos posibles tendencias en arte anteriormente expuestas: “En el racionalismo tecnológico se impone lo tecnológico a favor del expresionismo y la espectacularidad. En el funcionalista lo tecnológico sirve con sobriedad a un humanismo tradicional y al mismo tiempo nuevo, es éste el que conviene a nuestra ciudad”.



Dibujo, encontrado en la documentación relativa al CCAB en el Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao, de la “Plug-in-City” de Peter Cook (Archigram), 1962.

*“La pesadez, la gravedad de los materiales se distancia mucho de lo que es el peso de la cultura contemporánea. Cada vez se hacen cosas más pequeñas, los ‘chips’, las computadoras... todo se hace ligero y la arquitectura está sufriendo el mismo proceso. El valor de la gravedad o la pesadez, como el de la permanencia, no tienen sentido. Lo más permanente que puede ser la casa Schroeder de Rietveld o la villa Saboya de Le Corbusier son inseparables de nuestra cultura. De manera que el concepto de ligereza es un concepto propio de nuestro tiempo”.*

SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 11 de junio de 1989.

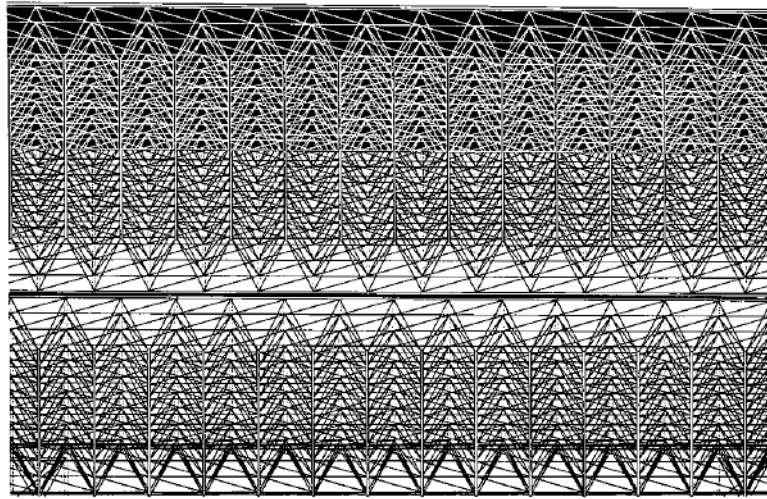
***“Será la lámpara espiritual de la ciudad [...] el ciudadano llegará aquí y respirará espiritual y culturalmente.”***

OTEIZA, Jorge. *La ciudad*

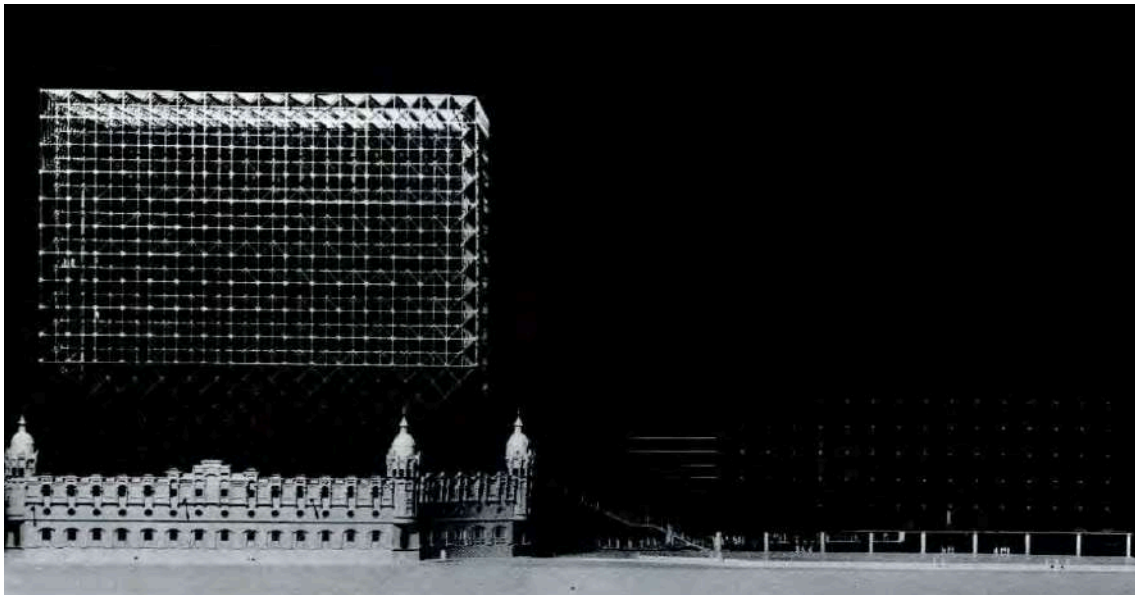
***“El arte Gótico es el arte cristiano para el hombre de la Edad Media.***

***¿Cuál es el arte cristiano para el hombre de hoy?”.***

OTEIZA, Jorge. *La ciudad*



konrad wachsmann



Proyecto de la Alhóndiga

***“Invertir el templo religioso  
tradicional”***

## IV FUNDACIÓN MUSEO OTEIZA



El proyecto desarrollado por Francisco Sáenz de Oiza responde al propósito de sencillez perseguido por el arquitecto, preocupado por armonizar el equilibrio entre contenido y continente. Una voluntad del arquitecto que afirmó que “la Fundación no puede caer en la contradicción de hacer una escultura para contener esculturas. Cuanto más elemental y simple resulte, más monumentales resultarán las esculturas que se ofrezcan en su interior”.

Esta idea de no monumentalidad arquitectónica, de sencillez concebida al servicio de la obra, le llevó al autor a plantear este edificio como el resultado de “invertir el templo religioso tradicional”, según dejó escrito. “En la iglesia, los vitrales iluminan la nave central, mientras que la luz menor alcanza las naves laterales. De tal manera que la mayor intensidad luminosa significa una mayor importancia religiosa: el altar se orienta a la salida del sol. Yo he pretendido hacer exactamente lo contrario: un templo profano en el que la luz se recibe por los laterales y entra a contraluz en el centro, de modo que ese espacio sea oscuro y misterioso. Esa idea enlaza con el recuerdo del túnel en el que trabajaba Oteiza (en Arantzazu), que era un lugar no muy iluminado, pero que tenía un misterio encantador”.

El proyecto arquitectónico desarrollado por Francisco Javier Sáenz de Oiza responde a la idea genérica de articular una secuencia interrelacionada de espacios de muy distinta escala, presidida por una central y dominante, que por sus proporciones recuerde al túnel que el artista traspasaba en Arantzazu cuando esculpió la estatuaría que jalona el Santuario. Este espacio central cargado de misterio articula la ordenación del resto de las salas, concebidas para acoger el conjunto experimental de Jorge Oteiza y funcionar de acorde con la significación espiritual y metafísica de sus indagaciones acerca del vacío y la desocupación de las formas geométricas.

El edificio se erige sobre la ladera sur de Alzuza como un cubo de hormigón teñido de rojo, coronado por tres lucernarios prismáticos de grandes dimensiones. Su interior destaca por la sucesión de diferentes espacios que se descubren por las diferentes entradas de luz del Museo.

Otra característica fundamental del edificio es la relación comunicante que establece con la vivienda original del artista, definida ahora como Casa-taller. Esta infraestructura está comunicada a través de una galería vidriada que interrelaciona estos dos espacios, conservando la fachada y la estructura interior de la vivienda como testimonios de los años en los que Oteiza vivió en esta localidad. La comunicación de estas dos estructuras arquitectónicas se produce de manera armoniosa, que deja a la vista un pequeño patio, que recoge la memoria del primitivo taller del escultor.

### **3.1 UN LUGAR DONDE RETIRARSE**

Ya estoy en el caserío, no está habitable, no hay agua todavía. Pero decido quedarme si sigo esperando, esto no estará nunca. He instalado unos depósitos de Uralita y un camión cisterna ha subido con el agua. Hablo con los hombres, son navarros y siguen viviendo aquí cerca, en los pequeños pueblos, donde han vivido siempre. Soy yo el que ha faltado algún tiempo y que ahora vuelve. Fuertes los cuerpos, algo pesados los rostros, el pensamiento, los gestos, como de canto rodado, un cansancio antiguo, de río olvidado, de un gran río que por aquí ha pasado pacífico y violento, furioso y frustrado, o durmiendo.

He faltado algún tiempo, con bastante exactitud cuatro siglos y medio-el duque de Alba cuando invadió Navarra y acabó con su independencia, el vasco desacuerdo de Xabier con Loyola. Tuvimos que huir entonces a Guipuzcoa ya alineada, y desde entonces en Azcoitia, hasta mi padre.

Ya intentamos hace unos años volver a Navarra, cuando en Escuela vasca pretendimos los artistas vascos fundar nuestra Universidad y hacer de Pamplona nuestra capital cultural en el País Vasco, y no fuimos comprendidos. Parece que despertamos, movedizo el canto rodado, pero movedizo y aislado e intermitente, muy lentamente. Hay tiempo todavía para seguir trabajando en unos libros sin concluir que podían seguir inconclusos, pero esto me entretiene a mí, ya viejo y que ya no me entretienen los niños, que antes venían con su pan de futuro bajo el brazo.

Aunque el País Vasco será, yo quiero creerlo así, frente al funeral crecimiento que nos viene desde Bilbao y destruye lo que desde Navarra se despierte, se recupere o se salve. Vuelvo ahora solo.

(...) He hecho bien en aislarme aquí, he venido a reflexionar y a trabajar en silencio, a esperar en silencio.

Oteiza, Altzuzan, 1975eko otsaila

*Jorge Oteiza, Quousque Tandem...! Cit.*



## **ALTZUZA**

El lugar de Altzuza pertenece a la Merindad de Sangüesa, situada en un risco sobre el valle de Egües, al noroeste de Iruña y a poca distancia de los valles de Esteribar, Lizoain, Huarte y Atarrabia. Al valle lo componen los lugares de Altzuza, Ardanaz, Azpa, Badostain, Etxalaz, Sagasetta, Sarriguren y Ustarroz.

Desde Altzuza se controla el valle de Egües, con Iruña a lo lejos ; funciona como un puesto que vigila el paso, y puede decirse frontera interior Navarra, entre el norte húmedo y montañoso y el sur llano y seco. Altzuza es, por tanto, un nuevo cruce o punto estratégico, fronterizo o limítrofe entre diferentes partes de un mismo cuerpo. Ahí vive Oteiza desde 1975 .

«En mi túnel memoria», un verso de Existe Dios al noroeste, parece haber sido el catalizador para que Oiza proponga el museo de Altzuza como memoria del hangar en penumbra donde Oteiza trabajaba en Arantzazu.

Así, Oiza llamará siempre "salatúnel" a la gran sala del museo. No es difícil aceptar esa imagen del escultor como herrero de la tribu, simultáneamente apartado de la comunidad, por los secretos de su oficio y el peligro de su labor, trabaja con fuego, pero también en el centro de su comunidad, por cuanto ésta depende y vive de los instrumentos que él forja. Una cueva de Vulcano, donde la movilidad alborotada del fuego no produce sino unas más densas sombras y unos más ásperos contraluces, golpeando contra paredes y cosas. Oiza ha empezado a trabajar pocos meses después de

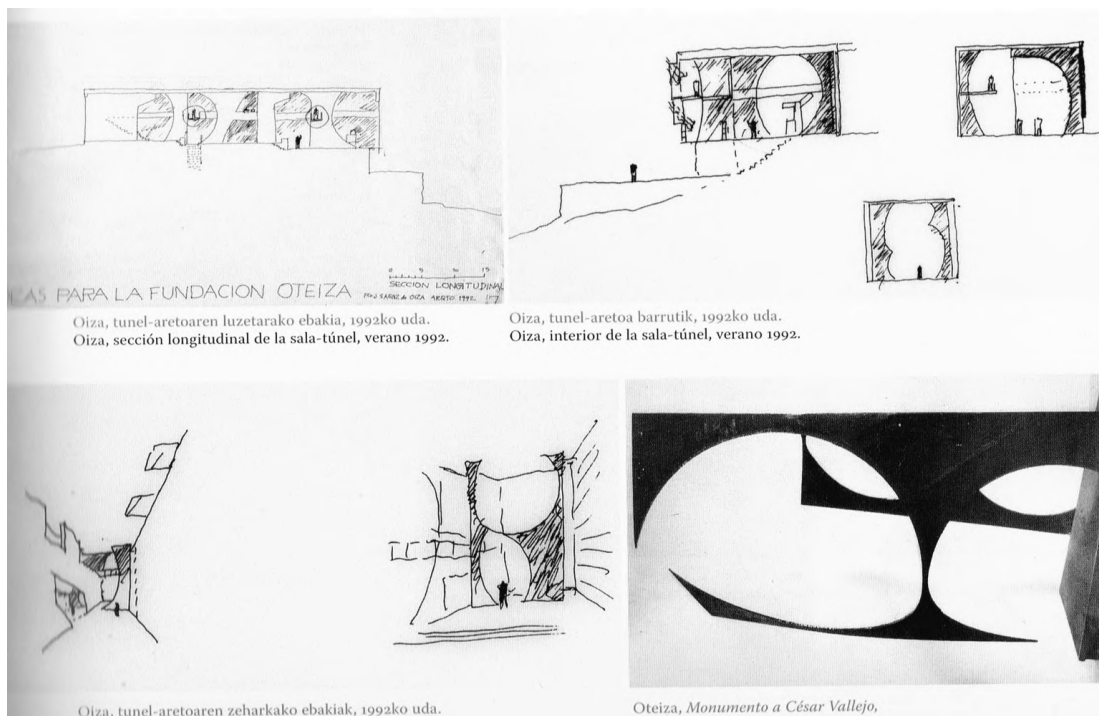


que Oteiza formalizara su voluntad de constituir una "Fundación Jorge Oteiza" con «mi firme deseo de evitar la dispersión de toda mi obra experimental acumulada en Altzuza y, al mismo tiempo, la voluntad de otorgar sentido final a mi personal trayectoria artística». Aprovecha su tiempo fuera de la rutina del despacho para, durante cada verano, en su casa de la Horta de pollença, en la isla de Mallorca, dedicarse en soledad al museo de Altzuza, sin saber si efectivamente van a llevarse a cabo ni la Fundación, ni el museo.

### 3.2 PRIMEROS ESQUEMAS DEL PROYECTO, 1992

Las secciones de los primeros apuntes del proyecto, durante el verano de 1992, indican que la memoria de Oiza llega atravesando también una escultura concreta de Oteiza, donde hueco y hierro componen una esponja agujereada que absorbe y derrama luz y espacio, Homenaje a César Vallejo, de 1958. La sala-túnel es una caja suspendida, con arcos diafragmáticos como veladuras colgadas de las paredes, que interrumpen la continuidad de la luz en suspensión, y la alternan con los campos de penum

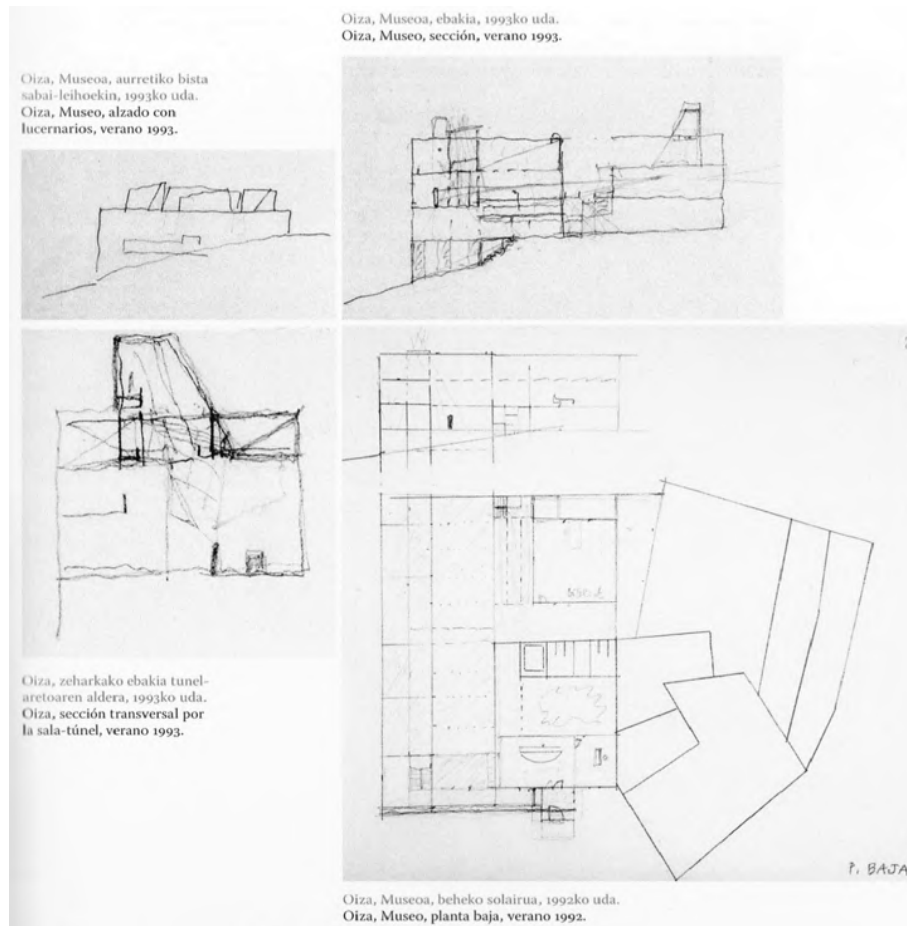
Hay una contraposición entre la definición estricta del cajón y el desplazamiento generalizado del espacio, que avanza en todas direcciones, impulsado por los desniveles del suelo, por los recortes y aberturas de los muros, por las ventanas y rendijas, por las pasarelas que cruzan de uno a otro lado de la sala-túnel, por las escaleras en distintas direcciones. La planta, abierta en abanico desde la entrada, impulsa el movimiento del espacio, agrandando la sala-túnel, de doble altura, Y encogiendo el pasillo central, que se transforma en escalera hacia el piso superior.



La sala-túnel, trapezoidal, no queda limitada por cuatro paredes sino envuelta en deambulatorios (el pasillo-escalera es uno de ellos), al nivel del suelo y en el piso, que se convierten en puntos de mira hacia la sala, desde lo alto.

Por las secciones, se comprende que la iluminación está pensada a través de unas ventanas-galería, a sur. La cubierta está dibujada como una placa continua, aunque una de las vistas interiores señala cortes en la arista superior, tanto para expandir el espacio como para introducir iluminación por las hendiduras.

No hay ninguna imagen exterior pero la composición se apoya en dos esquinas angulosas, la ya existente de la casa-taller de Oteiza, y la esquina opuesta, proyectada con fuerza hacia la cercana Iruña. Del caserón vecino a la casa-taller de Oteiza, medio derruido, sin cubierta, del que sólo se tienen en pie los muros exteriores, Oiza integra en el proyecto el muro contiguo a la casa-taller cuya puerta será la entrada al museo, y quizás la imagen del muro en pie perforado por grandes huecos, que trasladará a las paredes norte y sur de la sala-túnel. «Hay que apoyarse para crear. El peso de la historia es lo que más ayuda para apoyarse y seguir adelante. El aspecto más negativo que yo encuentro en la aportación-fabulosa por otro lado- de la arquitectura racionalista fue el no dar entrada alguna al peso de lo histórico, La arquitectura más fecunda ha sido siempre la que ha encontrado un desarrollo de la arquitectura anterior». Desde sus primeros esquemas, el proyecto de Oiza ya absorbe la memoria de la arquitectura del lugar.



Las primeras modificaciones eliminan la composición en abanico de la sala-túnel, para encajarla en un prisma de paredes paralelas, del que sólo escapan los extremos el inferior, primero retranqueado, acaba articulándose con las inclinaciones de las paredes preexistentes, y el superior avanza como una proa. Las dudas sobre la orientación de la terraza, apoyando el ángulo superior del edificio o compitiendo con él con un ángulo central, no indican tanto una alternativa acerca de la orientación del edificio, cuanto la voluntad de que se enfrente circularmente a todo el paisaje, que dé la cara por todos sus frentes, atenta a cualquier irrupción.

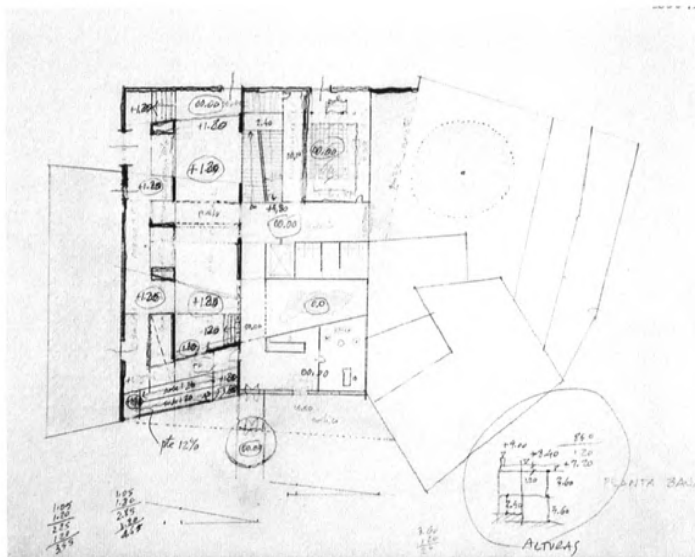
En consecuencia a la rectangulación de la sala-túnel, el conjunto de dependencias del museo se dispone de forma más recogida, adecuándose a una trama ortogonal.

La contracción de la sala-túnel por su tramo central produce, en este momento, el rebosamiento de la materia Y el espacio por sus dos extremos, y también por su cubierta, en forma de lucernarios que escapan al exterior como jirones de lo que se está apretando dentro. Por la posición de los lucernarios, sobre el deambulatorio, se entiende que la intención de Oiza es iluminar indirectamente la sala-túnel, haciendo llegar hasta ella una luz rebotada y derramada, que sirva para delimitar la penumbra.

La serie de dibujos donde aparecen y se exploran los lucernarios y la caja de instalaciones coincide con la rectangularización absoluta de la sala-túnel. Quizás no hay que tomarlo como una opción formal, sino como una táctica de oficio : la uniformización reticulada de la sala-túnel la aparta del centro de atención, que se desplaza a la cubierta. Al mismo tiempo, la voluntad de desprever de singularidades a la sala-túnel, su integración en la retícula estructural del museo ponen encima del tablero-ahora, cuando las actividades del museo ya han sido comprobadas-el establecimiento de una pauta geométrica que coordine espacios, usos y construcción. Cuando, tras sucesivos ensayos, la malla compositiva resulte sólidamente tejida, el proyecto podrá, nuevamente, ganar soltura.

Uno de los elementos que esta puesta en orden permite encontrar es la posición de la puerta de entrada. Hasta ahora, se había situado entre la vieja casa-taller y el nuevo museo, dando entrada a un vestíbulo que forzaba a optar por ir hacia derecha o hacia izquierda. Ahora, la puerta se inicia desde el exterior con un tambo y se desplaza hasta alinearse con el pasillo-escalera, que se convierte en el eje fundacional del museo a un lado, la sala-túnel-de la que es uno de los deambulatorios-, con su sueio1, 2o m más alto que el pasillo así, la extensión de la sala-túnel se percibe más deslizante, y se convierte, en un podio a las piezas exhibidas.

Esta elevación de la sala-túnel permite, además, en el exterior, despejar el cajón del suelo del terreno natural, en fuerte pendiente al otro lado del pasillo, las salas y servicios del museo, y la vieja casa-taller, que se convierte, así en un anexo del museo. Ese eje central del museo esta reforzado por un lucernario plano, longitudinal, en toda su extensión.



Oiza, Museo, sorgailuaren planta, 1993ko uda.  
Oiza, Museo, planta generador, verano 1993.

La sala-túnel y, en general, el museo quedarán orientados según los puntos cardinales : el pasillo y el eje de la sala se orientan de este a oeste, la pared de la sala hacia la casa-taller a norte, y la galería con los lucernarios a sur.

Oiza trabaja como un pintor detiene a veces la marcha continua del proyecto, da dos pasos atrás, intercala un motivo de contraste, capaz de comprobar la intensidad y eficacia de la composición conseguida hasta aquel momento. Posiblemente sea ése el modo de comprender e integrar en el proceso de proyecto la imagen excepcional del museo con esquinas ablandadas, contraponiendo las agudas aristas de los lucernarios a la continuidad del muro envolvente.

Hubo un momento que yo creo grave en mi formación como estudiante, y es no haber llegado de verdad a ser pintor, Los arquitectos son artistas y ésa es su verdadera condición. Yo sabía pintar como niño, como joven, pero no pude seguir porque tuve que preocuparme por lo técnico, por lo científico, y entonces descuidé lo plástico. Fue para el futuro un lastre. Me enfrentaba de estudiante a López Otero, porque él nos enseñaba a Schinkel, y yo le pedía a Le Corbusier. Pero no entendía a Le Corbusier como un purista, como un pintor, como un artista, sino como revolucionario. Y me dedicaba a la estructura, al cálculo. a la técnica, y no a la arquitectura. Si yo hubiera tenido una verdadera visión hubiera aceptado a Schinkel, porque era tan buen artista como Le Corbusier, pero yo entonces no podía entenderlo.

El último elemento que aparece en la composición del museo y su integración con la casa-taller es la batería de rampas cuatro tramos que ocupan el extremo este de la sala-túnel, a veces en vertical, a veces desplegadas en sus cuatro tramos. La orientación de las rampas, común a la de la pared exterior, es lo que permitirá el entretrejo de los ámbitos del museo con los de la casa-taller y marcará, además, una oposición que se establecerá entre los dos fondos de la sala-túnel : a oeste, con el suelo más bajo, abierto al paisaje por una ventana horizontal arrimada al suelo otro, a este, vertical, el pozo en penumbra por donde ascienden las rampas.

### **3.3 IDEAS PARA LA FUNDACIÓN OTEIZA,1993**

La primera colección de dibujos a escala que forma un proyecto completo es de octubre de 1993, rotulada como "Ideas para la Fundación Oteiza consta de cuatro plantas, una sección norte-sur y cinco fachadas (dos de ellas, alternativas), La memoria correspondiente está fechada a 22 de octubre, con el título *Propuesta para la Fundación Jorge de Oteiza en Alzuza* (Navarra).

Por la memoria, parece que el proyecto no es tanto la respuesta a un encargo, cuanto un testigo capaz de convencer de la verosimilitud de existencia de una fundación:

Se acompañan, a nivel de ideas, los croquis de una posible Fundación dedicada a recoger la obra y las investigaciones de este singular artista en el campo de la escultura, El proyecto se emplaza en contigüidad a la casa-taller que Jorge de Oteiza posee en Alzuza, en las proximidades de Pamplona y con la que pretende integrarse.

### **3.4 COMPOSICIÓN GENERAL:**

La idea que se propone es la de generar una secuencia interrelacionada de espacios de muy distinta escala, presidida por uno central, dominante, de doble altura, que, por sus proporciones, viene a recordar "el Túnel" que el artista utilizaba en Aránzazu durante los tiempos en que realizaba la estatuaria del Santuario. Este espacio central se supone recogido y un tanto misterioso su iluminación en penumbra se alcanza por las dos series de recintos colaterales que lo flanquean a lo largo de su eje mayor. La serie de espacios de la izquierda lo forma una secuencia de pequeños recintos, en dos plantas, para la obra gráfica y de escala menor, que reciben una iluminación intensa cenital a lo largo de tres grandes lucernarios vidriados que hacen resbalar la luz hacia el plano del suelo de las dos plantas y hacia la gran sala central (luz indirecta). La serie de espacios a la derecha de la gran sala se articula de forma análoga, en torno a una galería longitudinal que recoge las comunicaciones verticales y el acceso a las distintas salas independientes. Se ilumina cenitalmente por medio de una grieta horizontal que corre de este a oeste, a lo largo de todo el edificio, y que sirve también como fuente de iluminación-también indirecta-del espacio central de exposiciones referido.

Aparte de la escalera central de comunicaciones entre las dos plantas de la Fundación, se dispone una rampa que accede a estas dos y que también desciende a una de semisótanos, provista de un amplio pórtico orientado al mediodía y que permite su empleo tanto de almacén como de ampliación del recorrido de la exposición al aire libre. Las comunicaciones verticales se resuelven con las rampas y escaleras citadas y mediante un ascensor de gran capacidad que puede emplearse tanto para uso público como para el movimiento vertical de las obras. Como piezas aislables del total intercomunicado que define la Fundación, se sibilan un aula para 30 plazas, un estudio-taller y una biblioteca.

La comunicación entre la Fundación proyectada y la casa-taller del artista se hace mediante una galería vidriada que se enfrenta al recinto actual del taller y fundición del artista. En la parte superior de esta galería vidriada se sitúa un apartamento auxiliar en directa conexión con sus habitaciones particulares.

La planta muestra que el conjunto se imagina como maclaje de dos figuras, una regular prácticamente cuadrada, y otra irregular: el museo y la antigua casa-taller. La forma en media luna de la casa-taller hace que impacte

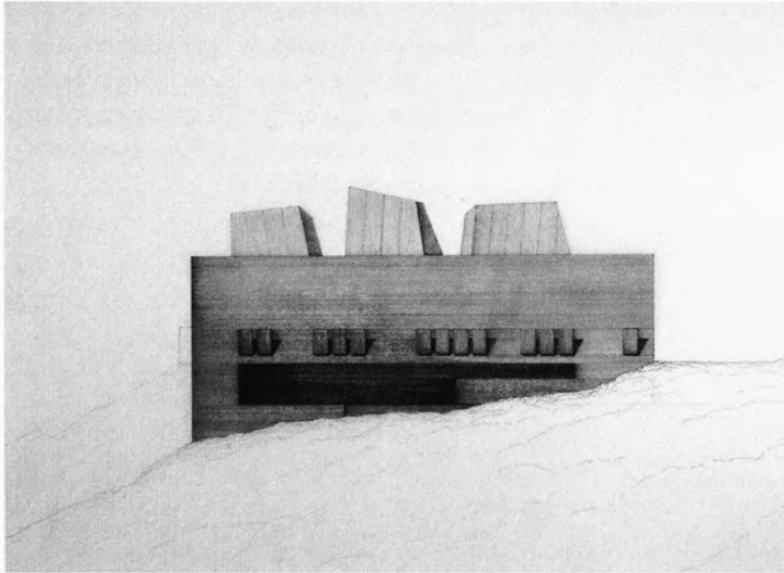
con mayor fuerza en el lado este del museo, y que ahí se produzcan las mayores alteraciones a su geometría ideal. La simetría conceptual entre las dos partes, museo y casa-taller, se refuerza abriendo por primera vez una doble entrada al conjunto una, la que inicia el pasillo espinazo del museo otra, la vieja puerta de la casa del escultor conectada al museo por lo que Oiza llama la galería vidriada, y creando un espacio para exposiciones temporales. A esa galería que, desde la casa-taller se abre al museo, le hace pareja la galería del primer piso del museo, colgada sobre el huerto y el gran fresno de la casa-taller.

Comparando entre si plantas, sección y alzados comprendemos, por las contradicciones, las alternativas y los puntos en suspenso, que esta serie de diez láminas en Din A3 no es tanto un anteproyecto como un instrumento adecuado para ayudar a la existencia de la Fundación. Por las correcciones a los alzados se siente que la intención de Oiza está en rebajar interés a cada fachada. Reduciendo número de aberturas y privilegiando estrías y líneas horizontales bajas que sirvan de base de referencia al protagonista exterior del museo los tres lucernarios y la caja de instalaciones, de quienes ha de poderse medir con exactitud su nerviosa orientación. Por el presupuesto orientativo que acompaña la memoria sabemos el color con que Oiza imaginaba en este momento el museo un enorme bloque gráfico: «El acabado exterior de las estructuras será mediante teñido de hormigón en tono de acero oxidado, análogo al aspecto del acero Cor-ten. Al interior, los paramentos irán aplacados con tablero alistonado prensado, en igual coloración. Los pavimentos serán de pizarra negra. Los lucernarios exteriores de luna (...) y zonas opacas en cobre oxidado..

## **LA PRESENCIA DE LA TOURETTE, 1994**

Seis láminas Din A1, rotuladas "Fundación Jorge Oteiza" señalan el lugar donde Oiza más próximo se revela a Le Corbusier. La atención, anunciada en las "Ideas para la Fundación Oteiza" de neutralizar los muros para que el museo se convierta en base opaca sobre la que los lucernarios otean hacia los cuatro horizontes, es quizás el origen de los nuevos exteriores a poniente una estrecha mirilla, y a sur una secuencia de escudos inclinados, por fuera del muro, cierran las vistas, exhiben la provocadora defensa del museo y unifican la totalidad de la fachada. Esas placas de hormigón, exteriores al edificio, colocadas frente a las ventanas, que dejan entrar la luz pero impiden toda comunicación visual, llegan desde el monasterio de La Tourette. Allí, los pasillos que sirven a las celdas de los monjes tienen dos tipos de abertura una mirilla a todo lo largo del pasillo, a altura de la cabeza, abierta al lejano paisaje, y una ventana al fondo del pasillo, que miraría al interior del propio monasterio, pero que queda cegada por una especie de porticón en hormigón, inclinado, flotando frente a la ventana. Hay escenas venecianas de Carpaccio donde los porticones partidos hacen deslizar la luz de un modo similar. por la pieza que

en La Tourette sujeta la placa a la pared, el porticón ofrece una doble imagen desde el interior, una línea horizontal doblada de una línea vertical que asciende hacia la luz, un emblema básico del concepto arquitectónico de Le Corbusier desde el exterior, los recortes que Le Corbusier hace en la pieza de unión llevan la memoria hacia las cabezas de las reses sacrificadas a los dioses y colgadas de las paredes de los templos griegos.



Oiza, Oteiza Fundazioa, aurretiko bista hego aldera, 1994.  
Oiza, Fundación Oteiza, alzado sur, 1994.

En el interior del museo, Le Corbusier vuelve a estar presente en el mismo corazón del edificio, en el centro de gravedad de la planta, ahí donde una columna exenta atraviesa los tres pisos. ¿Por qué Le Corbusier? No porqué LeCorbusier en Oiza, que es quizás el arquitecto que, en nuestra península, mejor ha comprendido y seguido a Le Corbusier, sino porqué Le Corbusier y La Tourette en Altzuza. ¿Quizás fue la pendiente del terreno, que llevó la imaginación de Oiza hasta la misma pendiente, en La Tourette?, y desde ahí, luego, fueran añadiéndose el resto de referencias -los porticones de hormigón, la fusión de los lucernarios, el muro de hormigón-.

La aparición de la batería de porticones como escudos en la pared su con una serie puntual de introducciones de luz en la planta baja, hace variar la disposición de la galería sur. Es necesario plantar una segunda pared, enfrente de las ventanas, que atenua la proximidad entre esa luz y la sala-túnel.

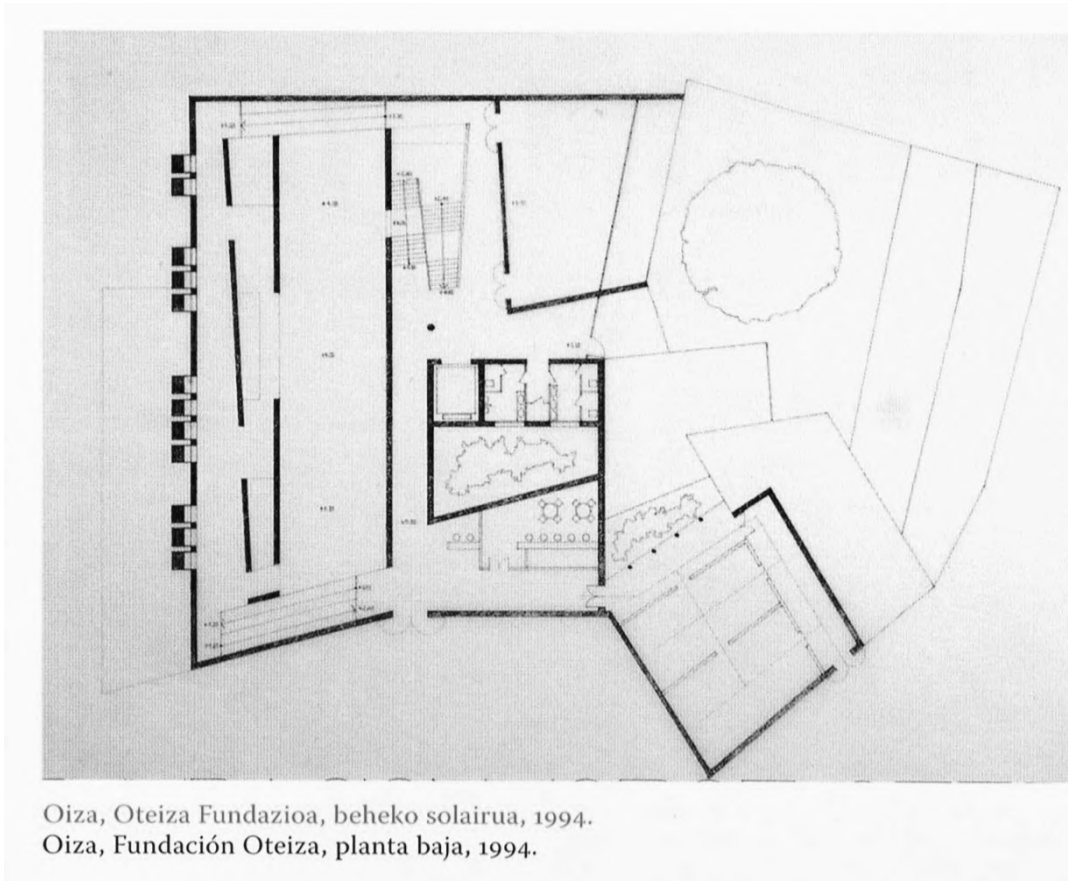
Aunque la organización del museo no se ha alterado respecto al proyecto anterior. El carácter de la sala-túnel parece ganar en acritud. Se ha resuelto la conexión entre el nivel del pasillo y las rampas del lado este, pero se ha hecho eliminando todo otro contacto, incluso visual, a lo largo del pasillo. Sólo por los dos extremos de la sala y a media escalera, también al fondo, es posible ver y entrar en la sala-túnel. Este clausura de la sala desde el pasillo se repite en el piso sólo desde los extremos hay mirada a la sala y paso a la galería sur.

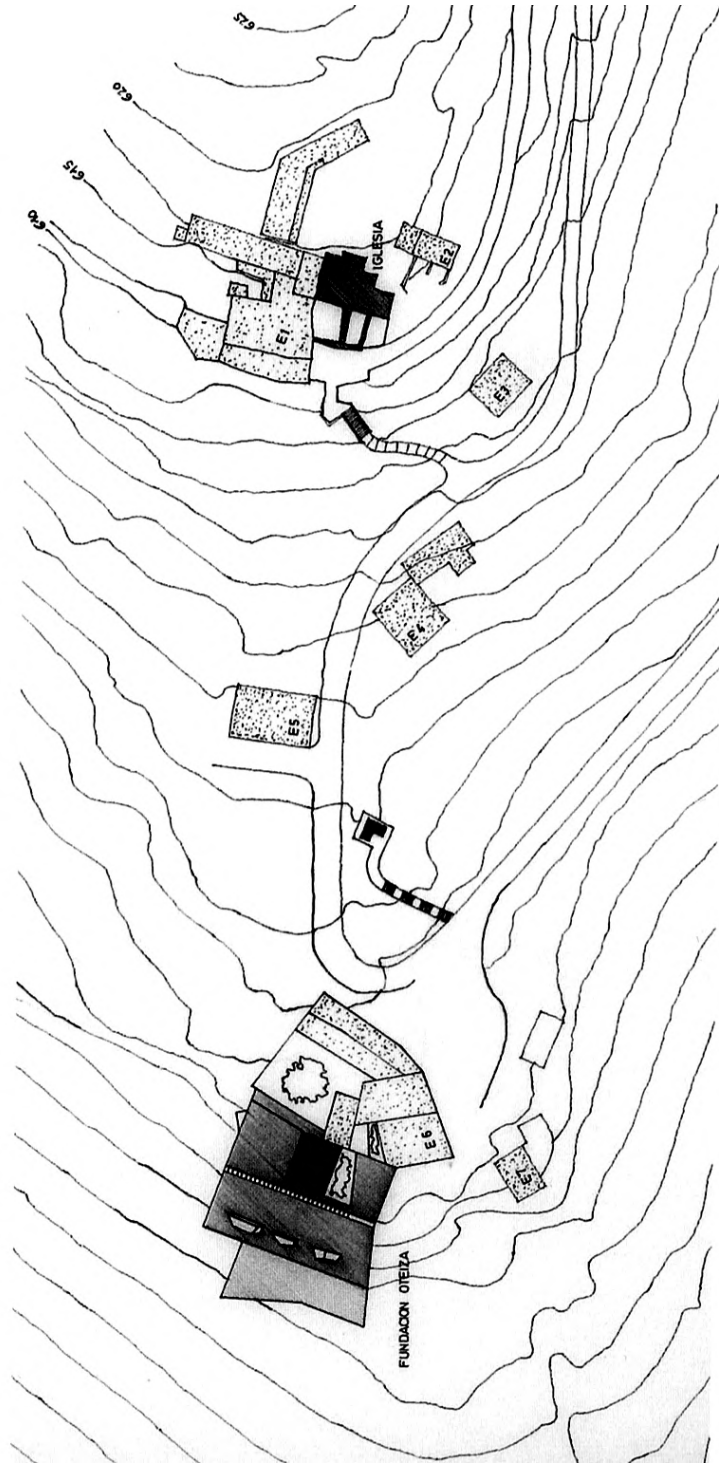
Se produce, así, una doble disimetría en la sala-túnel. En el lado oeste el suelo baja, y la pared se abre por una estrecha rendija a ras de suelo en el lado este asciende el pozo en penumbra de las rampas. En el lado norte la nueva pared ciega en el lado sur las aberturas dejan pasar el eco de la luz de los lucernarios. Conviene recordar que en Le Corbusier se encuentra siempre como principio compositivo la disimetría, la oposición de contrastes.

A finales de 1993, Oteiza se muestra pesimista respecto al futuro de la Fundación y del museo. En carta a dos amigos, escribe, el «martes creo que 30-11-931»

No parece que marcha bien mi relación con los que rodean a Juan Cruz Alli, anti-vascos y culturalmente reaccionarios. Parece piensan Fundación museo una penetración en el costado de una Navarra que prefieren atrasada, y de su incultura cuida bien el poder.

Se despide con «yo ya estoy con los que no están». Es Oiza quien se enfrenta a la situación , frenando el intento del gobierno navarro para disolver la Fundación en otras sedes, insistiendo en que sólo Altzuza es el lugar adecuado.







### 3.5 PROYECTO BÁSICO, 1995 Y 1997

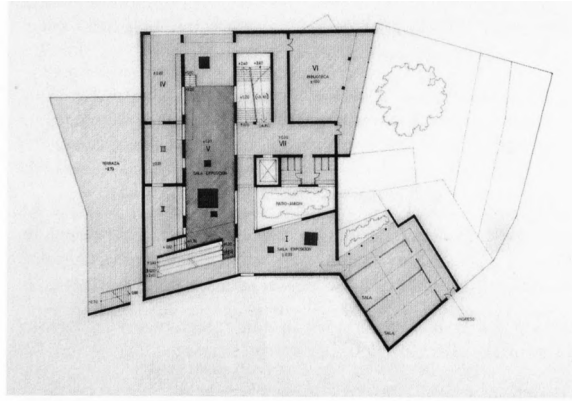
En febrero de 1995 se pasa a limpio el último proyecto básico, a escala 1:200, que ha ido

preparándose a lo largo de 1994. Publicado en el libro de Oteiza, *Nociones para una Filología vasca de nuestro preindoeuropeo*, Oteiza lo acompaña con un destilado de la memoria, de una exactitud tal que puede calificarse más poética que lapidaria:

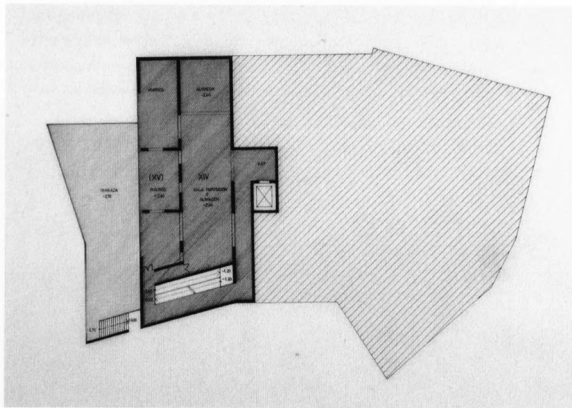
*Caja que proponemos para la Fundación Oteiza. Anexa a la casa-taller de Alzuza. Como depósito experimental de su obra, piedra o palabra, que nos aproxime a descubrir su grandeza de creador. Por aquello de que SATOR OPERA TENET OPERA SATOR (el creador a la obra contiene la obra al creador), según el dicho clásico. Arquitectura como experiencia espacial, que deviene tal, como la poesía o la música, en el tiempo. A modo de "promenade architecturale" Corbusiera: espacios sucesivos relacionados, gobernados por la luz, sustancial protagonista de la forma. A partir del recuerdo del túnel-taller de Aránzazu, donde tuvimos la oportunidad de admirarle como maestro, o padre. De todos.*

El proyecto básico de 1995 no difiere más que en detalles del proyecto básico ya a escala 1:100, de julio de 1997, que incorpora, tras levantamiento de planos, el acondicionamiento de la vieja casa-taller.

El acceso es único, por la vieja puerta de la casa-taller, aunque sin dar paso a sus espacios, que quedan autónomos, sólo conectados con el museo, en el primer piso, por una escalera interior. Eso obliga a un recorrido laberíntico hacia la sala-túnel, aguzando las expectativas del visitante. a través del cual se tienen vistas del patio de la casa-taller, al fondo del cual queda la forja. La presencia del escultor activo y la escala tan inesperada de lo doméstico preparan la vista e ingreso a la sala-túnel. por la entrada a partir de la viga puerta de la casa-taller el museo se presenta, así como un anexo a la casa.

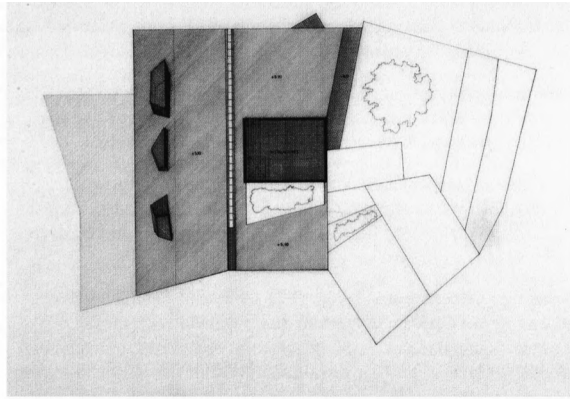


Oiza, Oteiza Fundazioa, beheko solairua, 1995.  
Oiza, Fundación Oteiza, planta baja, 1995.

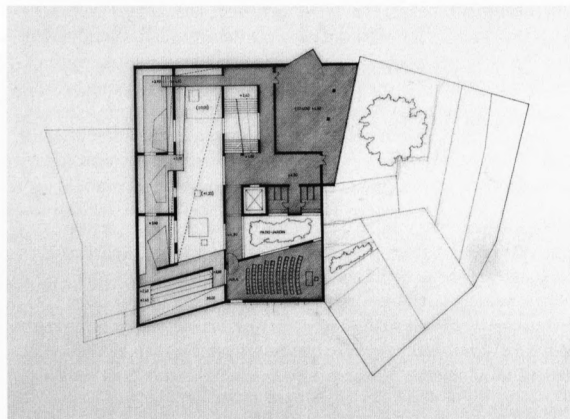


Oiza, Oteiza Fundazioa, tunel-aretoaren luzetarako ebakia ipar aldera, 1995.  
Oiza, Fundación Oteiza, sección longitudinal de la sala-túnel a norte. 100c.

Toda la sala-túnel, cuyo suelo está a cota +1,20m, está rodeada por un recorrido a cota +0,00, excepto el último tramo a poniente, también a +0,00. Sólo se entra a la sala por dos series de escalones en las esquinas sud-este y nor-oeste, además de por un tramo de rampa junto a los escalones de la esquina sud-este. Las vistas al pedestal que es en sí la sala-túnel, desde ese deambulatorio se abren por una serie de hendiduras como arpilleras, en las paredes sur y norte, y desde las rampas en las paredes este y oeste. Por las secciones del proyecto, vemos que Oiza piensa en una alternativa en la forma de esas hendiduras. Junto a vanos cuadrangulares y trapezoidales, dos grandes cortes verticales en arco vacían un círculo a toda la altura de la sala. Esos arcos, que deslimitarían la geometría de la sala y llevarían hasta ella la presencia de los círculos vacíos del escultor, serán borrados en las últimas versiones del proyecto, que reducirá la heterogeneidad de los huecos. El recorrido perimetral alrededor de la sala-túnel no se hace sólo desde el exterior sino que, en el piso, una rampa penetra en la sala por una de las hendiduras de la pared sur, se arrima a la pared y la recorre hasta el fondo oeste, para cruzar desde ahí al lado norte y aumentar la disimetría entre el lado oeste, de suelo más bajo que el de la sala (+0, 00 m) y con una ventana larga y baja, a ras de suelo, que desliza la mirada hacia la pendiente del terreno natura exterior, con Iruña al fondo - y el lado este, donde la espacialidad es ascendente, arrastrada por los tramos de la rampa y la iluminación que se desprende desde lo alto.



Oiza, Oteiza Fundazioa, estalduraren solairua, 1995.  
Oiza, Fundación Oteiza, planta cubierta, 1995.



Oiza, Oteiza Fundazioa, lehen solairua, 1995.  
Oiza, Fundación Oteiza, planta piso, 1995.

En la planta piso, a norte de la escalera, hay una sala que ha ido amparando actividades variables-al final será la biblioteca-, pero que Oiza liga a la presencia más directa de Oteiza, casi como su estudio privado. La sala barre con una aguda tribuna triangular todo el paisaje a 180°: sur-poniente-norte. En la misma sala, una galería sobrevuela el huerto de la vieja casa-taller, con el fresno del que Oteiza habla en *Existe Dios al noroeste*.

Esa galería es importante } porque señala la segunda sutura entre el museo y la casa-taller, como indica su orientación. Adaptada a la casa-taller. En el proyecto de 1993. Oiza la explicaba así:

*La comunicación entre la Fundación proyectada y la casa-taller del artista se hace mediante una galería vidriada que se enfrenta al recinto actual del taller y fundición del artista. En la parte superior de esta galería vidriada se sitúa un apartamento auxiliar, en directa conexión con sus (de Oteiza)habitaciones particulares.*

Se produce así una mutua entrega de un edificio en otro. Si, desde la entrada, a levante, el museo es un anexo de la casa-taller desde poniente la casa-taller es la conclusión del museo. **"La casa al museo contiene el museo a la casa"**.

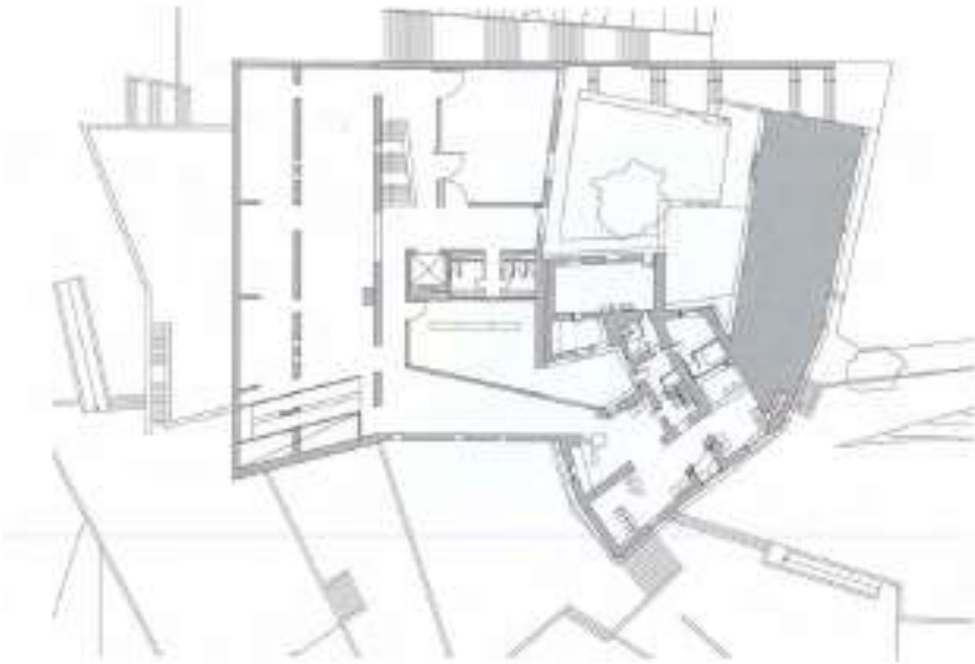


La descripción más completa que da Oiza del museo se encuentra en una memoria manuscrita, que redacta para el proyecto de julio de 1997:

### ***Composición general,***

La idea que se propone se basa en una secuencia interrelacionada de espacios de muy distinta escala, presididos por uno central, dominante. De doble altura (entre 7 y 9 m de techo), que, por sus proporciones y forma de iluminación natural, viene a recordar el "estudio túnel" que el artista utilizaba en Aránzazu en los tiempos en que trabajaba en la realización de la estatuaría para el Santuario. Este espacio, central y dominante en la composición del recinto de la Fundación, se supone recogido y un tanto misterioso, y su iluminación, en penumbra, se alcanza por las dos series de recintos menores de exposición que lo flanquean, y que reciben una iluminación directa cenital, bien(en la

parte. Izquierda) a través de tres grandes lucernarios que hacen resbalar la luz a través de sus dos plantas, mediante una grieta visual que se abre en el forjado intermedio, bien (en la parte derecha) a través de una hendidura continua de luz cenital que rasga la cubierta, hendiéndola en dos mitades y permitiendo que se ilumine a contraluz la sala central, a través de la iluminación cenital que reciben las sales menores que la flanquean. El fondo de la gran sala es opaco en uno de sus extremos, sin abertura alguna (lugar de situación de las rampas de enlace de pisos, entre las cotas-2, 4o y 12, 4o m), y



Planta Caja

En el interior plaza se reparte de la noche según fotografía por las variaciones de luz por la torre y la zona. Sin primeros encuentros del Laboratorio de Torres y por el sistema de Investigación en Juntos a la Plancha.



abierto en su otro extremo, por su parte baja, con un ventanal horizontal a ras de

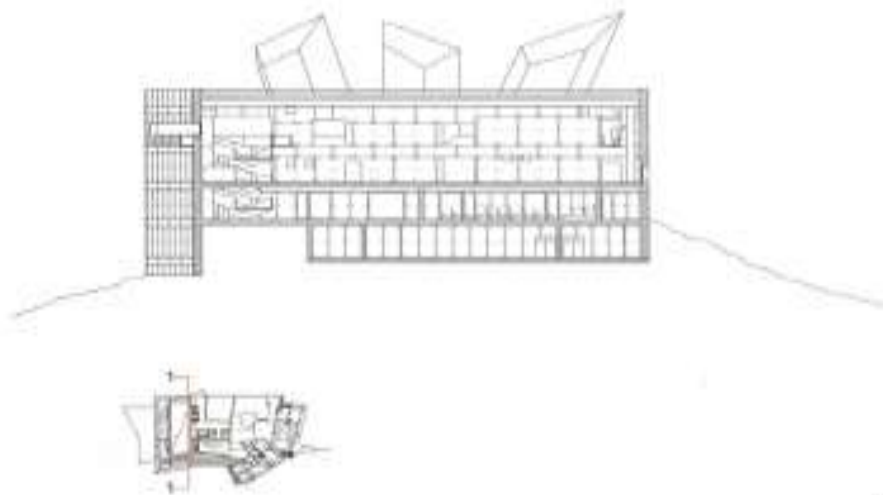
suelo, de 1,80m de altura, que, aunque permite visualizar el paisaje exterior, en ladera descendente, no quiebra la condición misteriosa de estudio-túnel, que pretende dominar en el recinto central de exposición, donde la luz indirecta y la penumbra permiten resaltar la fuerza de las obras expuestas, mediante la acción de focos puntuales adecuadamente situados.



### **El espacio central de exposición**

se organiza con un cambio de alturas en su tercio final, para forzar aún más la visión del paisaje exterior.

Los espacios de exposición que flanquean lateralmente la sala principal se fragmentan por el lado izquierdo en tres salas menores en los dos pisos superpuestos. Las tres salas del piso superior (cota +3,60m) reciben la iluminación directa cenitalmente a través de tres grandes lucernarios de violenta traza. Una grieta lateral se abre al nivel del forjado intermedio, para hacer descender la iluminación de los tres grandes lucernario a las tres salas inferiores. Una superficie de exposición, cerrando lateralmente la grieta así creada, permitirá la iluminación artificial de las vitrinas de exposición de obras de menor



*El interior de la arquitectura. Al introducirnos  
se accede a una habitación íntima, oscura, en el que  
Espacio de encuentro compartido con Sana  
para su proyecto.*

*Espacio del Día - "sube de repente, al día al cielo",  
iluminado por tres grandes huecos  
y habitado por la serie de arbotantes y médules de luz,  
y por la serie de piedras negras,  
anteriores de sus cajas metafísicas*





Desde el atrio conmemorativo que identifica todo el recinto mediante la Memoria se penetra en el espacio del museo atravesando la Casa de Jorge Oteiza





abierto en su otro extremo, por su parte baja, con un ventanal horizontal a ras de suelo, de 1,80m de altura, que, aunque permite visualizar el paisaje exterior, en ladera descendente, no quiebra la condición misteriosa de estudio-túnel, que pretende dominar en el recinto central de exposición, donde la luz indirecta y la penumbra permiten resaltar la fuerza de las obras expuestas, mediante la acción de focos puntuales adecuadamente situados.

El espacio central de exposición se organiza con un cambio de alturas en su tercio final, para forzar aún más la visión del paisaje exterior.

Los espacios de exposición que flanquean lateralmente la sala principal se fragmentan por el lado izquierdo en tres salas menores en los dos pisos superpuestos.

Las tres salas del piso superior (cota +3,60m) reciben la iluminación directa cenital-

*Estacio Mítico, una suerte de Túnel-Taller,  
que desvela el camino dibujado por Oteiza en el ámbito de la escultura:  
en torno a los Apóstoles de Ariznaga, el Propósito Experimental  
y su investigación existencial,  
en torno al vacío por desocupación espacial*



mente a través de tres grandes lucernarios de violenta traza. Una grieta lateral se abre al nivel del forjado intermedio, para hacer descender la iluminación de los tres grandes lucernario a las tres salas inferiores. Una superficie de exposición, cerrando lateralmente la grieta así creada, permitirá la iluminación artificial de las vitrinas de exposición de obras de menor tamaño. Igual forma de exposición-con iluminación de focos halógenos -permitirá la exposición de piezas de menor tamaño en la fachada opuesta de estas tres salas dobles.

Aprovechando el talud de la implantación, se abren espacios a cota-2, 40 m, bajo la sala-túnel principal, que pueden entenderse como espacios de ampliación de las áreas principales de exposición. Esta sala de cota-2, 40 m abre a un pórtico exterior que ocupa la parte inferior de las salas laterales anteriormente descritas, y que puede servir como espacio exterior de exposición de grandes piezas. Igualmente se aprovecharía a este fin de exposición abierta al aire libre, para grandes formatos, el espacio de terraza que se dispone delante del pórtico aludido.

### ***Circulaciones y recorrido de la exposición.***

Se ha propuesto un sistema de circulaciones de doble propósito, que organice cada secuencia lineal de recorrido, al tiempo que permita recorridos libres, con cierta libertad de lectura del material expuesto. El itinerario combina los niveles de exposición y los niveles de lectura, de forma que las obras puedan disfrutarse desde planos según la situación. Además, al margen de las escaleras, se proponen recorridos en rampa que permiten el acceso ininterrumpido a todo el espacio para todo tipo de personas (minusválidos etc.) .

Las circulaciones verticales se resuelven con una única escalera central, a la que acompaña un amplio ascensor de 2, 10 x 2, 10 m, que recorre en vertical toda la altura y que dispone de paradas en las cotas-2,40 , +0,00 y +4, 80m. La escalera principal se acompaña con el conjunto de rampas antes descrito, permitiendo el insensible ascenso hacia los niveles superiores. En la contigüidad de las salas menores con la sala principal se sitúa un solo tramo de rampa que, actuando a modo de “ promenade architecturale” permite visualizar el espacio central del estudio-túnel desde situaciones altas.

### ***Programa de actividad***

docente y biblioteca. Anexo al espacio central de museo vivo que define el programa expositivo, se disponen espacios diferenciados, tanto para estudio-biblioteca como para aula de conferencias. El espacio de estudio de la planta superior se abre hacia la vista de Pamplona, en su orientación S-W, y podrá entenderse como espacio reservado de acceso limitado-biblioteca-estudio del propio artista., donde se recoge la parte de obra de carácter más privado e íntimo.

Dos grupos de aseos dobles, en plantas +0, 00 y +4, 80m, resuelven los servicios de aseos y teléfonos del centro.

***Accesos.*** Se ha resuelto el acceso a la Fundación a través del espacio actual edificado de residencia del artista, de forma que, tras el primer contacto con la zona de dirección, se vislumbra, al fondo del pequeño patio de entrada, el antiguo taller de modelado y vaciado del artista, que así ofrece una primera aproximación a la realidad viva de la Fundación, como lectura de un espacio de creación vivo, que el propio escultor ha desarrollado y cuyos logros se descubren, luego en los Los pavimentos serán de piedra oscura o pi-

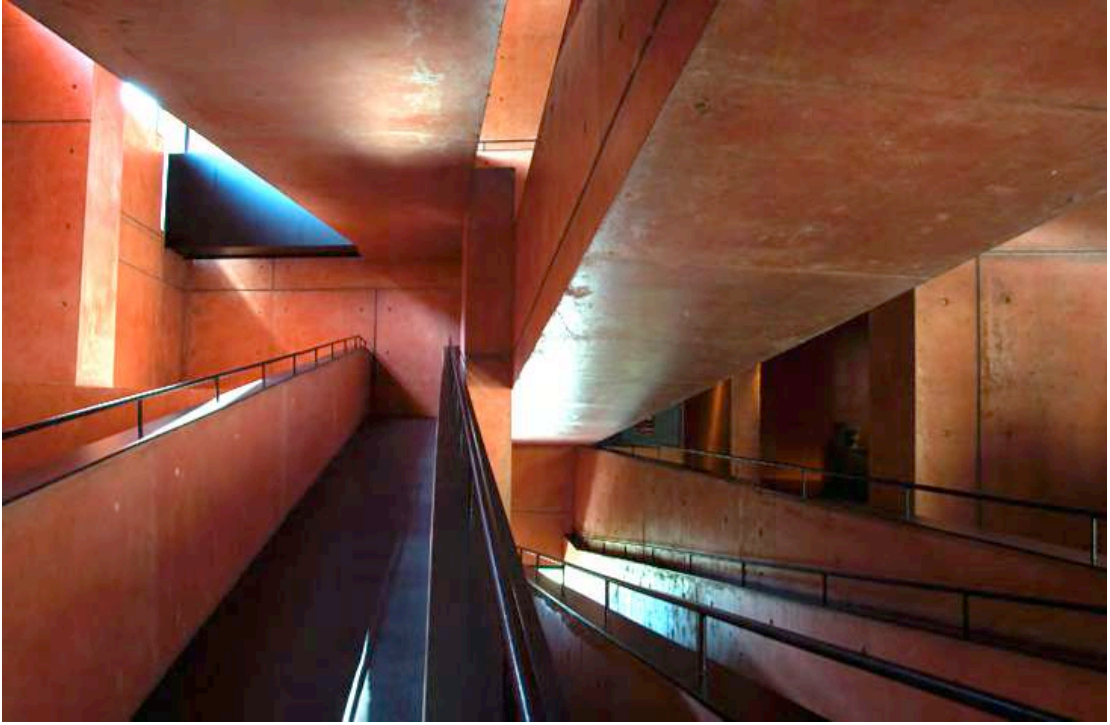
suciosos espacios expositivos de la Fundación. La comunicación de la casa-taller del artista con la Fundación se logra así de una manera creativa, pero sin colisiones perturbadoras.

En el acceso exterior, antes de la llegada, se dispondrá un área de detención de algún vehículo y autobús, para visitantes.

### ***Construcción y materiales.***

Se proyecta un sistema de construcción en pantalla de hormigón armado de doble pared (20+ 20 cm), con un intermedio de 50mm de panel rígido de poliuretano para los cerramientos exteriores y muros de carga, con forjados de losa continua armada de 35 cm en todos los casos, en los planos de planta de cotas +0,00, +1,20, +3,60, +4,80 y +9, 90.

El acabado exterior de la estructura será mediante teñido de hormigón con óxidos metálicos, para alcanzar en todos los casos un tinte tostado de color y calidad próximo al revestimiento oxidado del acero corten. zarra negra, según los casos. En la terraza exterior, igualmente pizarra negra.



Los cerramientos exteriores y lucernarios de cubierta serán de carpintería de aluminio acabado en bronce, con lunas dobles de 8 + 8 mm, con espacio estanco intermedio de 12 mm en todos los casos. Los cerramientos accesibles a nivel de planta baja se sustituirán con dobles lunas de 10 + 10 mm con butinol interpuesto, por seguridad.

Los tres lucernarios exteriores, de gran porte, definirán una cámara estanca cerrada en su interior para evitar perturbaciones en caso de lluvia y granizo. Irán cerradas con lunas dobles de 8 + 8 mm, con espacio estanco intermedio de 12 mm en toda su envoltura.

#### *Instalaciones de iluminación y climatización.*

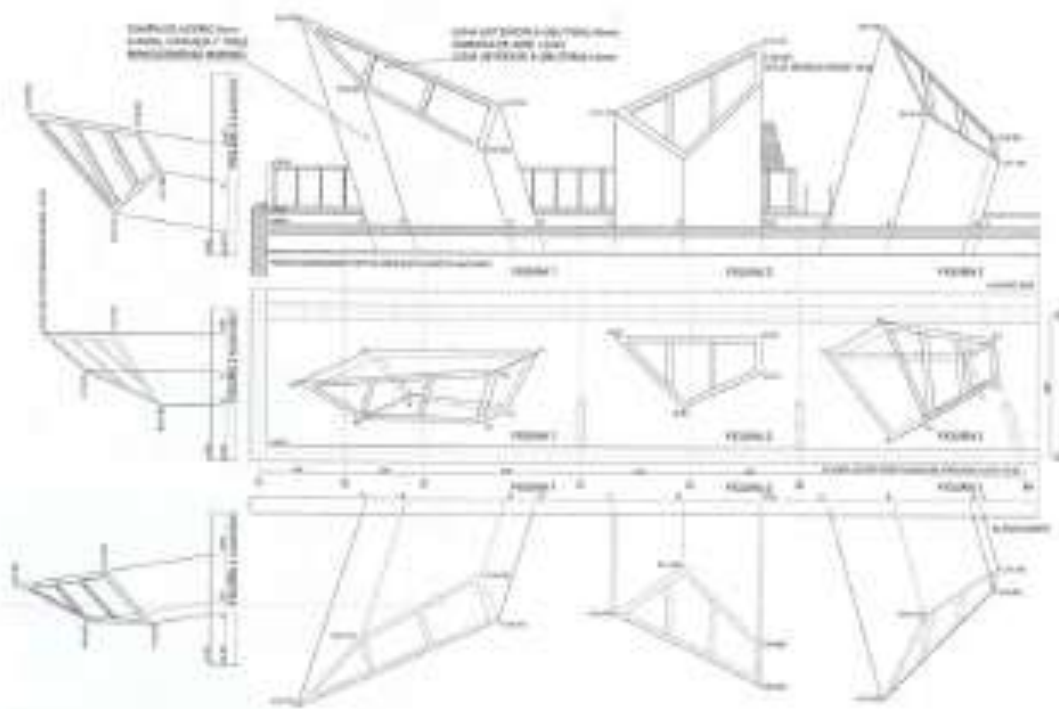
El sistema de alumbrado será puntual, con lámparas halógenas alimentadas desde sistemas eléctricos de carril continuo, que presentan la posibilidad más absoluta de los sistemas de iluminación de la estatua y material expuesto. Igual sistema fijo de iluminación se dispondrá en las vitrinas cerradas de exposición de las piezas menores.

El sistema de climatización será total para invierno-verano, con control y testigos de verificación de exigencias expositivas. Los conductos de distribución principal, que parten tanto del sótano como del recinto de instalaciones de cubierta, quedarán visibles al exterior, para acabar al duco negro mate, como los techos. El recinto de torres de refrigeración de la cubierta se cerrará a 3, 60 m en todo su perímetro, mediante cierre de lamas de acero corten de 3, 0 mm.

La Fundación dispondrá de las necesarias instalaciones de control y seguridad. Así mismo, de las necesarias tomas de control de incendio.

El elemento que, desde el inicio, ha centralizado la imagen de la sala-túnel ha sido su iluminación. El espacio está formado de penumbra. Si puede haber esculturas de piedra, de metal, de madera, también puede haber espacios de distintos materiales. El espacio de la sala-túnel está hecho de penumbra. El proyecto ha ido permitiendo a Oiza, paso a Paso, determinar con mayor rigor esa atmósfera. Hay dos focos de iluminación el cenital y el rasante. La tenue iluminación cenital in-

directa, a través de las limitadas arpilleras que dejan escurrir la luz desviada de los lucernarios, apenas deja sentir la expansiva altura de la sala, pintada de negro en su techo, sin La ventana a poniente, «a ras de suelo. De 1, 80 m de altura », pero a ras de un suelo a cota +0, 00, con lo que sólo 60 cm de ventana están sobre la sala, ilumina con un plano rasante todo el suelo negro de la sala-túnel, como con un espejo de agua. Las esculturas se expon- drian elevadas, para evitar los contraluces y



LUCERNARIO



para ampararlas en la homogeneidad de la penumbra, y aparecerían a una altura similar a la del rostro de los visitantes, también en la penumbra, iluminadas artificialmente por focos puntuales que las harían expandir, como emblemas inquietantes. «Sin luz no hay escultura. La luz y el espacio son los dos grandes valores que modelan la obra para su contemplación, (...) Yo he pretendido hacer (...)

que ese espacio sea oscuro y misterioso. (...) Esa idea enlazaba con el recuerdo del trine] en el que trabajaba Jorge Oteiza, que era un lugar no muy bien iluminado pero que tenía un misterio encantador-»

Por la memoria, podemos reconocer el segundo elemento importante de la arquitectura, que no había dejado rastros en los dibujos del proyecto junto a la penumbra, es el color.

En el proyecto de 1994, exterior e interior del museo eran monocromos, en color grafito, y las paredes interiores estaban aplacadas con tablero de madera pintado. Ahora hay una diferencia entre planos horizontales y planos verticales. Los suelos, interiores y exteriores, y los techos siguen entre el grafito y el negro. Las paredes, exteriores e interiores, tienden al óxido, al teñido en óxido. Es importante

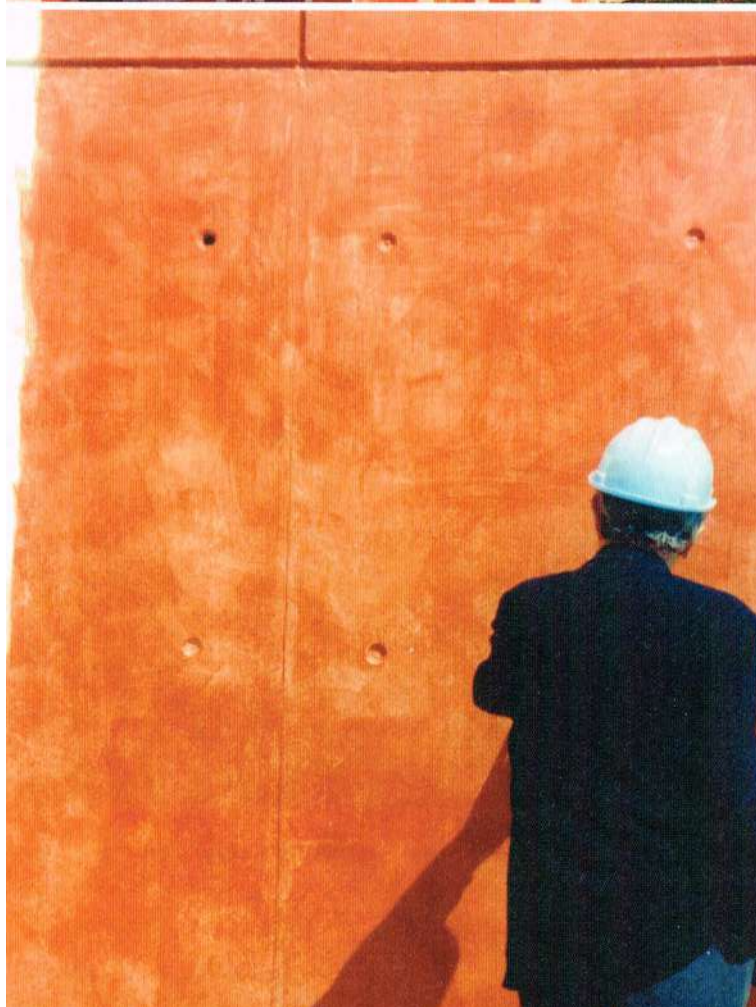
que el color no trate de ser una lámina que se superponga y sustituya a la pared, sino untinte, que deja ver en una cierta transparencia el muro que ha embadurnado. Rojo y negro. El museo adopta la coloración de Oteiza, y, al mismo tiempo, se revela por fin su último contenido.

Comentando el museo, Oiza reconocía haber partido de la forma del templo.

En la Fundación Oteiza he pretendido invertir el templo religioso tradicional. En la iglesia, los vitrales dan a la nave central y la luz menor a las naves laterales. De manera que la mayor intensidad luminosa significa una mayor importancia religiosa el altar se orienta a la salida del sol. Yo he pretendido hacer exactamente lo contrario un templo profano, en el que la luz se recibe por los laterales y entra en contraluz en el centro, de modo que ese espacio sea oscuro y misterioso.

He pensado quemuchas esculturas de Oteiza, como lastizas y otras piezas pequeñas, tienen que ser iluminadas artificialmente, y una excesiva luz natural no permitiría jugar con aquélla, de manera que el espacio debe tener un fondo de oscuridad que permita crear con la luz artificial determinados efectos expresivos.



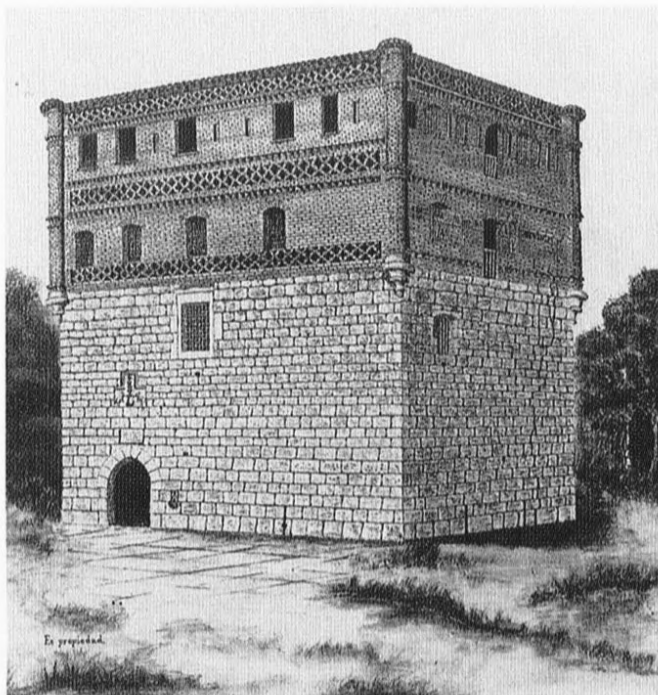


No está claro que «lo contrario de un templo» no siga siendo un templo. Que la sala-túnel es, en parte, una representación de la nave de Arantzazu puede deducirse directamente, si recordamos los pasillos laterales que, en Arantzazu, recogen a media altura, desde el coro hasta la cámara de la Virgen, el interior de la nave, y el propio recorrido de ingreso. También Arantzazu es roja, por la piedra de Markina de su fachada y por los regueros de sangre que caen pared abajo, desde el cuerpo del resistente asesinado, sostenido por la Virgen, en Io alto.

El proyecto de Altzuza había seguido también el rastro, durante un período, del convento de La Tourette, que a su vez convocaba la memoria del templo griego, en cuyo interior se cuelgan los escudos, yelmos y trofeos tomados a quienes atacaron la ciudad, las cabezas de los toros sacrificados, con cuyas entrañas se alimentan los dioses y con cuya sangre se embadurnan las paredes.

*Hay algo de lugar de sacrificio, de rito primario, en este lugar. De sangre, o de rojo, se pintaba la cara y el cuerpo de los que iban a ser enterrados, para que llevaran a la muerte el mismo color con el habían llegado a la vida, y así renacieran.*

*Perpetuo acto de sacrificio y renacimiento, como un oleaje, el templo rojo, el entierro rojo de Altzuza no tiene nada de casa que ampara y custodia un interior, no busca protección bajo los anchos aleros maternos de un tejado. En la cubierta hay tres gigantes que oleán, las esquinas de terrazas y paredes están más cerca de la escaramuza de los bastiones que del retiro de lo doméstico. Por los tipos de casa del país, el museo entra de lleno en las características de una “dorretxe”(casa\_torre), una casa defensiva, disuasoria, que debe resistir asedios y vigilar el entorno.*



Loiolako dorretxea.  
Dorretxe de Loiola.

En Navarra, desde un momento bastante remoto, tenemos noticia, no sólo de grandes edificios reales (...), sino también expresivos de poderes más limitados pero no por eso menos significativos en la vida cotidiana de generaciones y generaciones. Viejas torres que en vasco se llaman "dorreak"(torre) viejos castillos que reciben el nombre de "gaztelu"(castillo)(...), un elemento que considerado materialmente puede servir para hacer una clasificación de las torres y casas fuertes navarras, en esa especie de tablero de ajedrez que es la sociedad medieval, constituida en bandos y parcialidades. Porque la torre medieval implica también con constancia la noción de que cerca hay un enemigo en potencia. (...)

Todo esto nos habla de una situación de hecho, que se aceptaba como algo permanente y hasta si se quiere normal, como es normal en términos biológicos que una especie o familia posea un ciclo de enemigos de carácter inexorable, y que la defensa y el ataque sean actividades vitales combinadas con otras relacionadas con el sustento y la reproducción. (...)

Cuando se piensa en el concepto de torre, en

relación con la zona septentrional de la península, a causa de lo divulgadas que han sido las imágenes de algunas torres montañosas y vasco-navarras, se imagina un simple cubo de piedra con pocos huecos, de una simplicidad muy grande. (...)

Pero he aquí que, en una vasta porción de la franja central de Navarra, se da el tipo de la torre con un cuerpo rectangular pegado a ella con caracteres estilísticos iguales, e incluso con el acceso principal en ese cuerpo.

***Templo y dorretxe***, simultáneamente : muy pocos años antes del inicio del proyecto de Oiza, se descubre en una iglesia de A Izaia, Araba, un conjunto de pinturas murales medievales, hechas posiblemente entre los siglos XI y XIII, con representaciones poco frecuentes en el interior de un templo. Son sobre todo escenas de enfrentamientos. Guerreros armados, revestidos de hierro, a pie y a caballo, luchan alrededor de una fortaleza, sobre un monte. También hay escenas del camino de Santiago. Todas las figuras son monocromas, son rojas.



Algunos pasos monte arriba, Oteiza construyó una fuente de piedra, roja, donde pueden beber personas y animales un ejercicio de alta abstracción, que extrae todo su ornamento del gesto de alguien que, inclinándose para beber toma apoyo en la piedra y pone en marcha el mecanismo que hace brotar el agua. Junto a esa fuente él plantó un retoño del roble de Gernika, que sigue creciendo. Todavía más arriba, al pie de la iglesia, cubierto por la misma tierra que da forma a su paisaje, está su cuerpo, junto al de Itziar. Todo el valle de Egües queda dominado desde esta posición.

*El cementerio es aquí un rectángulo tan pequeño, tan apretado o abrazado con la pared románica de la pequeña iglesia, con sus estelas discoideas enterradas de pie, que los muertos deben estar enterrados también de pie, como un pequeño comando de esperanzas en la resurrección impaciente de los huesos. Ya quisiera yo también de pie, pero un poco inclinado hacia la izquierda, para ese momento subir en oblicuo, viajar en redondo, volver en redondo.*

*Al pie de aquí pasa aquel mismo camino de Orreaga, que llevaba a los peregrinos y a los guerreros, desde la Tour Saint-Jacques, junto al Sena, hasta el Finisterre, frente al océano. Tampoco éste es un lugar funerario, sino protector vigilante.*

El edificio de la Fundación Museo Jorge Oteiza es obra de Sáenz de Oiza en la que, en ciertos momentos, Oteiza intervino directamente en las decisiones. Sin embargo, tras diez años de trabajo, desde 1992 a 2003, ninguno de los dos la vio concluida.

*"Lo que yo significase  
más importante que lo que soy".*

OIZA

### 3.7 REFERENTES:

#### REFLEJO POSTERIOR MURO DE LA FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA EN ALZUZA.

Fue Jorge Oteiza, en la época de la construcción de Alzuza, quien le dijo:

***"Paco, no te puedes morir sin ver Ronchamp"***

La presencia de Le Corbusier en el Museo es innegable, pero matizamos en qué aspectos. El primero de ellos sería la idea de una arquitectura masiva, estereotómica, pesada, que busca la Luz abriendo agujeros al exterior. Así podríamos también definir el interior de Ronchamp, que está excavado como una cueva"(Curtis, 1986, p. 273), cuyo referente arquitectónico es un proyecto que Le Corbusier no llega a construir, el sepulcro en Saint-Baume (1948), concebido como una cueva iluminada cenitalmente. El espacio interior de la iglesia de Ronchamp se obtiene como consecuencia de estas operaciones, de un vaciamiento. Frampton (2001, p. 136) ha señalado como precedente de sus formas orgánicas a las esculturas de madera de la serie Ozon (Fig. 43). Esta extracción de la masa, cuyo máximo exponente es el escultor H. Moore, superado completamente, ° raíz de trabajo XZ ! había hiperboloide y la activación del espacio.

Para el principal espacio del Museo, Sáenz de Oiza se inspira en el taller que se habilitó para que Oteiza trabajara en Arantzazu, por proporciones y por iluminación. Según lo describe el arquitecto, se trataba de un espacio alargado, en penumbra, misterioso, que se llena de esculturas. Sin embargo, estudiando esta sala central, encontramos cierto paralelismo con el espacio de un templo religioso cristiano, una pequeña iglesia, con una nave central de gran altura con dos naves laterales que se abren a ella. Sáenz de Oiza explicaba (Rosales, 1999, pp. 193-194) : "he pretendido invertir el templo religioso tradicional... Yo he pretendido hacer exactamente lo contrario: un templo pagano...". Lo que se invierte es la relación lumínica. Si pensamos en una iglesia tradicional, la nave central sería el espacio mejor iluminado, gracias a los vitrales; las naves laterales se dispondrán en penumbra; y el altar se orienta hacia la salida del sol. En el Museo sucede lo contrario la sala central está en penumbra mientras que la luz más intensa se recoge en las naves laterales. Lo que se asemejaría a un altar, Sáenz de Oiza lo sitúa en el oeste. Incluso aparece un cubo de hormigón saliente del muro (Fig · 44), sin ninguna funcionalidad pero que se asemeja a un pulpito, clara referencia formal al que aparece en el interior de Ronchamp (Fig. 45). Un espacio con carácter sagrado para la escultura de Oteiza, el artista-sacerdote.

El muro sur de Ronchamp está relacionado con huecos de los muros laterales que conforman el espacio central del Museo, la llamada sala-túnel (Fig. 4-4). Este espacio se conforma con dos muros de hormigón de espesor constante (45 cm) que son perforados de manera aleatoria, aparentemente, con formas cuadradas y rectangulares. Salvo uno que es alargado, el resto de los huecos que comunican con las salas contiguas de las dos plantas tienen forma cuadrada y en dos casos, se abocinan de la misma manera que los de Ronchamp. Los muros laterales están muy cercanos a la línea que Oteiza había planteando desde su Pared-luz. Sáenz de Oiza al no cerrar los huecos y no aplicar color en ellos, como en Ronchamp, y al disminuir su número, consigue una menor expresividad de las formas y, aunque en realidad el muro es más pesado al estar menos perforado, logra una menor presencia material de los gruesos muros



le corbusier\_ Ronchamp



Foundation Museo Oteiza

Otro aspecto en el que Le Corbusier está presente es en la idea de promenade architecturale, de recorrido, de paseo arquitectónico en el interior del Museo. En Ronchamp no existe una promenade interior, no se impulsa al habitante a un recorrido. Se le sita en un espacio orgánico donde se dan los acontecimientos plásticos y arquitectónicos (luz, formas, volúmenes, tensiones). La villa Savoye es quizá el edificio que mejor ejemplifica la promenade le corbusieriana. Sin embargo en el Museo el recorrido arquitectónico del habitante, es fundamental, determinante en su concepción. Recordamos las palabras con las que Sáenz de Oiza definía la arquitectura .

*Es una definición de arquitectura preciosa de Edmund Bacon que dice que es una secuencia de espacios interrelacionados recorridos por el tiempo, en virtud del cual unos espacios son consecuencia de otros anteriores que se ha visto y de una promesa de espacios puros que se van a ver. Es decir que es un poco cinematográfica esa definición de la arquitectura. La arquitectura es una secuencia espacial recorrida por el tiempo de contemplación.*

Promenade, paseo arquitectónico, movimiento del espectador-habitante en el espacio arquitectónico. A las tres dimensiones espaciales se les suma una más, el tiempo, que se incorpora con el movimiento de la persona en el espacio. Y la rampa es el elemento fundamental del paseo arquitectónico, estando presente en el Museo. Supera lo funcional para crear nuevas jerarquizaciones dentro de la relación espacio-tiempo. La intención es mover al habitante para apreciar las situaciones espaciales dinámicas y nuevas perspectivas tanto del edificio como de las esculturas. Al igual que Oteiza, que pretendía ir más allá de lo material con sus esculturas, la promenade, además de mover físicamente al espectador, pretende conmover al hombre que recorre este edificio.

La rampa parte de la oscuridad, de la penumbra de la sala túnel y asciende hacia la luz, un recorrido físico pero también espiritual. De la sala túnel y del espacio de la noche al "espacio del día" en la planta alta. Y desde la rampa, según ascendemos, vemos solamente el cielo, sin ninguna otra referencia.

Si a través del movimiento el espectador recorre una secuencia de espacios en los que obtiene nuevas perspectivas, puntos de fuga e inesperadas visiones espaciales, en la promenade virtual se invierte la relación el espectador está inmóvil y es el edificio el que nos ofrece nuevas relaciones visuales. La propia arquitectura genera una serie de fenómenos sin que el espectador se desplace.

Zaparaín ha identificado tres mecanismos empleados en la villa Savoye por Le Corbusier la representación plana de objetos tridimensionales ; la superposición virtual de planos diferentes, generando mayor sensación de profundidad ; y la ventana "como puesta en el abismo", mecanismo de control de la realidad a través de huecos, sobre todo de ventanas y puertas, mediante el control de las percepciones.

En el Museo comprobamos que todos estos mecanismos de la promenade virtual son empleados magistralmente por Sáenz de Oiza y que, además, incorporan las esculturas de Oteiza (Figs. 46 y 47). En el muro norte de la sala central del Museo, al que se adosa la escalera de subida al segundo nivel, aparece una de las dos perforaciones de tipo abocinado que anteriormente he nombrado (Figs. 48 y 49). Esta ventana interior que comunica la escalera con la sala-túnel está situada al final del recorrido en el que el espectador ya sabe que hay dos gruesos muros que cierran el espacio central. Cuando ya se ha tomado conciencia de ese hecho, Sáenz de Oiza hace desaparecer el muro del mismo modo que Oteiza transforma el Muro Masa en Pared-luz, el muro se hace espacio en sus maquetas de vidrio. En el Museo el muro desaparece y queda convertido en una lámina de hormigón de 3 cm (Figs. 50 y 51). Además, según se van bajando las escaleras se tiene la sensación que la Unidad Malevich se desplaza en el muro, variando el espesor de este de la misma manera que Oteiza hacía desplazarlas al usar distintas luces en las maquetas de vidrio.

Sáenz de Oiza también emplea la Unidad Malévich descubierta por Oteiza en sus maquetas de vidrio, y definida en propósito experimental 1956-1957, para conformar los tres lucernarios de la segunda planta.

Desde el interior del Museo esta Unidad Malévich, ahora lucernarios, parecen planas, dibujadas en el mismo techo, flotando en un espacio negro





Foundation Museo Oteiza



Le Corbusier\_Sainte Marie de La Tourette

# MI TESTAMENTO

*(regreso de Pasajes San Pedro)*

*Vuelvo en el autobús a Irun. Tengo un enorme cansancio de vivir. Así, siempre imposibilitado. Otra vez la detención de Aránzazu, pero son estas gentes, con las que es imposible hacer algo. La propia vida pierde su sentido más profundo, que la reci (be) uno de los demás, al darse uno a los demás, y uno debe sentir que se vive (en el) esfuerzo, con este esfuerzo de uno en el esfuerzo general. Al encontrarse uno solo, en este medio indiferente, que uno no puede acusar de cobarde, porque ya ha perdido su conciencia de viví ya no se siente más que esta falta de necesidad de vivir, este cansancio profundo de vivir que yo siento ahora, junto a una enorme repugnancia de encontrarme con los demás, Me dejaría morir sencillamente, lo que me gustaría es quedarme muerto al lado de otro, que mi mano quedase tocando otra mano. No me defendería si tuviera que morir ahora. Pero que mi nombre no toque otro nombre. Que mi caja no toque otra caja. Que no me toque la ropa nadie. Que no me toque nadie. Tal como me quede muerto, que me metan en una caja de cuatro tablas sin pintar, Que no tenga ninguna señal, ni una cruz, ni mi nombre. Yo ya he concluido. Y no necesito otra vida. He sido muy feliz en ésta, he vivido en presencia de Dios, hasta le he debido parecer empalagoso y molesto. Ya es suficiente. Los demás que hagan sus proyectos. Yo ya no me incluyo en el proyecto de nadie. Acepto no estar. Debe (de) ser una última experiencia buena, para quien se siente estas ganas más de estar solo. Si queda por ahí algo mío, para mi mujer. Mis papeles, que se quemem, No se entenderían lo que quiero. Y soy culpable de haber perdido mi tiempo para ordenar y aclarar lo que podía haber hecho. Mi último deseo, que sigáis viviendo. ¡Qué bien se debe (de) estar muerto!*



*“Es preciso llenar nuestro paisaje de estelas funerarias, señales encendidas estratégicamente en esta larga noche..., una especie de baterías espirituales...”*

**OTEIZA**



## V.CONCLUSIONES

Después de la segunda guerra mundial se produce un interés general por la síntesis de las artes y la arquitectura en busca de una visión más humanista y comunitaria.

En España, esta intención de síntesis del arte y la arquitectura, que toma impulso en los años cincuenta, supuso un apoyo mutuo entre ambas disciplinas. A partir de los primeros años de esa década, gracias a la ayuda económica extranjera y a una cierta apertura al exterior, se empieza a superar el periodo autárquico. En este momento de arranque la arquitectura y el arte logran desligarse de estilos eclécticos o clásicos justificados desde la tradición, avanzando en el camino hacia la abstracción, retomando el desarrollo del lenguaje moderno interrumpido por la Guerra Civil y congelado en la postguerra de los cuarenta .

Este acercamiento no se debe circunscribir solamente a lo arquitectónico, sino que hay que ampliar la mirada a lo que sucedía en el ambiente artístico del momento, pues existieron numerosas colaboraciones y grupos interdisciplinares, coincidiendo el despertar definitivo de la arquitectura española y el salto a la abstracción en lo artístico.

El trabajo común de la arquitectura y las artes fue una de las causas fundamentales para el rápido avance cultural de esos años. Pero por otro lado, las trabas con las que se encontraban Oteiza y Oiza, en los proyectos estudiados en este trabajo, supusieron un desfase generacional para la obra.

Ejemplo de ello sería Aranzazu, con el retraso en la colocación de friso de los apóstoles, o la espera interminable para el comienzo de las obras de la Fundación Jorge Oteiza en Alzuza, o en el peor de los casos , con el proyecto no construido de la Alhóndiga de Bilbao.



## VII BIBLIOGRAFÍA

### *Tesis doctorales*

- Tesis doctoral de Emma López Bahut. Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-60)
- Tesis doctoral de Esteban Fernández Cobián “El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea”, 2011.
- Tesina de Lorea Salaberria La nueva basílica de Arantzazu, Arte y arquitectura. La construcción de un símbolo
- Tesis doctoral de Alejandro Ferraz-Leite Ludzik "Las lecturas de Sáenz de Oíza"
- Tesis Iskandar Rementeria Arnaiz: Proyecto no concluido para la alhóndiga de bilbao, una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método.
- Jon Echeverría y Friedhelm Mennekes “Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971”.
- La nueva basílica de Arantzazu, Arte y arquitectura. La construcción de un símbolo.Lorea Salaberria Agirreburualde

### *Fuentes documentales*

- Archivo del Santuario de Arantzazu. Armario 5, Balda 6, no 1 Planos Grandes; Armario 5, Carpeta 6
- Fondo Damián Lizaur. Sig. L-17.2. Archivo del Ayuntamiento de Oñati.
- Fundación museo Jorge Oteiza

### *Libros*

- Francisco Javier Sáenz Guerra .Un mito moderno. Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oíza, Oteiza y Romaní
- Oteiza y la crisis de la modernidad
- La nueva Basílica de Arantzazu, su construcción y financiación, Manolo Pagola, Edizio frantziskarrak
- Arantzazu. ed: Editorial Franciscana Arantzazu
- Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu 1950-55, Javier González de Durana, ed: Fundación Artium de Alava
- Bertan, tradición y vanguardia. ed: Diputación foral de Gipuzkoa.
- Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Colin Rowe. ed: Gustavo Gili
- Oteiza. Propósito experimental. ed:Fundación La Caixa
- El Croquis, monográfico de Francisco Javier Saenz de Oiza, 1988
- Oiza, Oteiza. Babes-lerroa Altzuzan jarria/Linea de defensa en Altzuzan. Coac Publicacions





Reunido el Tribunal calificador en el día \_\_\_\_\_ d \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura La Salle de la Universidad Ramon Llull

el/la alumno/a \_\_\_\_\_ Josu Acebrón Gutierrez \_\_\_\_\_

expuso su Trabajo Final de Máster, el cual tiene por título:

OITEIZA, OIZA. Estudio de tres obras en común, entre Jorge Oteiza y Francisco Javier Saenz de Oiza

delante del Tribunal formado por los Drs. que firman a continuación, habiendo obtenido la calificación:



Presidente/a

\_\_\_\_\_

Vocal

\_\_\_\_\_

Vocal

\_\_\_\_\_

Alumno/a

\_\_\_\_\_