

9 Materiales: cómo se construyó la propuesta.

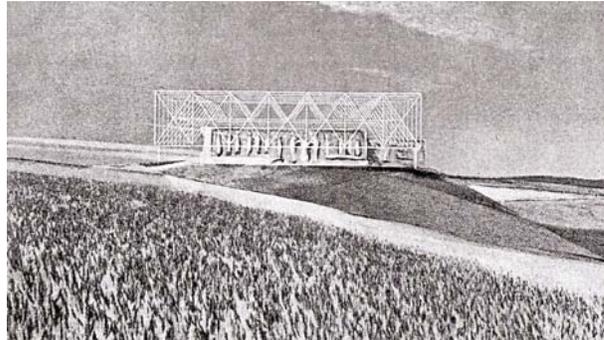


Sáenz de Oíza y Oteiza en Alzuza.

Localizamos dentro de la producción de Oteiza cuatro obras donde podemos rastrear vínculos de diferente grado con el proyecto uruguayo. Estas realizaciones son la “Capilla en el Camino de Santiago”, con Sáenz de Oíza y José Luis Romani, “Vivienda en Irún”, con Néstor Basterretxea y Luis Vallet, “Homenaje al Padre Donosti” con Luis Vallet y el “Cementerio de Ametzagaña” con Juan Daniel Fullaondo, Enrique Herrada, Marta Maíz y María Jesús Muñoz. Se realizaron en los años 1954, 1957, 1958 y 1986, respectivamente, con lo que el espacio temporal que comprenden es mayor que el proyecto para Montevideo.

Estas cuatro obras nos hacen disponer de un ejercicio previo, dos simultáneos y uno posterior facilitándonos una visión más amplia y completa sobre el memorial americano al poder estudiar desde diferentes obras elementos comunes.

9.1 Capilla en el Camino de Santiago



Capilla en el Camino de Santiago (1954).



Apostolario de Aránzazu en el suelo.

Desde principios de la década de los cincuenta Oteiza trabaja en el Santuario de Aránzazu junto con más profesionales entre los que también está Sáenz de Oíza. En ese proyecto se producen diferentes controversias sobre lo acorde que estaban la formalización de los trabajos con la iconografía cristiana. Esto implicaría retrasos que llevarían a la paralización de las obras por decisión de la Comisión Pontificia sobre Arte Eclesiástico en 1955 ⁽¹⁾ al estimar que ciertos elementos del templo no seguían sus criterios para este tipo de edificios. En esta situación se prepara el concurso para optar al Premio Nacional de Arquitectura que desarrollaría una Capilla para el Camino de Santiago, siendo el único proyecto presentado al galardón. El grupo de trabajo estaba formado por los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oíza, José Luis Romaní y el escultor Jorge Oteiza.

Su propuesta no es una iglesia como tal, se trata de un humilladero, un punto de reflexión y estímulo para el peregrino en su camino hacia la tumba del Apóstol ⁽²⁾. Un hito que se establece en algún punto de la ruta, sólo señalado como **“un promontorio o loma en medio de un campo de espigas”** ⁽³⁾, y que sirve de lugar de rezo y marca del trayecto. Se construye con dos elementos: una estructura espacial, como elemento definidor del ámbito, y un muro con relieves alusivos a la vida y obra de Santiago Apóstol. La línea de desarrollo del proyecto viene apoyada por **“la nueva idea de energía, independizada ya de la masa gravitatoria”**, después de la experiencia de Aránzazu ⁽⁴⁾ donde los elementos masivos y la fábrica cerrada eran la base de la composición, ahora se apuesta por lo contrario: la livianidad y la permeabilidad.

La malla tiene un canto de 7,20 m. y unas dimensiones, en planta, de 45,90 X 35,70 m. con lo que se delimita una superficie de algo menos de 1.640,00 m². De toda ella sólo esta cubierta una superficie de 25,50 X 35,70 m. ⁽⁵⁾ por una ligera chapa plegada en láminas triangulares. Todo el

⁽¹⁾ GONZÁLEZ, Javier. “Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu 1950-1955”. Artium. Vitoria, 2003. Págs. 159-163.

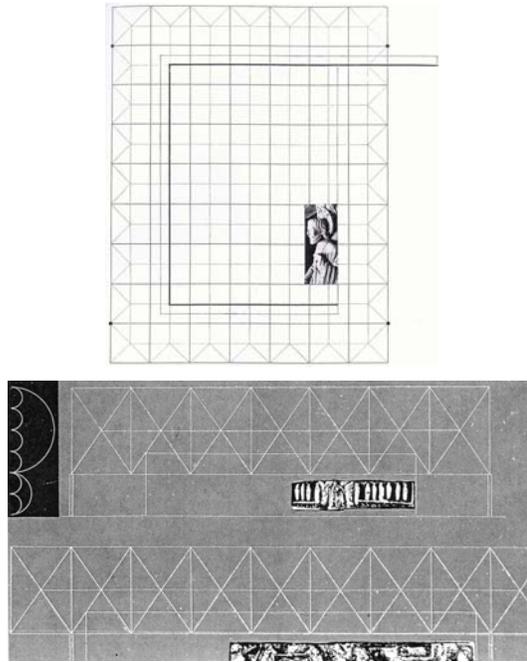
⁽²⁾ SAÉNZ GUERRA, Francisco. “Una capilla en el Camino de Santiago 1954”. Rueda. Madrid, 2004. Pág. 21.

⁽³⁾ *Ibidem*, pág. 22.

⁽⁴⁾ *Ibidem*, pág. 24.

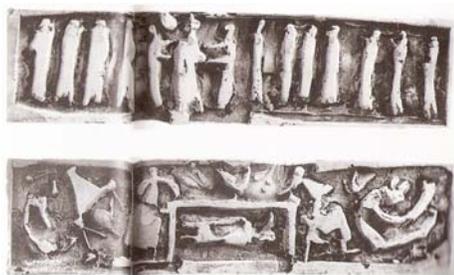
⁽⁵⁾ *Ibidem*, pág. 64.

entramado estructural se resuelve con perfilera de aluminio enlazándose en nudos posicionados con una distancia entre ejes de 5,10 m. armando así el conjunto de barras. Este elemento es soportado por cuatro pilares de 85 cms. de diámetro y 3,60 m. de altura.



Planta y alzados de la Capilla.

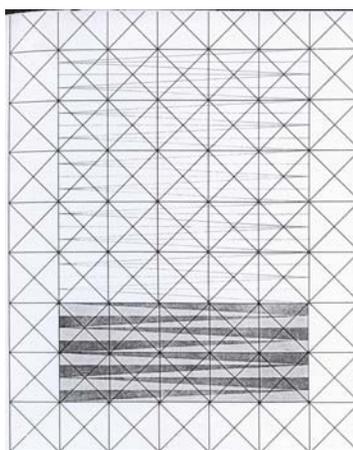
El segundo de los elementos es un muro de 5,00 m. de altura y desarrollado en forma de “U” asimétrica alrededor del punto central de la propuesta: **“dispone de un muro...delimitando en parte el recinto interior”**. Los tramos que conforman ese muro tienen las siguientes dimensiones: el central, 31,10 m. y los laterales, uno 21,80 m. y otro 34,50 m. saliéndose este último de la proyección ortogonal de la planta de la malla espacial. Posicionándonos en el frontal del edificio, el muro se plantea con un retranqueo en fondo de 7,65 m. y dos retranqueos laterales de igual medida, y simétricos respecto al eje vertical de la malla. En este soporte Oteiza esculpe sus relieves. En ellos se representan diferentes episodios de la predicación y martirio de Santiago.



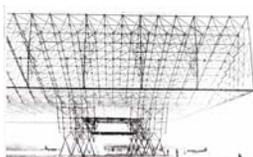
Frisos para la Capilla en el Camino de Santiago.

Dentro del marco rectangular de la piedra el escultor la vacía definiéndose diferentes figuras casi sin rasgos, prácticamente la definición del volumen de la cabeza y el resto del cuerpo como pieza única, y algunas de ellas nos muestran vaciados de sus troncos en modo similar a los que encontramos en el apostolario de Aránzazu. En ningún caso encontramos las mismas masas, son figuras más escuálidas y que además se encuentran separadas por los tramos del bloque soporte de la escultura.

La Capilla presenta una composición muy sencilla, un ámbito definido por una gran cubierta y unos paramentos que marcan un área bajo la misma.



Planta de cubierta.



Hangar estadounidense, arquitecto Wallsmann.

Contamos con un grupo de influencias reconocidas por parte de sus autores. Oíza obtuvo en 1948 la beca de estudios Conde de Cartagena de la Real Academia de Bellas Artes para estudiar en EE.UU. durante un año. Ahí toma contacto con la realidad de las **“grandes luces”**: hangares, fábricas o recintos feriales son algunas piezas que por su dimensión y construcción impactan al arquitecto ⁽⁶⁾. El magisterio de la propuestas de Mies van der Rohe, especialmente su Convention Hall para Chicago ⁽⁷⁾ influyen fuertemente en el planteamiento y formalización que adoptará la Capilla. La documentación del concurso presenta a la figura de Oíza como figura principal del grupo, llevándole a la defensa del proyecto frente al tribunal designado para su valoración ⁽⁸⁾ y a adoptar el grupo alguna de las visiones del personaje como propias, como sucede al analizar las torres de alta tensión eléctrica ⁽⁹⁾: **“...los postes hablaban de la inmensidad de Castilla, que resaltaban el carácter estepario de la meseta...”**.

⁽⁶⁾ *Ibidem*, pág. 35.

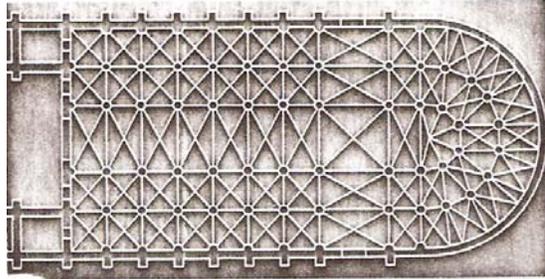
⁽⁷⁾ *Ibidem*.

⁽⁸⁾ *Ibidem*, pág. 21.

⁽⁹⁾ *Ibidem*, pág. 26.

A la visión poética de estos elementos hay que añadir los procesos que construyen estas estructuras. La espacialidad de las cubiertas y la eliminación de soportes son dos objetivos que se persiguen con estos sistemas de triangulación. El mismo material propuesto, el aluminio, era

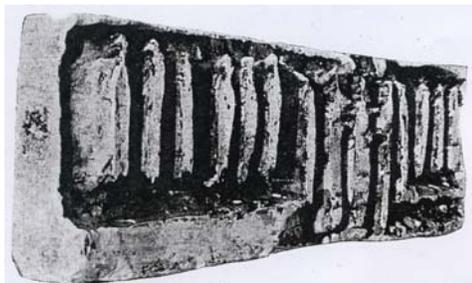
de reciente implantación en el campo estructural y suponía una importantísima novedad al aportar la resistencia y ligereza que las tradicionales fábricas, acero u hormigón no poseían.



Planta de la Catedral de Toledo.

Bien es cierto que en los paneles presentados incluían una planta de la Catedral de Toledo, buscando la asociación entre las trazas góticas y sus nodos estructurales. Planteando una edificación constructivamente avanzada para su tiempo pero garante de elementos históricos. Su intención era presentar un edificio religioso continuador de la tradición desarrollada a lo largo de los siglos anteriores donde el sistema constructivo fuera coherente con los desarrollos técnicos de los tiempos presentes ⁽¹⁰⁾.

Se deben fijar dos niveles para analizar esta intervención, por un lado el arquitectónico y por otro el escultórico. El trabajo desarrollado por Romaní y Oíza suponía el grueso del proyecto. Los fundamentos teóricos, la manera de implantación y el sistema a construir parte desde ellos. Oteiza crea una pieza para dicha Capilla bajo el ámbito definido por la cubrición, que en sí es el edificio. Adopta un planteamiento similar al ya desarrollado en Aránzazu: un friso que se soporta contra la arquitectura del edificio. No comparte los preceptos tecnológicos y de ligereza que arman el humilladero, todo lo contrario esculpe una piedra con una definición basta, sin pulimento o precisión alguna: contrasta.



Escorzo de uno de los frentes del muro de la Capilla.

⁽¹⁰⁾ Ibidem, pág. 24.

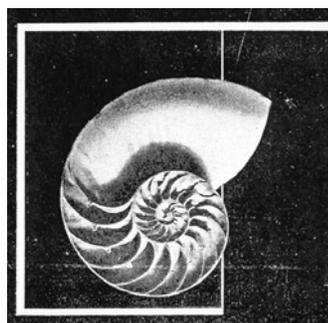
Por un lado está planteada una estructura trenzada de líneas rectas y por otro la tosquedad de esas formas incipientes y de perfil incierto. Volvamos



Apostolario de Aránzazu.

a recordar cómo en el santuario de Aránzazu el edificio presenta unos muros limpios, una sillería de puntas regulares y Oteiza ubica sus personajes oscuros, vacíos y moldeados blandamente.

Coexisten dos realidades que son las que construyen el edificio, aquella derivada de la arquitectura y la edificación y la escultórica. La primera emplea a dos agentes: estructura y cubierta. Se formalizan de una determinada manera en función de su construcción y materialización. La segunda responde a la plástica oteiziana. Desarrolla su trabajo desde sus propios intereses dentro de una época de tránsito y de abandono de los planteamientos figurativos hacia una producción más geométrica y abstracta en su planteamiento y formalización ⁽¹¹⁾. Existe una gran independencia entre ambos sistemas, llegando a seguir presupuestos enfrentados. El diseño del soporte de la escultura rompe los límites de la estructura, el muro en "U" acota y divide el ámbito y lo prolonga hacia el exterior al alargar uno de sus brazos fuera del perímetro.



Esquema planta en "U" de la Capilla en el Camino de Santiago.

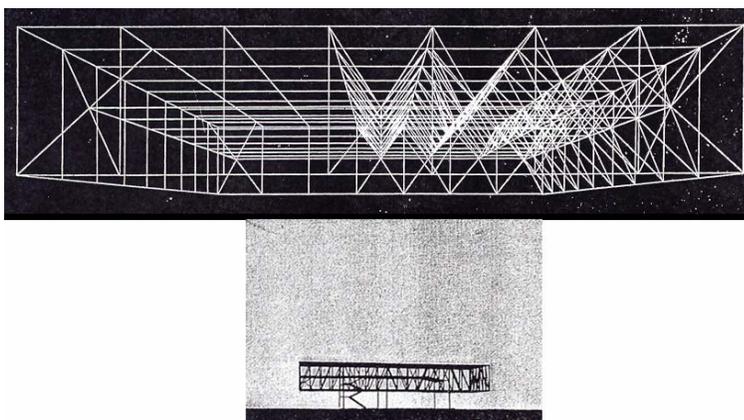
No continúa con el planteamiento totalizador y unificador propuesto desde la malla espacial. Sectoriza en dos áreas definidas por el recorrido del friso, siendo uno más lineal, el producido por el retranqueo y otro más estancial, el generado entre muros. Se rompe el espacio unitario y central por otro dividido y asimétrico y para conseguirlo se proyecta ese muro.

Proponen una confrontación entre elementos y sistemas para conseguir una espacialidad determinada. Dicha espacialidad vuelve a situarse entre dos ámbitos, por un lado la interior y por otro la exterior, entendidas ambas como zonas en continuidad al no contar con cerramientos perimetrales en la edificación. Existe una permeabilidad articulada entre el espacio del humilladero y el terreno en el que se asienta. Esta tipología no es innovadora, los antiguos cruceros establecidos en las confluencias de caminos o en puntos estratégicos del territorio ⁽¹²⁾ fueron antecesores de esta Capilla manteniéndose en todos esta transición entre el medio y lo construido.

⁽¹¹⁾ GONZÁLEZ, Javier. Op. Cit.

⁽¹²⁾ SAÉNZ GUERRA, Francisco. Op. Cit. Pág. 21.

La Capilla involucra nuevamente a Oteiza con la arquitectura. Tres años más tarde trabaja con Roberto Puig en Montevideo donde no continúa la línea de obras de arquitectura con escultura como las realizadas en Aránzazu y en el Camino de Santiago, no existe una segregación de estos elementos, sino que estamos ante un conjunto homogéneo pero que nos presenta ciertos aspectos iniciados en el 54. El proyecto está trazado con una geometría estricta y ortogonal pero capaz de diferenciar las partes que lo integran a través del volumen o el color que las formalizan. Dos hechos son los que nos centran entre la propuesta de la Capilla y la del monumento. El más evidente la estructura de ambos casos. No son sistemas iguales en su funcionamiento, por un lado la cubrición espacial implica una sustentación fundamentada en los tres ejes coordenados, recibiendo esfuerzos a través de los mismos y resistiéndolos a través de un entramado de barras y nudos que hacen posible la cubrición de grandes luces en cualquier dirección del espacio empleando el menor número de soportes posibles. La estructura propuesta para el Uruguay es lineal. Unas jácenas de gran canto hacen posible el aumento de la distancia necesaria entre apoyos pero los esfuerzos sólo se vinculan desde la vertical y la horizontal, no construyen por sí mismas un volumen determinado y tampoco cubren superficie alguna.



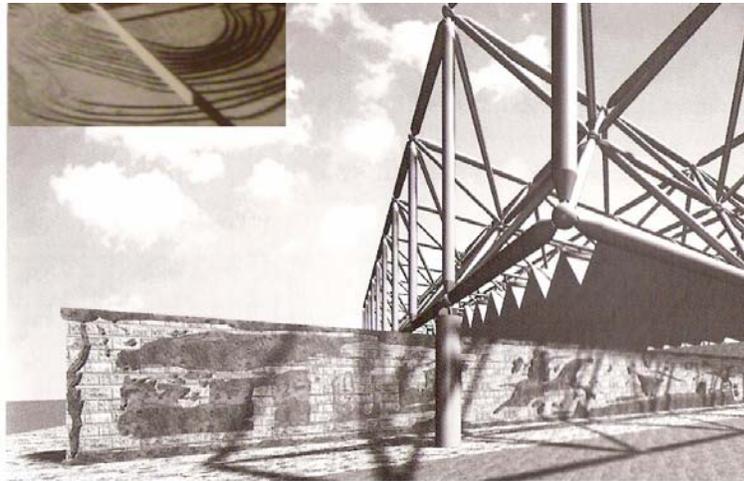
Sistemas estructurales, Capilla y Monumento.

Son unos cerramientos - soportes aligerados. En ambos casos existen unas partes básicas de formación que son los tirantes y una figura elemental de articulación que es el triángulo. En ambos proyectos sí encontramos esto aunque desarrollen sistemas diferentes. No se repite el procedimiento físico pero parcialmente se reproducen las formas constructivas. La comparación entre los alzados de la Capilla y la maqueta estructural del memorial así lo atestiguan. Ambas edificaciones marcan una diferencia fundamental en el tratamiento de la estructura. Por un lado la evidencia de la misma como sustento y forma bajo el ideario de la máxima ligereza y transparencia y por otro su ocultación bajo las fachadas

exteriores y su percepción desde el interior del volumen.

En cada caso los postulados son diferentes pero no así la formalización. El empleo de la estructura como material expresivo - constructivo cobra importancia máxima en la colaboración con Oiza y Romani y es retomado poco tiempo después con el arquitecto Puig. Oteiza no desarrolla en el tiempo intermedio ningún edificio, son consecutivos y parece lógica la vinculación directa entre ambos. El interior montevideano hace patente la fuerza plástica de los soportes, acentuándola cuando se contrasta contra las superficies planas del cerramiento. Abandonan su carácter físico para pasar a ser textura en los cerramientos ⁽¹³⁾. La ausencia de contacto con el plano de tierra es un objetivo claro en ambos casos al hacer innecesarios los pilares con lo que se busca el desprendimiento de lo construido y el basamento, la levitación. Dos estructuras diferentes utilizadas por su forma y por su construcción.

El monumento a José Batlle y Ordóñez cuenta con el desarrollo de un muro que vuela desde la cumbre del cerro sobre la cota menor de la intervención. Ese muro sale debajo del volumen y conecta con la superficie baja. Recorriendo el muro - friso que Oteiza esculpe en la Capilla hayamos ese brazo largo que sale fuera del volumen estructural hacia el campo.



Muros en los dos proyectos.

En ambas propuestas se emplea el muro como elemento conector entre dos situaciones distintas. En los dos casos su concepción alcanza una notable independencia buscando hacer de elemento dinámico. Frente a la estaticidad de los espacios y superficies propuestos el movimiento que implica el recorrido murario. En ambos lo dinámico afecta a lo visual y al desplazamiento. El muro trasciende su formalización para cobrar más importancia su carácter de elemento conductor entre situaciones

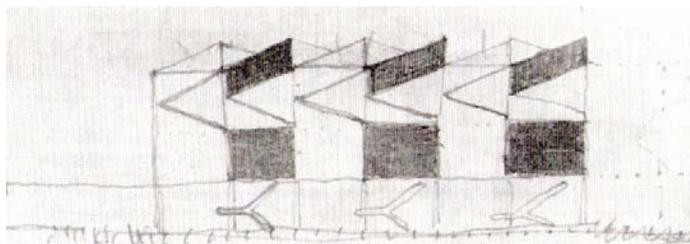
⁽¹³⁾ CORTÉS, Juan Antonio.
Op. Cit. Pág. 72.

diferentes. Se pasa desde los exteriores y nos llevan a los interiores, transitando desde el territorio natural para adentrarnos en el espacio arquitectónico del proyecto. Por un lado el ámbito definido para el peregrino con la cubierta, que es el elemento que genera ese espacio y que marca el territorio. Por otro, esa viga ménsula en Montevideo que enlaza el volumen destinado al programa con la superficie que cubre la parte inferior de la colina y que se convierte en esa plaza negra. Unen, en ambas situaciones aspectos determinantes de las propuestas, los elementos donde “el hombre se encuentra consigo mismo”⁽¹⁴⁾.

9.2 Vivienda en Irún

Este proyecto se inicia cuando tres compañeros deciden abandonar Madrid y regresar a su tierra. Oíza, amigo desde los trabajos en la Basílica de Aránzazu, Basterretxea, artista vasco vinculado con el de Orio desde el viaje a América y Oteiza deciden buscar una casa-estudio para poder vivir y trabajar. El solar, finalmente, lo adquieren en Irún con la mediación de un antiguo compañero del colegio de Jorge. Una finca de unos 900 m² en la antigua Avenida de Francia-Nacional I. Un sitio relativamente tranquilo al no existir, en aquellos años, mucho tráfico rodado entre España y Francia por ese punto⁽¹⁵⁾.

Oíza realizó varias versiones para la vivienda, pero ninguna se llegó a materializarse.



Boceto de Sáenz de Oíza para la vivienda en Irún.

El arquitecto se casó y fijó su residencia en Madrid. Él no continuaría en el proyecto. Oteiza y Basterretxea, ante aquella situación, deciden buscar a otro arquitecto, siendo este Luis Vallet. Su nuevo proyectista había sido el antiguo arquitecto municipal de Irún además de haber pertenecido al GATEPAC, Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, donde también estuvieron encuadrados arquitectos como José Luis Sert. Esta organización fue una de las más activas para la introducción y el desarrollo del racionalismo en España en los inicios del mismo. En 1956 se concretó el encargo a través de una carta que, remitió Basterretxea a Vallet. En ella, le indican las dependencias que cada uno necesitaría para vivir y trabajar así como las

⁽¹⁴⁾ Ver Memorias de proyecto.

⁽¹⁵⁾ ZUAZNABAR, Guillermo. “Jorge Oteiza. Animal fronterizo”. Op. Cit. Pág. 15.

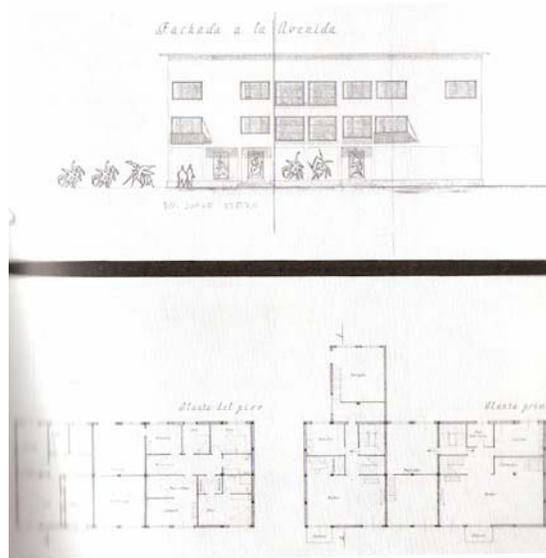


Oteiza y Vallet en Irún.

principales características de las mismas. Dos aspectos destacaremos, uno formulado por Oteiza: “**Estudio: Amplio. Estudio con luz suficiente y además con luz cenital. Jorge desea sobre todo luz cenital**”. El segundo afectaría a la formalización del conjunto: “**INDICACIONES GENERALES que sometemos a tu juicio: la casa que deseamos en forma de bloc; de líneas austeras, lo más sencilla posible. En las fachadas se acusarán los materiales empleados (hierro, cemento, etc.) sin disimularlos cubriéndolos. Deberá ser sobreelevada, para salvar el nivel de la carretera y ampliar las vistas. (...)**”

TIENES PLENA LIBERTAD PARA PROYECTAR. ⁽¹⁵⁾

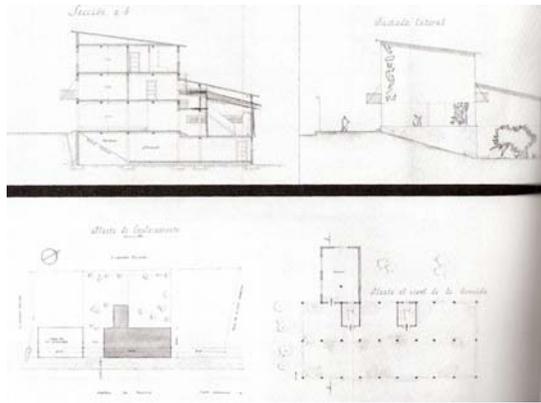
El edificio presentado como respuesta a los clientes presentaba una forma prismática con un cuerpo añadido en la parte posterior. Las dimensiones del mismo serían unos 23 m. de frente, 13 m. de altura y 10 m. de fondo edificado. Esto contenía tres plantas construidas: planta baja, elevada tres peldaños sobre el nivel de la calle y conformada como un área porticada y con los accesos a las viviendas y al taller de Oteiza, el cuerpo añadido en la parte trasera de la edificación.



Alzado principal y plantas primera y segunda del proyecto de Luis Vallet.

En esta zona existe un importante desnivel entre la calle y la zona trasera de la parcela apareciendo una planta más orientada totalmente hacia esta área y por debajo de la cota de la calzada de la Nacional I. La planta primera sería ocupada, aproximadamente en dos tercios de la misma por la familia Basterretxea y el resto para Oteiza y su esposa. En ella se distribuían los estares, cocinas y el taller de Basterretxea y en la planta segunda los dormitorios.

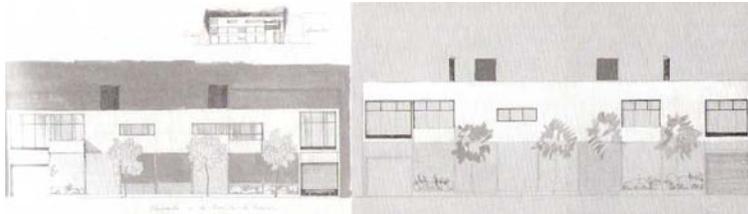
⁽¹⁵⁾ ZUAZNABAR, Guillermo. “Jorge Oteiza. Animal fronterizo”. Op. Cit. Págs. 17-19.



Secciones y planta baja del proyecto de Luís Vallet.

La cubierta se ejecutaría con una pendiente a un agua en su totalidad, incluyendo la parte aneja del taller de trabajo del oriotarra. Los huecos de la fachada se realizan de forma cuadrada y de mayor dimensión en las zonas principales de las viviendas y rectangulares en el resto. También se plantearon dos balcones en los salones de la planta primera. Los testeros de la edificación serían ciegos apareciendo en uno de ellos una especie de friso geométrico. Proyecto sencillo y que presentó como principal valor el siguiente: ser el instrumento con el se concedió la licencia municipal para poder iniciar las obras ⁽¹⁶⁾.

A partir de este punto comenzó la segunda etapa en este trabajo. Los artistas y el arquitecto modificaron el proyecto original durante su fase de ejecución de manera considerable.

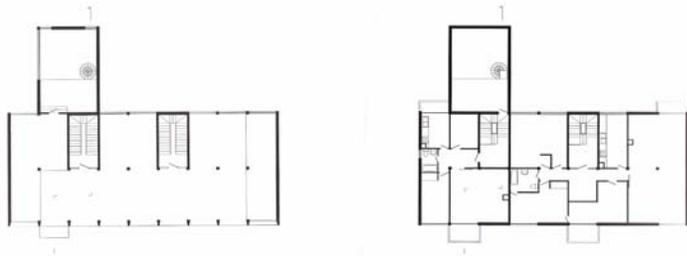


Bocetos del alzado principal modificado.

Es muy probable que durante la misma Jorge Oteiza fuera el que decidiera la mayor parte de la transformación pero siempre a pie de obra, de ahí la ausencia de documentación específica que el escultor preparara para esta intervención ⁽¹⁷⁾. El resultado se concretó de la siguiente forma. El prisma inicial con el anexo posterior se mantiene y las dimensiones también, pero se reduce en una planta la superficie ejecutada. Se construirán la planta generada por el desnivel de la parcela como en la versión del proyecto inicial, la planta baja y la primera siendo mayor la superficie ocupada por Basterretxea que por Oteiza.

⁽¹⁶⁾ ZUAZNABAR, Guillermo. "Jorge Oteiza. Animal fronterizo". Op. Cit. Pág. 23.

⁽¹⁷⁾ ZUAZNABAR, Guillermo. "Jorge Oteiza. Animal fronterizo". Op. Cit. Pág. 27.



Planta baja y planta primera finales.

La planta baja presenta una estructura porticada ocupada parcialmente por dos garajes, uno ubicado en cada medianera, y las entradas a las escaleras de las viviendas. Al taller posterior se accedería desde uno de ellos. Éste presenta unas escaleras de caracol independientes del resto de la edificación y que comunica los dos niveles que se proyectan en este área de trabajo. La planta primera ahora concentra la totalidad del programa de las dos viviendas y del taller de Basterretxea. La cubierta se transforma en plana y a ella llegan las escaleras principales de cada domicilio. Sobre el taller añadido se combina un tramo de forjado plano con otro inclinado a un agua. La composición de los huecos en la fachada principal es de mayores dimensiones que en la propuesta original: cuatro iguales, dos con balcón, y uno rectangular menor. La fachada posterior presenta una gran variedad de ventanas, dos iguales que en la principal y el resto diferentes, aunque siempre de modulo de base cuadrado. También se cambia uno de los testeros que esta vez presenta huecos en el taller y en un baño, mientras el otro sigue siendo macizo.

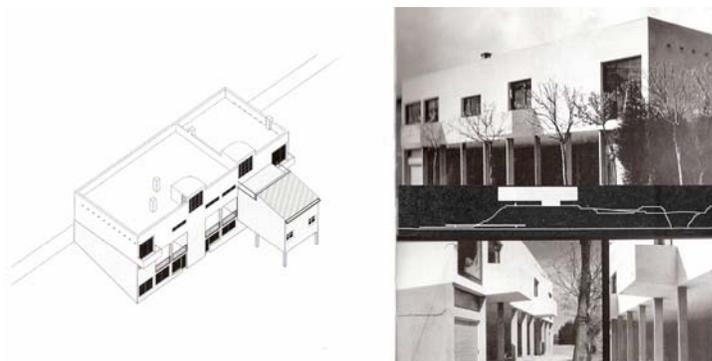


Planta de cubiertas y alzado principal finales.

Las fachadas de la planta primera se pintan en blanco y la baja y el taller en gris. Las obras se concluyeron en 1958, año clave en la definición del proyecto de Montevideo.

Esta coincidencia en el tiempo nos lleva a buscar los posibles encuentros que se producen entre las dos obras. El primer problema lo tenemos al enfrentar dos *tipos* distintos de edificación: una arquitectura doméstica y una arquitectura conmemorativa. Este hecho supone una serie de variaciones importantes. Los dimensionados de las estancias, conforme

con las necesidades fundamentales de sus propietarios determinan el tamaño y las vinculaciones espaciales que se pueden o no establecer. Existen unos parámetros técnicos específicos que condicionan en gran medida el edificio. Nos centraremos en la escala, más concretamente, en la percepción de la misma. Frente a la ausencia de referencias, de elementos mesurables en la construcción del Monumento a Batlle, en la vivienda irunesa sucede todo lo contrario.



Fotomontaje de vivienda en Irún y Monumento a Batlle y Ordóñez.

Las ventanas, los balcones o los garajes nos ubican en un dimensionado concreto. La vivienda pierde ese elemento *diferenciador* respecto al entorno. Aunque sean huecos distintos a los de una casa tradicional, no dejan de ser ventanas y puertas, con lo que supone de asumir una codificación exterior determinada. Las funciones, las dependencias necesitan unos elementos determinados de iluminación y ventilación y se hace necesaria su aparición. Es una *variante* fundamental en toda casa y que en ésta también aparece sin haber intentado ocultarla con ningún cerramiento especial que pudiera integrar el conjunto.

La vivienda presenta una forma prismática, como encontramos en el Uruguay. Dos edificios formalizados con una geometría similar, recta y básica. Se construye sobre un sistema de 30 pilares. Se crea un cuerpo porticado inferior que eleva las estancias del terreno, la planta primera, salvo los garajes y el taller de Oteiza. Ese *apoyo* lo localizamos en Uruguay. El prisma del “Las Canteras” se soporta sobre 6 pilares, está separado del terreno con esas columnas. En ambos casos se busca la *liberación* de lo terrenal, de anclarse al suelo. Hay un sistema que apoya ese *desprendimiento*. Pero no solo la construcción, la definición de la misma también incide en ese planteamiento. Frente al blanco que reviste la fachada principal en el nivel superior, aparece el gris en los bajos de la construcción: **“El gris, color vacío, fundamental en todo impresionismo, fundamental en nuestra mentalidad tradicional”** ⁽¹⁸⁾. El cuerpo gris hace de separador, de apoyo sobre el suelo evitando que el *prisma* toque la parcela. Es un esquema similar al que después utilizarán

⁽¹⁸⁾ OTEIZA, Jorge. “Ejercicios espirituales en un túnel”. Op. Cit. Pág. 89.

Oteiza y Puig. El pórtico y el gris, en un sitio pintado y en otro definido con las sombras. Los dos volúmenes, el montevideano y el irunés buscan la elevación y la significación de la misma. Se construye el apoyo con los instrumentos de orden similar, pero se depuran los mismos en el tiempo. Algunas de las intenciones que se *esbozaban* en la casa se definen en el Monumento.

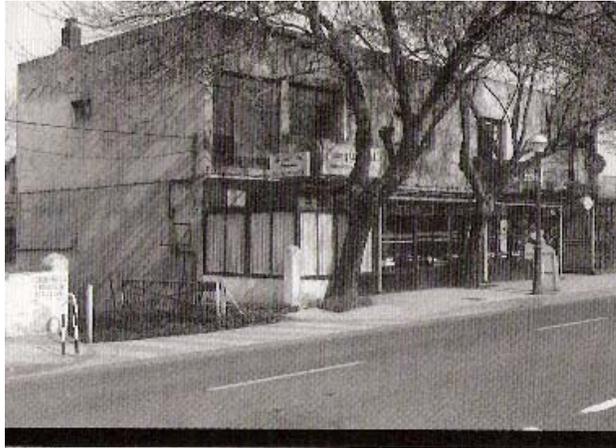
“Sobre la casa: Bueno, tú mejor que nosotros lo sabes. Para mí has dado forma sencillamente en esta casa a lo que tiene que suceder en ella, a lo que tiene que vivirse. En cualquier sitio de la casa me encontraré en el centro de ella, en un sitio útil para mi trabajo. En cualquier sitio me caerá luz desde arriba, como si lloviese. Donde piense, aunque sea en la cama, donde necesite anotar algo, poner algo, ensayar algo, lo podré concretar. Aprovecharé en ella mi vida, es la casa funcional para un escultor, y además para un escultor que tiene todavía la sensación de haber vivido en un mundo sin luz y sin sitio (...)” ⁽¹⁹⁾.

Este hecho ya lo había indicado Basterretxea a Vallet como importante para Oteiza. La necesidad de la luz vertical, la añoranza de la misma, de la claridad era un requisito que debería tratarse. Oteiza en los años de trabajo en Aránzazu utilizaba un espacio de trabajo con poca luz, un lugar al que él le llamaba el *túnel* ⁽²⁰⁾. Ese proyecto, paralizado en los años de construcción de la casa, supuso uno de las mayores *honorés* que Oteiza reconoció ⁽²¹⁾. Pero el cambio de condiciones radical lo quería para su hogar. La luz *construiría* la cubrición de la vivienda, la abarcaría totalmente. Las ventanas de Irún son generosas, alrededor de 2,50 m. algunas de ellas, pero no existe ningún tipo de iluminación cenital. Todas las estancias están iluminadas naturalmente, pero ninguna desde el techo. No existe la *lluvia de luz*. La idea no se perderá, se definirá, fiel a ese concepto acaparador en el memorial que enviarán al concurso sudamericano. En el prisma montevideano se proyectará una cubierta acristalada en su totalidad y se cerrarán los muros laterales. La luz sólo entraría desde el techo llegando a todos los lugares del volumen gracias a las perforaciones practicadas en los forjados. *Toda ella caería desde arriba*. Siempre se dispondrían de las condiciones óptimas de trabajo que el *pretendía para sí*. Se construiría la *luz y el espacio* que el buscaba.

⁽¹⁹⁾ ZUAZNABAR, Guillermo. “Jorge Oteiza. Animal fronterizo”. Op. Cit. Pág. 29.

⁽²⁰⁾ QUETGLAS, J. Op. Cit. Pág. 82.

⁽²¹⁾ GONZÁLEZ, Javier. Op. Cit. Pág. 106.



Vivienda en Irún (2001).

9.3 Homenaje al Padre Donosti



Luis Vallet y Jorge Oteiza en Oñate.

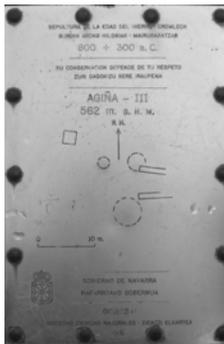
Durante el año 1958, en plena redacción del proyecto del monumento a José Batlle y Ordóñez, el arquitecto Luis Vallet y Jorge Oteiza recibieron el encargo por parte de la Sociedad de Ciencias Aranzadi de realizar un memorial para honrar la figura del Padre Donosti, hombre muy implicado con la conservación de la cultura musical vasca: **"...decidieron erigir en lugares aislados de la geografía vasca hitos o recuerdos de las mismas."** ⁽²²⁾. El lugar elegido para la intervención se sitúa entre Guipúzcoa y Navarra, en Aguiña, próximo a las Peñas de Aya. El paraje está conformado por cerros, importantes arboledas, prados y matorrales y la roca de las pre-estribaciones pirenaicas. La colina de trabajo está coronada por un prado estepario de superficie irregular donde se mezcla la hierba baja con la pequeña maleza. Arbustos y helechales circundan y limitan la cota superior y la vereda que lleva desde la pista forestal principal hasta la cota superior donde se encuentra la intervención, concebida como un conjunto de ermita y monumento.

⁽²²⁾ RODRÍGUEZ, Jaime. Op. Cit. Pág. 19.



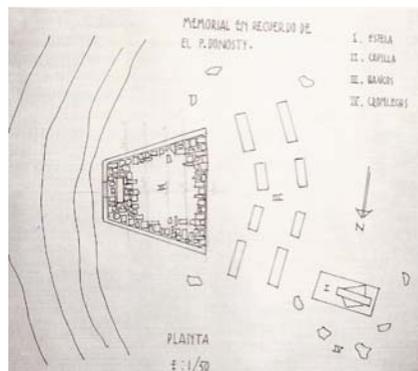
Aguiña.

Este es uno de los poquísimos trabajos de índole similar que Oteiza logró construir. Previamente al desarrollo del proyecto sobre ese lugar ya existían otras intervenciones prehistóricas: tres pequeños cromlech datados entre el año 800 y el 300 a.C. Se definen con guijarros y rocas que dibujan sobre el prado circunferencias de distintos diámetros. La visión de esos elementos produjo una fuerte impresión sobre el escultor, el lugar, los restos arqueológicos, el conjunto supuso una realidad nueva de trabajo para Oteiza: **“Oteiza se arrodilló con los brazos en cruz, diciendo que deseaba recibir las emanaciones telúricas”** (23).



Placa explicativa del paraje del Homenaje al Padre Donosti.

La propuesta está integrada por una pequeña Capilla, obra de Vallet, y una estela conmemorativa realizada por Oteiza. El proyecto planteaba el posicionamiento de una serie de bancos sobre la pradera para la feligresía que acudiera a los diferentes oficios, pero no se instalaron (24).



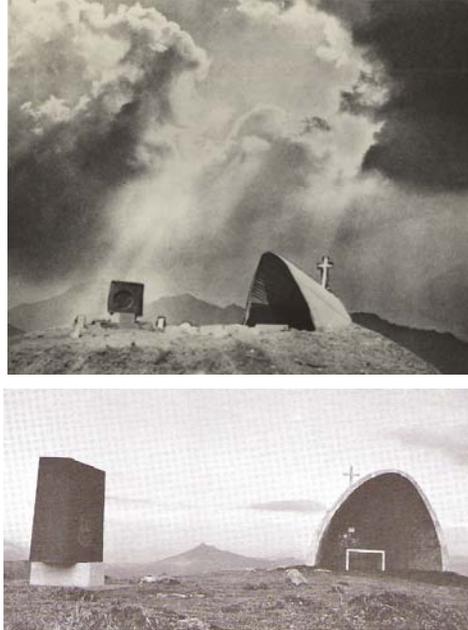
Plano del proyecto para Aguiña.

(23) RODRÍGUEZ, Jaime. Op. Cit. Págs. 19-22.

(24) QUETGLAS, J. Op. Cit. Pág. 61.

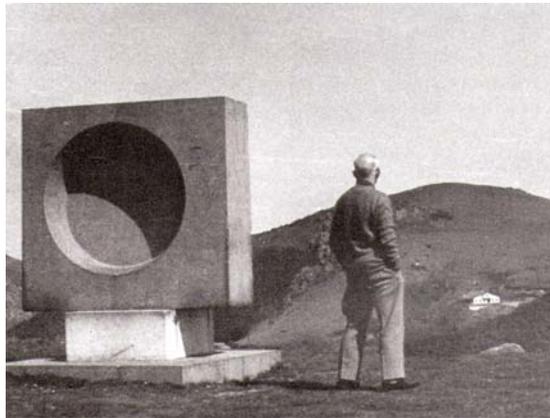
El arquitecto realizó un pequeño casquete de hormigón armado apoyado sobre el terreno cubriendo el altar y una pequeña zona por delante del mismo. La losa curva alcanza su punto más alto con 3,80 m. y la embocadura de entrada es de 5,00 m. La Capilla está totalmente abierta al Oeste y en la parte Este, posterior al altar, presenta una pequeña

ventana formalizada a modo de rosetón irregular. Sintetizando la planta es una "U" cubierta por un cascarón sesgado en el fondo y abierto en el frente. El acabado de hormigón visto tableteado gris es el dado al conjunto y el ara en piedra, mientras que el suelo es la propia pradera del cerro.



Maqueta de proyecto y realidad construida.

El escultor en el Norte, separándose de la Capilla, ubica su estela realizada con tres piedras: base cuadrada de piedra negra de Marquina sin pulimentar con lo que su tonalidad es grisácea, pedestal prismático claro y sobre el anterior se dispone un bloque de 1,64 X 0,58 X 1,55 m., también de piedra negra de Marquina pulida, dispuesto de manera perpendicular al pedestal ⁽²⁵⁾. En su cara Sur presenta un vaciado circular excéntrico vinculado éste con la forma sagrada de la eucaristía y con el círculo solar.



Estela del Homenaje al Padre Donosti.

⁽²⁵⁾ ZUAZNABAR, Guillermo. "Piedra En el paisaje". Fundación Museo Jorge Oteiza. Alzuza, 2006. Pág. 42.

La hendidura recibiría y registraría los cambios de luz a lo largo del día. Dos perforaciones realizadas en la misma acentuarían y marcarían esa paso temporal ⁽²⁶⁾. La piedra, que no es uniforme, tendrá sus sombras y sus brillos cambiantes provocados por sus diferentes planos. **“El simbolismo geométrico del círculo y el cuadrado, levemente desviado en ese señalado lugar, como un ancla de rotación incesante del paisaje, se quisiera que lo desocupe todo, que nos ignorase con la indiferencia de todo lo que es bueno y eterno, que nos haga rezar y sentir lo poco que somos”** ⁽²⁷⁾.

La intervención se asienta en el cerro sin alterar su orografía.



La Capilla y la estela.

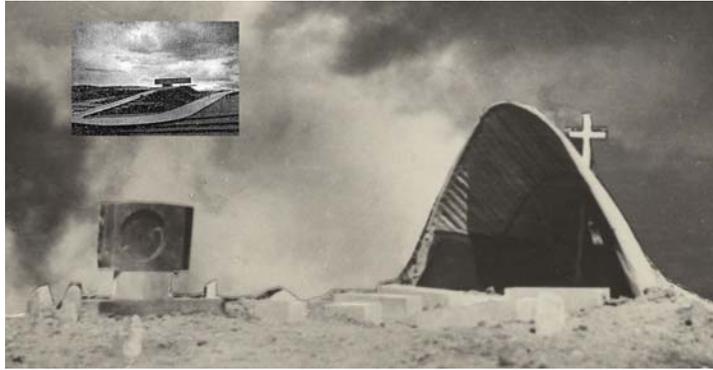
Se implantan sin fundirse son el paisaje, son materiales ajenos al mismo. Montevideo desarrolla un sistema de implantación similar donde no se altera el medio de “Las Canteras”, donde se posicionan las construcciones respetando el terreno del lugar: **“Es preciso llenar nuestro paisaje de estelas funerarias, de señales encendidas estratégicamente dispuestas en esta larga noche de la que no queremos despertar. Una especie de baterías espirituales...”** ⁽²⁸⁾.

⁽²⁶⁾ RODRÍGUEZ, Jaime. Op. Cit. Pág. 23.

⁽²⁷⁾ Ibidem, págs. 23-24.

⁽²⁸⁾ Ibidem, pág. 22.

En ambos casos se posicionan los elementos conforme con lo existente. Se incrustan las construcciones de manera radicalmente diferenciada con respecto los desniveles, la vegetación o la roca que en el sitio se haya. No existe integración con el lugar en ninguno de los dos casos. Esto define unas intervenciones que arman unos ámbitos de relación e influencia en torno a sí. Son proyectos que recurren a elementos aislados y no edificios únicos de mayor o menor complejidad.



Fotomontaje de maqueta de Montevideo y de Aguiña.

Se pueden establecer conexiones debido a la posición y a las distancias que se dan entre ellas y por el terreno que acotan. Ambas propuestas plantean un conjunto en donde el territorio es material de proyecto. La ubicación adoptada supone estar dentro, entre o fuera del conjunto. Establecen áreas de influencia circundantes o derivadas de las piezas, zonas entre las mismas lo que implica un lugar construido o alterado por ellas y espacios ajenos o exteriores a las intervenciones. Esta composición supone una realidad física y virtual anticipada a lo que luego encontraremos en Montevideo. Los autores del proyecto a Batlle, a través de sus sistemas de representación mostraban nítidamente su concepción del espacio en tanto que delimitado por cerramientos y superficies, y cómo se proyectaban volúmenes de influencia en torno a los cuerpos planteados. La propuesta se presenta como un sistema discreto de partes y no por un bloque unitario. Apunta T. Badiola: **“La heterodoxia de la combinatoria oteiciana se basa en que, para él, la operación de puesta en relación de elementos va precedida de un diseño previo de la unidades de partida; no son unidades convencionales o neutras, sino funcionales, en tanto que predeterminan sus encuentros en el sentido que la investigación propone: relaciones entre unidades para promover un contexto que, superando su propia materialidad, se manifieste como pura energía, en sus palabras –un vacío respirable por las formas-.”**⁽²⁹⁾

La escala de la intervención en ambos casos se engloba dentro del mismo marco, la actuación en conjuntos naturales muy amplios y de gran fuerza visual. Por un lado los montes navarros que son pre-estribaciones pirenaicas y como tales responden a cotas por encima de los 1.000 m. de altitud y de gran proximidad entre las cumbres. Por otro estamos enfrentándonos al Mar de Plata donde se funde con el Océano Atlántico.

⁽²⁹⁾ BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág. 51.



Fotomontaje Montevideo y Aguiña.

La ciudad abandona sus distancias de cuadras y entramos en medidas náuticas al tiempo que nos sitúa en una puerta del continente. Estos son los medios y los autores desarrollan los proyectos a través de piezas que en ningún caso superan en ninguna de las dimensiones los 100 m., creando su espacialidad en base a la conjunción de las mismas.

Nuevamente encontramos totalmente diferenciadas la pieza escultórica y la arquitectónica, pero esta vez no se confrontan por su lenguaje. En ambos casos sólo se atiende a razones geométricas aunque sean contrastadas, por un lado la superficie reglada de la ermita y por otro las figuras básicas de la estela: prisma, cuadrado, círculo. No se realiza ninguna representación figurativa como encontrábamos en el muro de Santiago, en este aspecto, el conjunto presenta una mayor unidad en su nivel de representación. Siendo dos partes diferenciadas empiezan a compartir trazas. Podemos hablar de un estadio intermedio, a nivel de formas y lenguaje, antes de alcanzar la uniformidad total que obtuvieron en el cerro americano. El modo uruguayo es más radical y homogéneo. Un código geométrico ortogonal es el que define todos los cuerpos proyectados. Todo se arma con piezas sencillas que construyen realidades mayores ⁽³⁰⁾. Lo anterior implica que esas construcciones sean absorbidas dentro de la realidad donde se instalan, “**señales encendidas estratégicamente**”, pero manteniendo su singularidad, al ser objetos totalmente extraños a los lugares.

⁽³⁰⁾ PELAY, Miguel Op. Cit. Pág. 193.



Fotomontaje vistas de conjunto del Monumento y del Homenaje.

Su contraste con el medio natural se produce por su carácter artificial, son construcciones definidas desde la arquitectura y la escultura sin continuidad con el lugar. No responden a ningún modelo imitativo natural.

En el homenaje de Aguiña se eleva la Capilla definiendo un volumen conforme unos parámetros estructurales y funcionales. La losa curva crea un pequeño aprisco que cobija al sacerdote y a un pequeño grupo de fieles. Existe un edificio que alberga las actividades de las personas. Oteiza crea la escultura de manera independiente a la intervención arquitectónica. No cubre ninguna superficie, se eleva sobre la misma sin acotar terreno alguno ni destinarse a actividad alguna más allá de la representatividad. En cierta medida un hecho similar se da en el memorial a Batlle donde se construye un prisma que alberga la totalidad del programa fijado por las bases apareciendo la viga volada y la losa sin funcionalidad asignada. Se proyecta con una diferenciación real entre un objeto volumétrico y estancial frente a otro objeto superficial. Existe una articulación entre lo operativo y lo representativo. En ambos proyectos observamos que esa combinación se da en igualdad de importancia, bien por posición o por dimensión o por materialización. Subimos a Aguiña y lo primero que vemos es la estela vertical, ubicada frente al camino de subida, la Capilla aparece más escorada pero con un cuerpo mayor. Frente a la piedra negra de la escultura aparece el gris de la Capilla, superficie menor, mayor intensidad de color, superficie mayor, mayor neutralidad de color. La piedra natural y brillante frente al hormigón rugoso. Se compensan los atributos y las piezas buscando un equilibrio en su contraste ⁽³¹⁾. Llegamos al cerro de “Las Canteras” en la costa uruguaya, el volumen se presenta en la parte más alta pero la losa se ubica en la superficie mayor y más próxima a la calle. Recorremos la cima junto al prisma en voladizo, la viga volada y la ladera nos conducen al

⁽³¹⁾ CORTÉS, Juan Antonio.
Op. Cit. Pág. 163.

punto más bajo y deprimido para mostrarnos la gran superficie oscura que construye todo el territorio inferior de la colina. El volumen blanco y la losa empedrada en negro, la construcción industrial y la roca natural. Se encajan los elementos buscando la compensación en el conjunto.

“Un sitio remoto, una altura batida por los vientos casi en los límites de Guipúzcoa y Navarra, un bello y al propio tiempo fiero paraje abierto a horizontes anchurosos que los hombres del neolítico, hace miles de años, escogieron también para erigir sus primitivos monumentos funerarios, porque en las cercanías aparecen restos de Cromlechs (...)”.

La cota no era un lugar virgen, otros antes lo habían construido. Éste fue el lugar donde Oteiza conoció la realidad del cromlech en su expresión más humilde, guijarros que circundan una parte de terreno. Tanta importancia otorgó a este elemento que le llevó a afirmar lo siguiente: **“Todo tiene que venir al Cromlech”**. Esta cuestión será clave en el desarrollo de la obra del de Orio en todos los niveles. En el caso concreto del memorial al Padre Donosti los vestigios líticos pasan a ser parte integrante del proyecto como así lo atestigua la memoria del proyecto: **“Los Cromlechs y bancos, deben ser la unión entre la Estela y la Capilla, formando el aglutinante homogéneo, tanto en el espacio, como en el tiempo del memorial”**. Tanto Vallet como Oteiza entienden que entre las piezas fundamentales de la intervención se debe producir unos elementos ligantes que unifiquen físicamente el conjunto.



Arranque de la Capilla desde el Cromlech.

Los bancos que estuvieron proyectados no llegaron a ubicarse con lo que toda la conexión se estableció empleando los cromlechs. En el cerro están clasificados tres restos de diferentes diámetros, dos se establecen en los extremos de la entrada de la Capilla y otro más a medio camino entre ella y la estela. El arranque del hormigón norte de la ermita se encuentra justo

en la posición de una de las piedras que delimitan uno de esos cromlech, con lo que la intervención y los restos prehistóricos se unen constructivamente con esta cimentación. Los autores de la obra buscan ese atado con lo encontrado con independencia de las consideraciones espaciales que tienen esas circunferencias y círculos.

También tenemos elemento vinculante en el Monumento a José Battle: la viga volada. Este muro nace en la entrada al volumen y se desarrolla hasta alcanzar la losa negra ⁽³²⁾. Los dos elementos de mayor peso compositivo son vinculados a través de un tercero que hace la labor de ligante, al igual que en el monte anterior lo desarrollaban los restos prehistóricos. En ambos proyectos encontramos esa construcción del enlace, con lo que se manifiesta una jerarquización entre las partes que integran las propuestas. No todo lo implantado presenta la misma importancia al aparecer la función de vínculo entre las partes fundamentales: Capilla y estela – prisma y losa. La virtualidad que reflejaban Puig y Oteiza en sus fotografías se refuerza con materia para atar la intervención como unidad ⁽³³⁾. Ambos casos se producen en un espacio temporal muy próximo con lo que es viable que en los dos se trabajen estrategias compositivas semejantes, contando los dos equipos con un personaje común: Jorge Oteiza.

9.4 Cementerio de Ametzagaña



Oteiza y Fullaondo.

A mediados de los años ochenta se convoca un concurso, a nivel nacional, que supondría la construcción de un nuevo Cementerio en Ametzagaña - Donostia.



Paraje de San Sebastián desde Ametzagaña.

⁽³²⁾ Ver Memorias de proyecto.

⁽³³⁾ Ibidem.

⁽³⁴⁾ "Cementerio en San Sebastián". El Croquis. Madrid, 1985. Págs. 72-78.

En el año 1985 el premio es fallado y un equipo fue descalificado, el integrado por los arquitectos Fullaondo, Herrada, Maíz y Muñoz y el escultor Oteiza. Una vez más el proyecto no se ejecutó, la presentación de fotografías de maquetas, no requeridas por las bases, supuso la exclusión automática. Durante un año, aproximadamente ⁽³⁴⁾ el equipo desarrolló tres variantes sobre el mismo tema. La primera de ellas

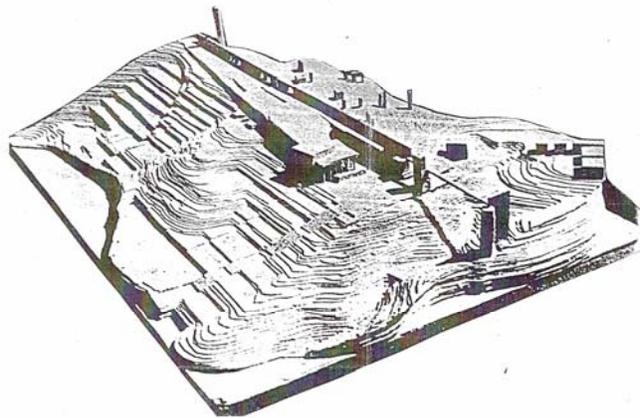
consumió alrededor de once meses, mientras que las otras dos se resolvieron en los días restantes ⁽³⁵⁾. El lugar de implantación era Ametzagaña, colina perteneciente al municipio de San Sebastián, en una posición privilegiada sobre la costa del Cantábrico.

El planteamiento inicial suponía la construcción de una gran explanada en la línea más alta de la cima ⁽³⁶⁾ limitada por una tapia lateral que significaba la frontera entre una zona Norte dedicada a jardín público y la Sur destinada para enterramientos. De esta manera se acometía el desarrollo completo del cerro empleando dos programas, uno lúdico y otro de servicios urbanos. Sobre el plano de coronación, anteriormente señalado, se levantaría en uno de sus extremos una Capilla ligeramente volada sobre una zona de sepulturas. La propuesta también incluía edificios auxiliares para los operarios del cementerio y salas para los diferentes trabajos que había que desarrollar en el ritual mortuorio bajo la losa que actuaba a modo de plaza. Toda la operación incluía la urbanización del área con caminos, aterrazamientos, escalinatas y pequeños estanques. Trabajo muy exhaustivo que llevó a definir las posibles esculturas que se irían a implantar en el parque nuevo dispuesto al otro lado de la tapia. Esta variante es la que presenta mayor distanciamiento con respecto el proyecto para el Uruguay tanto en su desarrollo como en su formalización.

⁽³⁵⁾ Estos datos fueron aportados por los arquitectos Maíz, Herrada y Muñoz, que trabajaron en el desarrollo del proyecto.

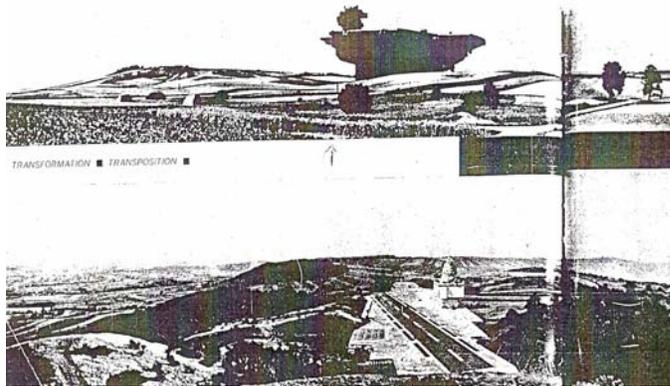
⁽³⁶⁾ La imagen del portaviones atracado en las colinas siempre estuvo presente en el desarrollo del proyecto, según Maíz y Herrada.

⁽³⁷⁾ Se fue depurando la propuesta radicalmente con el paso del tiempo de trabajo., según destacaron los arquitectos Maíz y Herrada.



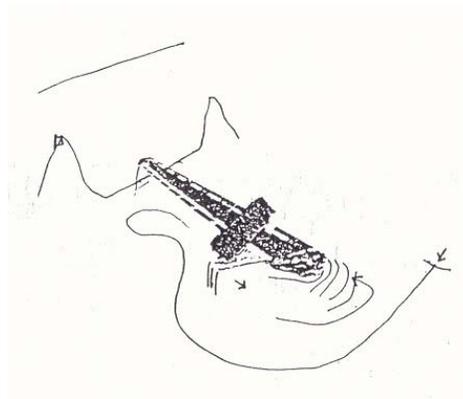
Primera versión de proyecto.

Oteiza desmontó este planteamiento pocos días antes de la entrega del concurso. Limpió la propuesta de “aditamentos” y propuso un nuevo desarrollo. En primera instancia una condensación de conceptos y elementos en dos: explanada y bloque ⁽³⁷⁾.



El portaviones en el territorio.

La plaza, la pista ubicada en la coronación de la parte superior del montículo orientada de manera perpendicular, Este-Oeste, a la playa de La Concha, entre los montes Urgull y Ulía.

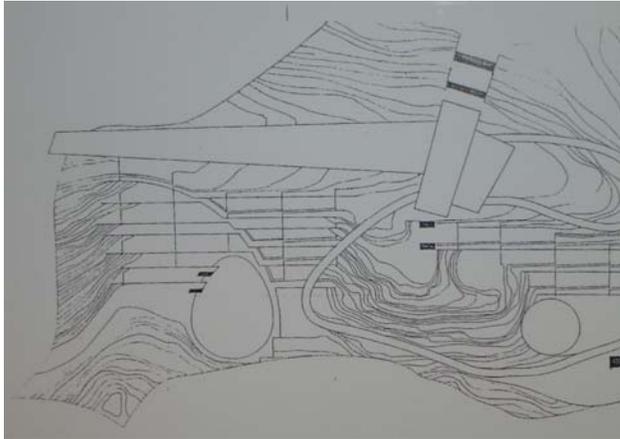


Esquema del proyecto con los montes Urgull y Ulía.

Presentaba una geometría trapezoidal, siendo más ancha en la parte central del cerro y más estrecha en el lugar de llegada al mar. Se construye y nivela la cumbre. Era el elemento principal porque desde el mismo **“partirían las almas a las estrellas”** ⁽³⁸⁾. La idea motriz que lleva a proponer este elemento es la de la **“partida”** no la del enterramiento. El equipo quiere construir una **“estación de salida”**, un punto de lanzamiento y migración. La imagen de salida, del aeropuerto, de la partida de los difuntos, es fundamental para intentar comprender el porqué de esa pista en la cumbre del monte. Esta construcción limpia y vacía divide en dos el sitio, la ladera Norte destinada a parque conmemorativo donde se elevarían estelas diferentes y la Sur para los enterramientos donde se alinearían las sepulturas de manera consecutiva y paralela a la pista superior ⁽³⁹⁾. En esa zona también aparecerían unas veredas peatonales y dos estanques, uno en forma oblonga y otro circular.

⁽³⁸⁾ GAZAPO, Darío. “Oteiza y la arquitectura”. COAM-Pamiela. Pamplona, 1996. Parte 8.

⁽³⁹⁾ *Ibidem*.



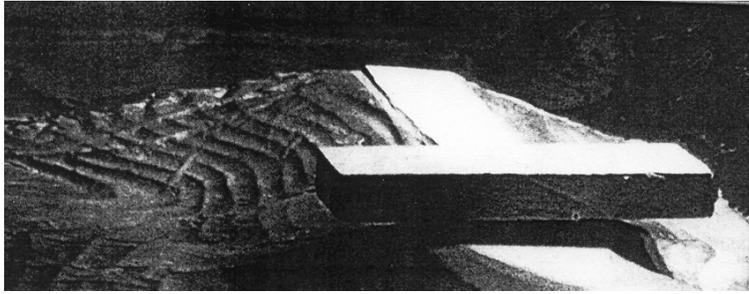
Planta general de la segunda versión del proyecto.

Desaparecen el resto de edificaciones y se instala un gran prisma cruzado en el extremo de la pista, este bloque se apoyaba en un conjunto de cinco grandes columnas que configuraban un gran espacio porticado bajo la zona Sur del volumen.



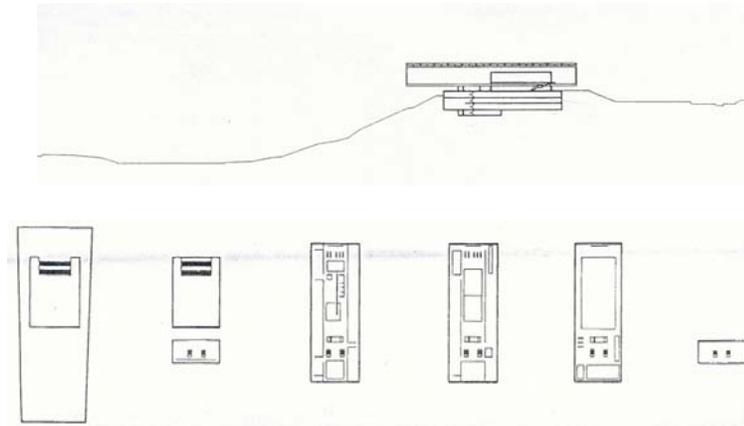
Detalle del apoyo del prisma con la ladera.

Esta segunda versión fue la que originó la tercera y última, las columnas desaparecen quedando suspendido el prisma sobre las tumbas y elevado sobre la cota de plaza por unos cuatro pequeños pilares. Este elemento era un bloque vacío, sin función alguna que lo definiera o condicionara, sólo un prisma una pieza similar a la empleada en el promontorio americano.



Maqueta final del Cementerio.

La representación enviada al concurso definía en el volumen un baldaquino interno que cubría la escalinata de entrada desde la parte inferior. El resto del programa, a modo de zonificación, porque en ningún momento llegaron a definirse cuáles eran los ámbitos que albergarían determinadas funciones, ⁽⁴⁰⁾ se establecía bajo el bloque y la pista en cuatro niveles de sótano.



Sección y plantas de la propuesta.

Finalmente toda la propuesta tendría dos elementos de gran escala y sin ninguna construcción complementaria. El instrumento de trabajo empleando, las maquetas supondría un cambio radical en lo proyectado. Se abandonó el preciosismo y la precisión del dibujo técnico para modelar el territorio y la intervención. Evidentemente no se podía afinar la representación por emplear materiales bastos como el yeso, pero esto hizo que el método medible se abandonara para pasar al de la proporción. Se proyectó conforme a la adecuación con respecto al terreno, los volúmenes y las superficies adquirieron escala territorial, se deshumanizaron para incorporarse al lugar ⁽⁴¹⁾. No se valoraba para el hombre, sería un elemento que enlazaría la tierra con el cielo ⁽⁴²⁾ con lo que esto suponía a nivel cuantitativo.

⁽⁴⁰⁾ La arquitecto Muñoz confirmó ese extremo a lo largo de la entrevista sostenida en invierno del año 2007.

⁽⁴¹⁾ Todo el trabajo que se desarrolló con las maquetas implicaba esos conceptos señalados, según indicaron durante la entrevista sostenida los arquitectos Maíz y Herrada.

⁽⁴²⁾ PELAY, Miguel. Op. Cit. Pág. 63.

Plantearon su idea de intervención sin resolver a fondo los apartados

fijados por la convocatoria del concurso por un problema de tiempo evidente. Enviaron documentación adicional no requerida por el jurado como era el caso de fotografías de la maqueta, las bases fijaban el envío exclusivo de representaciones ortogonales de plantas, alzados y secciones elaborados todos ellos en tinta en blanca y negra. Proyectaron sin ceñirse a ningún protocolo oficial buscando resolver el edificio conforme con su concepción territorial y espacial, empleando los instrumentos de trabajo que consideraron más adecuados a sus intenciones.

“Pensaba yo en Ametzagaña que era el lugar más emocionante y apropiado, verdadero, para un ensayo de monumentalidad religiosa, casi celeste con el planteamiento de Montevideo” ⁽⁴³⁾.



Oteiza con la maqueta final de Ametzagaña.

⁽⁴³⁾ “Cementerio de Ametzagaña”. Deia Cultura (1986 Urtarrilak 11, Larunbata), Pág. 49.

⁽⁴⁴⁾ “OTEIZA, Jorge. “El arte contemporáneo ha terminado, Lima, 1960”. Publicado como “El final del arte contemporáneo J. Oteiza y N. Basterretxea”. Catálogo sala Neblí, Madrid, 1960.

⁽⁴⁵⁾ Ibidem.

⁽⁴⁶⁾ RODRÍGUEZ, Jaime. Op. Cit. Pág. 176.

Estas declaraciones del propio Oteiza exponen claramente cómo las conexiones entre el proyecto del Monumento y el del Cementerio son muy fuertes. No sólo estamos ante intervenciones que, compositivamente, empleen sistemas similares aquí también se da la coincidencia formal. El resultado del concurso para el memorial a Batlle supuso una gran pérdida, una más, para el escultor. La diferencia con respecto a otras se establece por dos puntos: por un lado el ser su primera intervención donde buscó la integración total entre arquitectura y escultura, por otro el cambio de su campo de trabajo, durante el proceso concursal, al abandonar la escultura y buscar nuevos ámbitos de experimentación empezando por la arquitectura y la ciudad ⁽⁴⁴⁾. Ciertamente no fue un fracaso más. Su primer proyecto integral fue derrotado y él mismo entendía que con su obra plástica terminaba el arte contemporáneo ⁽⁴⁵⁾. Aquellos acontecimientos se dieron en un momento límite dentro de la vida de Oteiza, en un tiempo frontera entre el fin de algo y el inicio de lo nuevo ⁽⁴⁶⁾. La marca que dejó el desarrollo del año 1957 fue indeleble, como así lo confirman diferentes

declaraciones que el realizó a lo largo de su vida ⁽⁴⁷⁾.

El emplazamiento del cementerio es una atalaya en la cornisa cantábrica. Nos ubicamos en una posición privilegiada por su altura y por los elementos naturales en los que se integra. Los montes y el mar aparecen señalados desde los primeros croquis. Dos tiempos distintos pero dos ámbitos muy similares ⁽⁴⁸⁾. La estrategia es reiterativa, las piezas se instalan en el sitio sobre los diferentes niveles que presenta la orografía. No se funden con el paisaje, se ubican en él con una estructuración ajena al mismo. Son elementos arquitectónicos, no son hechos naturales. Dos elementos se establecen como claves en el conjunto de la operación: el prisma y la explanada. Un volumen en voladizo sobre el punto más alto del cerro. Igual situación en ambos casos, un bloque opaco, cerrado y unitario. En ambas intervenciones se plantea, con dimensiones y construcciones diferentes un elemento similar. No podemos alcanzar la misma profundidad de análisis en las dos piezas, Ametzagaña fue un resultado precipitado donde sólo se trabajó con los instrumentos fundamentales ⁽⁴⁹⁾. No sabemos cómo se construiría el volumen donostiarra ni mucho menos el programa que contendría, sólo cerramiento y espacio interior sin nada. Las plantas enviadas ante el jurado reflejaban posibles distribuciones pero no llegaron a desarrollarse al mismo nivel que las de Montevideo.

⁽⁴⁷⁾ PELAY, Miguel. Op. Cit. Pág. 144.

⁽⁴⁸⁾ “Cementerio de Ametzagaña”. Deia Cultura (1986 Urtarrilak 11, Larunbata), Pág. 49.

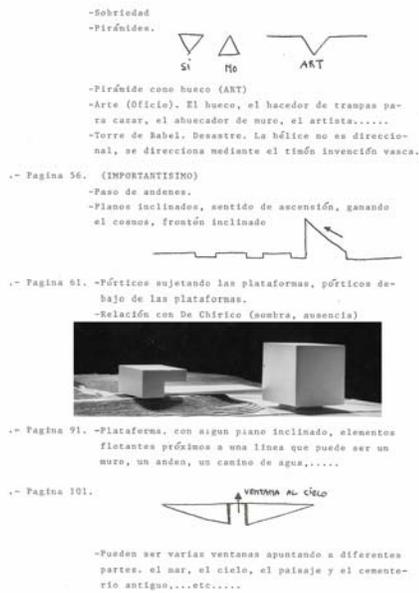
⁽⁴⁹⁾ Es evidente por el desfase temporal que hubo entre el tiempo empleado en la primera versión y los pocos días que ocupó el desarrollo de la versión segunda, según indicó la arquitecto Maiz.

⁽⁵⁰⁾ GAZAPO, Darío. “Oteiza y la arquitectura”. COAM-Pamiela. Pamplona, 1996. Parte 8.

⁽⁵¹⁾ PELAY, Miguel. Op. Cit. Pág. 63.

⁽⁵²⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!”. Op. Cit. Pág. 45.

Un espacio liso y artificial, una superficie a modo de plaza que separa al visitante del contacto con el terreno y lo conduce al “despegue” hacia el cielo. Recuperemos la imagen de la losa negra de Montevideo. Espacio liso que se independiza del suelo y que direcciona al usuario en la vertical como se construía en la maqueta de espacio virtual que los autores del proyecto presentaron al concurso americano. En Ametzagaña se construyen unas escaleras que conducen al cielo ⁽⁵⁰⁾ reiterando la importancia del eje vertical. Evidentemente esto no era una construcción física, fueron proyectados dos pequeños estanques en la ladera de las lápidas a modo de espejos definiendo de esta forma el espacio que conduce hacia lo alto ⁽⁵¹⁾. Ante esta situación podemos volver a realizar aquella división entre lo funcional y lo representativo. Las superficies son las marcas cualitativas del proyecto. Son las construcciones que nos remiten al cielo, son los planos transcendentales ⁽⁵²⁾, frente al volumen que sería el cuantitativo donde se recogería el funcionamiento del camposanto. Se repite la división entre los elementos en base a su utilización dentro de la intervención. La losa, la explanada o las láminas de agua todas se reducen a dos dimensiones, ninguna de ellas cobija, pero desde su ámbito de influencia es determinante como recordamos de las fotografías virtuales del Monumento a Batlle o como nos muestran “**las escaleras al cielo**” del cementerio.



Fotomontaje esquemas del Cementerio y maqueta del Monumento.

Podríamos estar ante dos propuestas articuladas en torno a dos pautas o marcas básicas, el volumen y la superficie, focalizadas hacia dos sentidos de visión: la horizontal y la vertical. Con la primera de las coordenadas se produce la marca del territorio, el jalonado que lo singulariza respecto del resto de los alrededores y que lo convierte en polo destacado en el conjunto del área. Son elementos artificiales ⁽⁵³⁾ instalados en la naturaleza y destinados al hombre en sí mismo, más allá de cualquier función asignada a la intervención. Son cuerpos ajenos al sitio y las figuras resaltan en el paraje ⁽⁵⁴⁾. Con la segunda se direcciona hacia el conjunto del entorno y hacia el cielo de manera secuencial, se alcanza el lugar y se enmarca la panorámica, se instala al visitante en una atalaya para posteriormente aislarlo del medio físico en el que se encuentra para conectarlo con el cielo. Estudiando las planimetrías y representaciones de ambas intervenciones podríamos considerar que la superficie también es volumen aunque este sea virtual. La diferencia estriba en este se conforma al realizar una hipotética extrusión de la superficie en su vertical limitándola con el cielo. Físicamente no son detectadas en la distancia, hay que localizar el lugar de la intervención para localizarlas y pisarlas. Son cambios en la superficie del lugar, discontinuidades en la corteza del territorio que recortan una parte del mismo. Frente a los mismos la horizontalidad de los prismas, extendiéndose sobre su entorno. Son volúmenes territoriales en su formación pero en el interior descubrimos que lo vertical también lo condiciona el acristalamiento total de la cubierta, como sucede en el caso de Montevideo o como se apunta en la hipotética formalización del techo del prisma de Ametzagaña a través de una representación muy parecida a la del Uruguay. Nuevamente se nos presentan situaciones contrapuestas en los mismos elementos. Ninguno

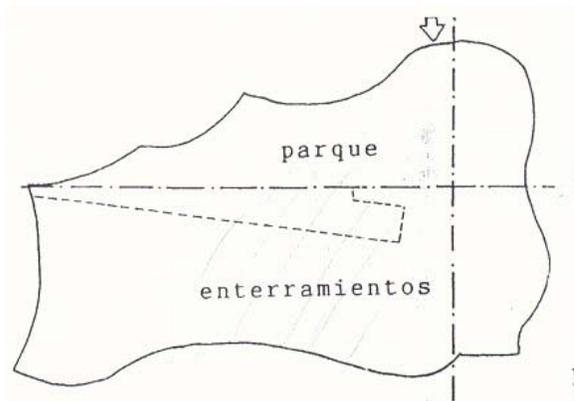
⁽⁵³⁾ Ver Memorias del proyecto.

⁽⁵⁴⁾ CORTÉS, Juan Antonio. Op. Cit. Pág. 185.

se adscribe radicalmente a un único parámetro sino que el contraste vuelve a articular la definición de los elementos.

Existe un elemento que se ha eliminado entre una operación y otra. En el monte de "Las Canteras", Oteiza y Puig definen un muro en voladizo que liga la superficie y el volumen. Al igual que los bancos y los cromlechs de Aguiña eran los elementos aglutinadores de las construcciones dispuestas. En Ametzagaña no se da esta situación. La superficie y el volumen se superponen, comparten sobre una zona el mismo lugar, están solapados. En los planos el cuerpo se eleva sobre la plaza empleando pilares, mientras que en las maquetas aparece apoyado en la explanada directamente. La planta de cubiertas presenta una cruz definida por ambos cuerpos.

En ningún caso se confunden, es una composición totalmente asimétrica con el brazo mayor de la superficie muy extendido dirección mar y el prisma cortándolo en el extremo más próximo al centro de la colina. Ambos elementos conservan su particularidad. La composición nueva de Ametzagaña, y que la desvincula de las anteriores, es esa reducción de elementos de tres a dos, el paso de volumen + ligante + superficie a volumen + superficie. Este hecho implica una reconsideración de los cuerpos proyectados, no todos, como apuntamos anteriormente, alcanza la misma importancia dentro de la intervención. Por los planteamientos espaciales, *vacíos espirituales*, que los sustentaban, el desarrollo y la materialización de los mismos, el prisma como envolvente y la losa como superficie se erigían en cuerpos principales. En el cementerio se consolida aún más el proceso reduccionista que toda la obra del de Orio define. Nos deja un cuerpo y una *pista de despegue* unidos directamente ⁽⁵⁵⁾.



⁽⁵⁵⁾ GONZÁLEZ, Jaime. Op. Cit. Págs. 19-26.

Esquema del Cementerio.