

ARQUITECTURAS Y PAISAJES AUSENTES

RECONSTRUCCIÓN GRÁFICA: OTEIZA Y ARQUITECTOS II

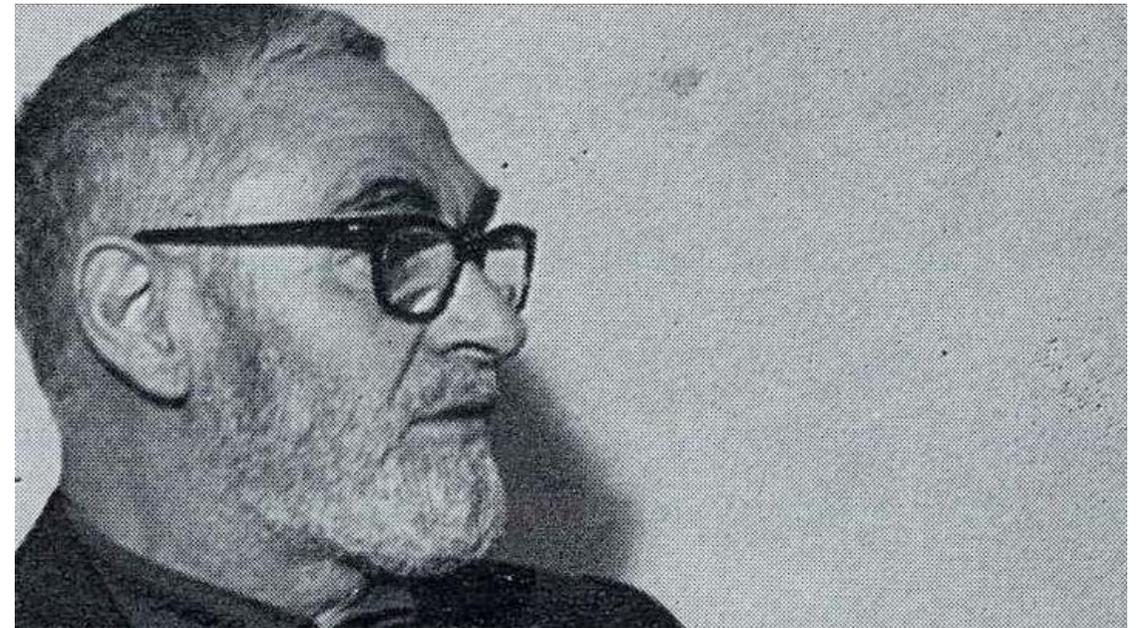
ARQUITECTURAS Y PAISAJES AUSENTES. RECONSTRUCCIÓN GRÁFICA: OTEIZA Y ARQUITECTOS II

( S R )  
S I  
S V  
=  
X  
=  
SE

# ARQUITECTURAS Y PAISAJES AUSENTES

## RECONSTRUCCIÓN GRÁFICA: OTEIZA Y ARQUITECTOS II

Departamento de expresión gráfica arquitectónica



## RESUMEN

El documento pretende conocer la trayectoria de la figura de Jorge Oteiza a través de su faceta como escultor pero sobre todo su colaboración con arquitectos de renombre del panorama español a lo largo del siglo XX.

Conocer, además, la idea integradora de Arte-Arquitectura así como “la ciudad como obra de arte”, estableciendo una metodología generadora particular de Oteiza.

Se hará un recorrido por alguna de sus obras (Alhóndiga) y así ver como se imponen esos criterios fundamentales que él plantea y como se van desarrollando en el tiempo a través de los proyectos en los que intervino.

Una vez conocidos los conceptos del artista, se centra la atención en la reconstrucción gráfica de Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao (CCAB), por su importancia así como implantación en el medio urbano además de por la trascendencia propia que supone la ideación de proyectos como este.

Palabras clave

Arquitectura, Jorge Oteiza, Alhóndiga, Bilbao, expresión gráfica

El document pretén conèixer la trajectòria de la figura de Jorge Oteiza mitjançant la seua faceta com a escultor, però sobretot la seua col·laboració amb arquitectes de prestigi espanyols al segle XX.

Conèixer, a més, la idea integradora entre Art-Arquitectura, així com “la ciutat com a obra d’art” establint una metodologia generadora propia de l’escultor Oteiza.

Es farà un recorregut per algunes de les seues obres (Alhóndiga) y així veure com estan presents els seus criteris fonamentals que planteja y com es van desenvolupant amb el temps amb els projectes en els que participa.

Una vegada coneguts els conceptes de l’artista, es centra l’atenció en la reconstrucció gràfica del Centre Cultural Alhóndiga de Bilbao, per la seua importància, així com, per la implantació en el medi urbà a més de la transcendència propia que suposa la ideació de projectes com este.

Paraules clau

Arquitectura, Jorge Oteiza, Alhóndiga, Bilbao, Expressió gràfica

The document tries to discover the trajectory of Jorge Oteiza through his facet as sculptor, but above all, his collaboration with the most important architects of the Spanish panorama throughout the 20th century.

In addition, it is important to know the integrative idea of Art-Architecture as well as “the city such a piece of art”, establishing a particular methodology of Oteiza.

Some of his projects will be reviewed (Alhóndiga) and thus see how they impose those fundamental rules that he suggests and how they can be developed through the projects in which he intervened.

Once the artist’s concepts are known, attention is focused on the graphic reconstruction of Centro Cultural Alhóndiga of Bilbao (CCAB), for its importance as well as the implantation in the urban context and the transcendence that implies the ideation of projects like this .

Key words

Architecture, Jorge Oteiza, Alhondiga, graphic expression

## ÍNDICE

RESUMEN	0	
PREFACIO	4	
ESTÉTICA OBJETIVA	10	
ADQUISICIÓN DE TERRENOS	18	
LA ANTIGUA ALHÓNDIGA CENTRAL	20	
IDEAS GENERADORAS ANTIGUA ALHÓNDIGA	24	
LA FIGURA DE JORGE OTEIZA	28	
EL PROYECTO DEL AYUNTAMIENTO	30	
ARQUITECTURA DE REFERENCIA	32	
PRIMERAS IDEAS OTEICIANAS PARA EL CCAB	44	
NUEVO CENTRO CULTURAL ALHÓNDIGA BILBAO	52	52 Versión I_Primer propuesta
		68 Versión II_Modificaciones de la propuesta
EL FRACASO DE LA ALHÓNDIGA	82	82 La decisión de la Junta de Patrimonio
		82 La opinión pública de Bilbao
UN PROYECTO DE ÉXITO	86	
CRONOLOGÍA	92	
DOCUMENTACIÓN GENERADA	94	Centro Cultural Alhóndiga Bilbao
ANEXO GRÁFICO	120	
CONCLUSIÓN	164	164 Conclusiones del proyecto
		169 Conclusiones generales del trabajo de investigación
BIBLIOGRAFÍA	172	
ÍNDICE DE FIGURAS	174	

Este trabajo de investigación constituye la continuación del primer volumen realizado por el alumno José Manuel Pérez Quereda durante el curso académico 2015-2016 titulado "Arquitecturas y paisajes Ausentes: Oteiza y Arquitectos", centrándose en la obra de Monumento a Batlle y Ordoñez. Para una mejor comprensión global y poder realizar una serie de libros de proyectos arquitectónicos en los que ha participado Oteiza, se ha realizado el trabajo con la misma maquetación y estructura utilizada en el trabajo de investigación ya citado, previo consentimiento de su autor.

1 Sáenz Guerra, Javier. (2004). Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romany, Jorge Oteiza : una capilla en el Camino de Santiago = a chapel on St. James Way, 1954. Arquitecturas Ausentes del Siglo XX. España: Ministerio de la Vivienda. Madrid : Bueda, D.L.

## PREFACIO<sup>1</sup>

El presente estudio se desarrolla tomando como referencia la exposición “Arquitecturas ausentes del siglo XX”, donde se recogen 24 proyectos arquitectónicos que influyeron directamente en el progreso de la arquitectura a nivel mundial.

Las obras que se pudieron ver en esta exposición tienen en común numerosos aspectos entre los que se pueden destacar el hecho de ser hoy inexistentes en un sentido físico estricto, ya bien, por no haber sido construidas nunca, por haber sido ya demolidas o incluso por haber alterado significativamente en el tiempo su razón de ser intencional y constructiva.

La serie de publicaciones de “Arquitecturas ausentes” parte de un listado inicial de 28 proyectos de los cuales se eligieron 24 en los que finalmente se trabajaron. Cada uno de éstos incorpora a un arquitecto interesado en el tema, que desarrollaría los trabajos previos y de investigación, partiendo de la premisa que los proyectos han sido elegidos en base a la importancia del mismo, así como la cantidad de información gráfica existente de cada uno. Y es que, no se trata de un simple proceso de investigación en el que se toma como pretexto lo ausente, sino que la arquitectura ausente ha sido buscada en sus valores más profundos. El hecho de abundar en la esencia del proyecto estudiado, ha dado lugar, a la aclaración y a la resolución de incógnitas ocultas dentro del mismo. Y así, poder disfrutar de una manera más estricta del objeto ausente.

El estudio de estas arquitecturas se entiende como parte de un estudio experimental. Así, el edificio ausente no se queda enmarcado en un momento concreto, sino que, provoca nuevos conocimientos a través de su revisión, para poder alcanzar un entendimiento claro y positivo de la arquitectura de una forma sencilla.

Visto el modelo que tomamos como referencia, se quedó en su momento fuera de la lista y aunque su autor no es arquitecto, está presente en ciertos proyectos incluidos en el estudio, como colaborador.

En el listado de proyectos, encontramos a Oteiza, en proyectos como *Una capilla en el camino de Santiago* (1954) o *Monumento a José Batlle y Ordóñez* en Montevideo (1956-1964). En este caso, el *Centro Cultural Alhóndiga* (CCAB) en Bilbao (1988-1990) no forma parte de los estudios realizados hasta el momento, de ahí que este proyecto sea el que se desarrolle en esta investigación y que dará como resultado su reconstrucción gráfica, acorde al objetivo del trabajo.

La elección de esta obra, no es una decisión aleatoria, sino que existen infinidad de conexiones más o menos identificables en todos aquellos arquitectónicos en los que Oteiza, como escultor y colaborador con arquitectos ha participado. Y es que, una de esas conexiones más evidentes, fue el Instituto de Investigaciones Estéticas. En sus propias palabras, “*un lugar donde se podrá disponer de una documentación paralela y comparable de todas las formas de expresión en el arte y del estado de las zonas del conocimiento de la vida en transformación.*” Y es que, eso refleja el método proyectual del propio Oteiza, a través de la “interpretación estética”<sup>2</sup>, que tanto le ha caracterizado durante su trayectoria como escultor, donde defiende que no debe reducirse el arte a un tipo de análisis objetivo.

Es una de las principales razones por las que el escultor se acerca a la obra de arte para comprender su proceso de creación, la causa y finalidad última que la ha propiciado. De ahí, la partida de su laboratorio experimental, donde busca esa “función existencial” del arte”. Y es que, una vez concluye su proceso escultórico, la escritura es un medio a partir del cual organizar el saber adquirido durante su trayectoria.

2 OTEIZA, Jorge. Interpretación de la estatuaria megalítica americana. Madrid: Cultura Hispánica, 1952; p. 47 (Facsimil y prólogo a la edición crítica MUÑOZ, María Teresa, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007; p. 123).

"Jorge Oteiza nos decía justamente que era el último representante de la vanguardia histórica. Entre todos, hemos intentado que esto se haga realidad. Una suerte de canto de cisne de un cierto constructivismo en clave vasca. Oteiza es como el Malevich de nuestro país. O Tatlin o como se quiera. La última vanguardia, la última carga, el último tango."

3 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista Eain... Op. cit. p. 9.

> Figura 2. Comparaciones entre las maquetas de los proyectos de Monumento a Batlle Ordóñez (1958) y del CCAB (1989).

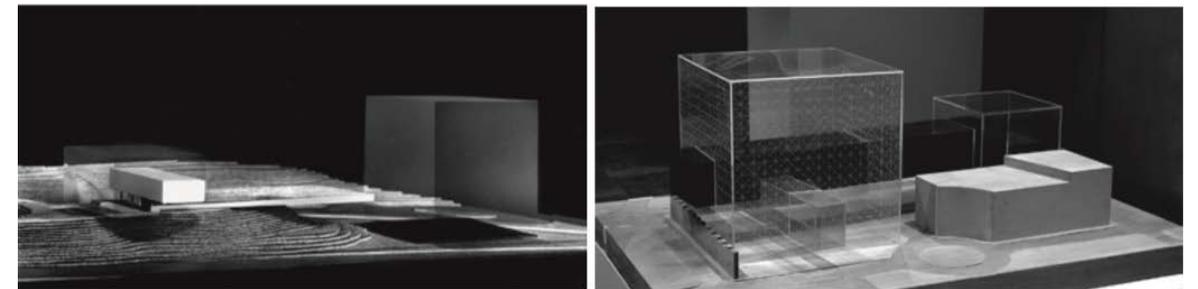
4 Trabajo fin de grado desarrollado por el compañero José Manuel Pérez Quereda durante el curso académico 2016-2017.

\*FMJO = Fundación-Museo Jorge Oteiza

Así pues, aquellos proyectos arquitectónicos en los que Oteiza ha participado durante su trayectoria, son el fiel reflejo de la transcripción al lenguaje arquitectónico de sus teorías y conocimientos recogidas durante su trayectoria en la escultura. Prueba de ello, son las similitudes formales distinguibles en sus participaciones arquitectónicas. Un claro ejemplo es la viga volada del Monumento a Batlle que es muy similar al gran edificio-puente de las primeras propuestas del Centro Cultural Alhóndiga. Además de otros aspectos teóricos del escultor como la composición del lleno-vacío, visto claramente, de nuevo, en el Monumento a Batlle<sup>4</sup> y que tiene su similitud con la gran plaza acristalada cubierta y su contrapartida negativa, como es la plaza al aire libre en la manzana inmediatamente posterior. Toda información queda perfectamente representada a través de la información gráfica existente, sobretodo, a través de las maquetas utilizadas para la presentación de los proyectos.<sup>3</sup>

El deseo de trasladar su saber del arte a la comunidad por medio de renovación de la cultura, se fundamenta en su admiración por las vanguardias europeas que están surgiendo, como el constructivismo ruso (Malevich) y la capacidad de acuerdo entre arquitectos y artistas para pensar la función del arte en la ciudad. Debido a ello, Oteiza, como escultor preocupado por resolver y dilucidar el proceso experimental de laboratorio y como artista, pretende mover ese potencial de transformación del arte a la ciudad, a servicio de la población, dirigiendo a la arquitectura vasca hacia un "constructivismo vasco".<sup>3</sup>

En términos de investigación, una vez consultados en el archivo municipal de Bilbao los fondos documentales, referencias, publicaciones y memorias, se intentará llevar a cabo una ampliación de conocimientos y nuevas capacidades sobre el proyecto de la Alhóndiga a través de la nueva información recogida.

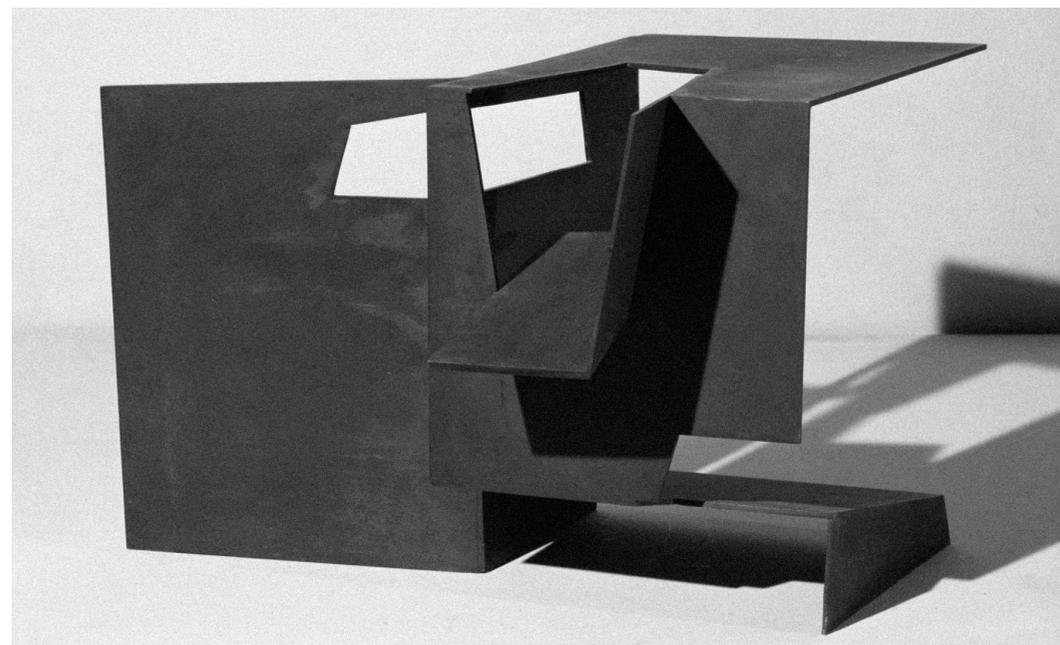


Comparaciones entre Maquetas Monumento a Batlle y CCAB. (Archivo FMJO\*).

5 OTEIZA, Jorge. Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca: su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo, Editorial Auñamendi, San Sebastián, 1963, ap. 98.

> Figura 3. Homenaje a Mallarmé de Jorge Oteiza (1958)

*«Obtuve así, recientemente, la intuición de vacío en el cromlech como estatua-cromlech y enseguida la comprensión del vacío final en la pintura de Velázquez, la del vacío final en la tradición artística oriental y la de algunos vacíos, repentinamente, involuntarios, en el arte contemporáneo».*<sup>5</sup>



Homenaje a Mallarmé de Jorge Oteiza. (Archivo FMJO).

"Un reducto silencioso dentro de la 'dinámica turbadora' y el bullicio de la ciudad prefigurado por los cuerpos geométricos dibujados entre Oteiza y Puig: un prisma arquitectónico en flotación y la viga volada como proa hacia el paisaje que sobresalía de la colina en dirección a la losa negra."

La colina vacía

6 OTEIZA, Jorge. Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza.

7 Oteiza, Jorge. Cita extraída del catálogo de la exposición en la Galería Nebllí de Madrid, escrito en Lima en 1960 (Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza).

8 Oteiza define "Estética objetiva" como una "Estética estructural: tratará de los problemas fundamentales, internos, de la consistencia, estructuras, clasificación, y las diversas problemáticas del artista dentro de su laboratorio experimental" Oteiza, Jorge (1952). *Interpretación estética de la estatuaría megálítica americana*, Madrid: Editorial Cultura Hispánica.

► Figura 4. Laboratorio experimental.

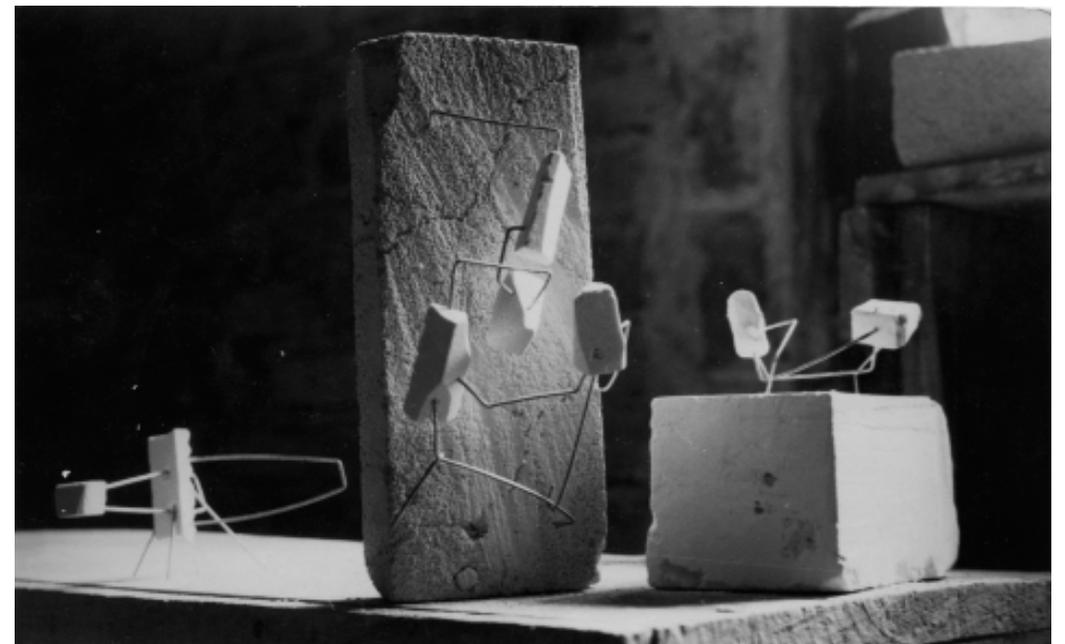
## ESTÉTICA OBJETIVA

"El artista realmente creador es el que limita su esfuerzo creador a la investigación y cuando llega, como me ha pasado a mí, a una conclusión teórica concreta, se deja la actividad particular: para ampliar en otras zonas de la comunicación, lo que se ha dominado profesionalmente. Más que la estatua dominada que pudiera repetir ya, me interesa pues el espíritu del H y su servicio desde todas las regiones de la creación estética, en equipos de trabajo" <sup>6</sup>

En el periodo de 1958-1960, Oteiza decide dar por acabado su proceso de experimentación con la escultura y llega a la conclusión de que las ideas que ha ido recogiendo con los años pueden utilizarse en un campo distinto como es la propia ciudad, para que así sus ideas pasen de un marco personal a uno comunitario haciendo que el método de creación pase de ser un proceso de "creación individual" a uno de "creación comunitaria". De esta manera, comienza a gestarse los principios de la relación arte-arquitectura.

"Al afirmar que abandono la escultura quiero decir que he llegado a la conclusión experimental de que ya no se puede agregar escultura, como expresión, al hombre ni a la ciudad. Quiero decir que me paso a la ciudad - resumiendo todo conocimiento estético en Urbanismo y diseño espiritual - para defenderla de la ocupación tradicional de la expresión" <sup>7</sup>

Oteiza concreta una "Estética Objetiva"<sup>8</sup> mediante su "Ecuación Molecular" (1944), que él mismo desarrolló para comprender el comportamiento interno del arte, sus factores y operaciones fundamentales, que en la creación debían dar cuenta de una función emancipadora en su "servicio humano".



Laboratorio experimental. (Archivo FMJO).

9 OTEIZA, Jorge. La ciudad como obra de arte, 1958; p. 5 (texto inédito, paginado por Oteiza) Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (en adelante FMJO).

10 OTEIZA, Jorge. Interpretación... Op. cit. pp. 54-55 (ed. crítica pp.130-131).

> Figura 5. Esquemas ecuación estética molecular. Jorge Oteiza.

> Figura 6. Ecuación definitiva estética molecular. Jorge Oteiza.

Estamos, por tanto, ante una de las últimas oportunidades en las que se puede explicar los motivos por los que se desarrolla un trabajo en el que la investigación de Oteiza constituye una herramienta que se adapta a las preocupaciones de la época. Esta razón explica el porqué de utilizar la "ecuación estética molecular".

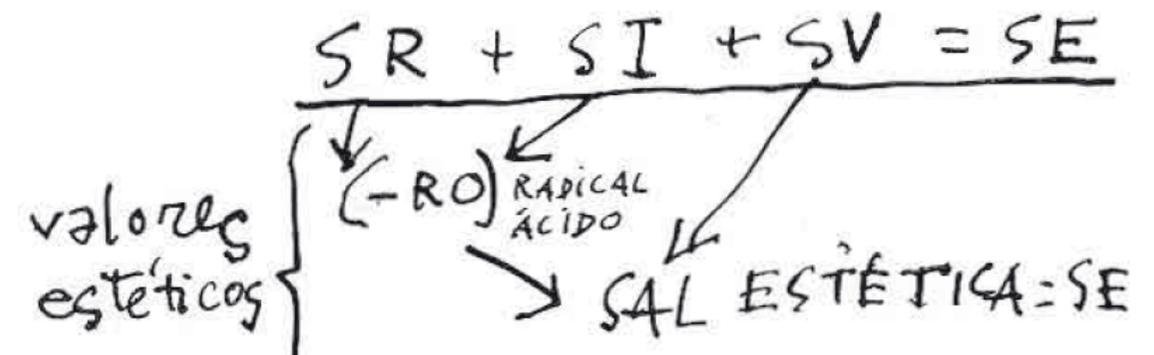
Pero para ello, se debe de conocer los factores que componen esa ecuación molecular oteiziana antes nombrada. Este procedimiento es el que se tratará de aplicar a los proyectos arquitectónicos en las que ha participado y así ver si realmente cumple con el pensamiento de Oteiza, confirmando así que sus teorías desarrolladas sobre todo en el mundo de la escultura, se trasladan al marco arquitectónico.

*"En un miembro de la ecuación situaremos lo que tenemos como factores de la creación y en la otra será la incógnita del Ser Estético, que nos falta."*<sup>10</sup>

- (1) = SR = Seres reales; lo que se ve.
- (2) = SI = Seres ideales; lo que se piensa
- (3) = SV = Seres vitales; lo que se siente
- (4) = SE = Ser estético; lo que se immortaliza.

- (1) • (2) = X      X=Arte abstracto
- X • (3) = Y<sup>9</sup>      Y= Valores estéticos; Ser Estético.

Se llega a la conclusión, de que para Oteiza el "Ser Estético" era el resultado de una operación en la que los tres tipos de seres, interaccionan en dos fases diferentes. Una primera en la que los "Seres reales" y "Seres Ideales" conforman un nuevo tipo de ser al que se denomina "Incompleto estéticamente", al que Oteiza denominaba "Lo Abstracto". Y la segunda fase, en la que Lo Abstracto choca con los "Seres Vitales", para así dar paso a un resultado estéticamente completo.



Esquemas ecuación estética molecular



Ecuación definitiva estética molecular. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

11 Término acuñado por María Emma López Bahut en "De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60".

12 OTEIZA, Jorge. Manuscrito en Archivo FMJO. Pre-75, valen 58, car-6, pág. 8.

13 OTEIZA, Jorge. Quosque Tandem...! op. cit. ap. 4.

► Figura 7. Cuaderno de Jorge Oteiza motivado por la experiencia del Concurso para Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1958.

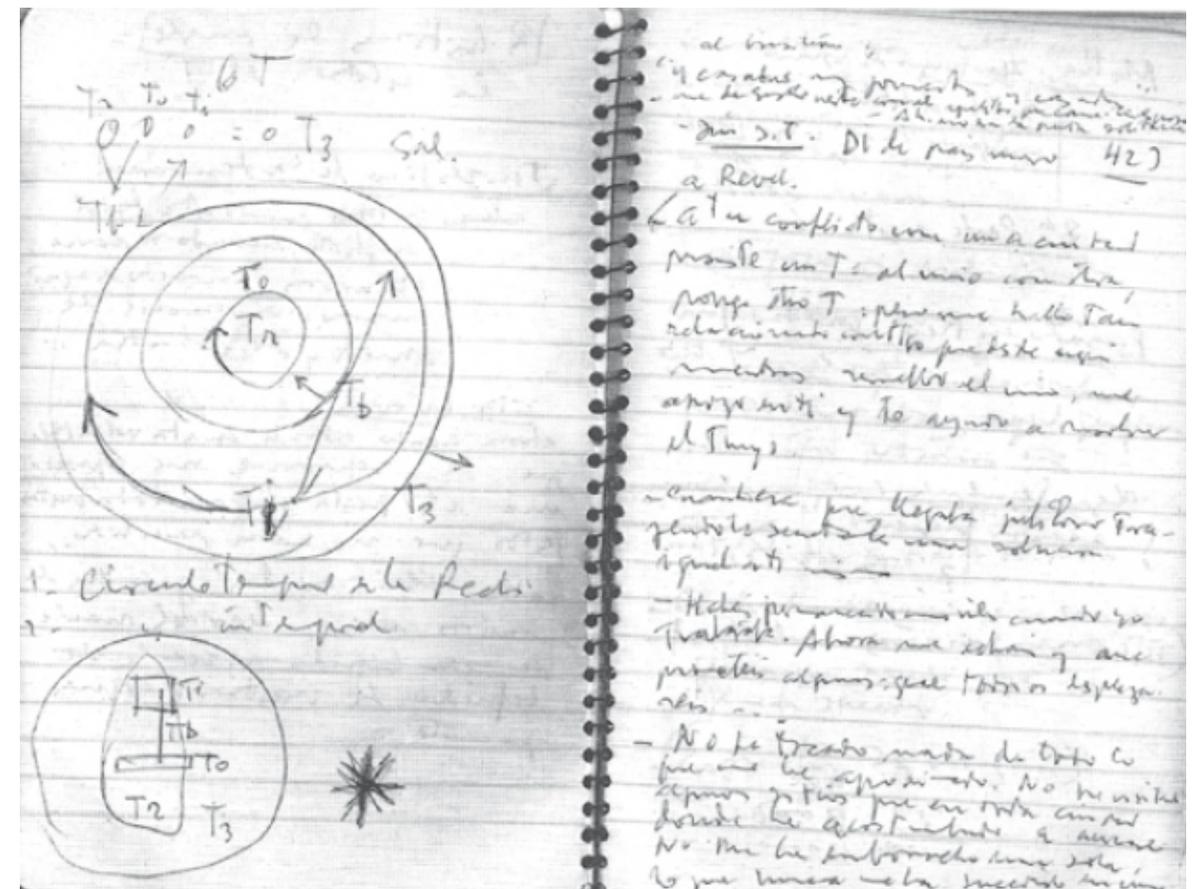
Él no habla de la aplicación de este sistema en los proyectos de integración arte-arquitectura, aunque se sabe que en uno de sus escritos, puede verse un pequeño gesto de emplear esa lógica creadora de la ecuación en los proyectos de Arquitectura. Surge el momento en el que la obra de arte desaparece para dar lugar a un espacio arquitectónico con una función análoga a la obra de arte. De ahí la gran importancia de su obra "La ciudad como obra de arte" donde se refleja su ideario.

Uno de los conceptos que se desarrollan en esta obra, es el de "ciudad-escultura"<sup>11</sup>, que hace hincapié en la importancia de como una ciudad debe estar organizada a partir de vacíos como espacios receptivos, con cualidades más allá de la materia arquitectónica que los rodea. Oteiza los denomina espacios grises, "*espacios libres dispuestos como construcciones espirituales puras, para proveer la energía existencial.*"<sup>12</sup> Un espacio sagrado que es llevado la escala urbana en la ciudad.

Como se ha dicho anteriormente, el abandono de la escultura suponía pasar de un proceso de trabajo individualista y de ese modo pasar a uno colectivo, a través de la ciudad como vehículo de transmisión de ideas.

"Yo estoy ahora aquí. Me ha devuelto el arte a mi realidad de la vida en mi país. El arte no es para siempre, la vida sí. El arte no es razón suficiente ni para la vida misma del artista (fuera de su indagación puramente experimental). Su razón última es desembocar (para todos) en la vida con una imaginación instantánea como servicio público (político) desde la sensibilidad."<sup>13</sup>

Oteiza, defendía que la integración de la arquitectura, la ciudad y la escultura se gana con la neutralización de la expresión y la desocupación del espacio, con un sentido espiritual, como señala el arquitecto Luis Vallet.



Cuaderno de Jorge Oteiza motivado por la experiencia del Concurso para Monumento a José Batlle y Ordóñez. (Extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

14 OTEIZA, Jorge. La escultura contemporánea se ha detenido (carta abierta a André Bloc). Irún, 1953.

15 OTEIZA, Jorge. "Unas observaciones..." Op. cit. p. 4.

*"Este vacío llega a romper su relación con la materia formal hasta que queda independiente, aislado, espiritualmente habitable y definido estéticamente por una envoltura formal abierta, plana y callada."*<sup>14</sup>

La desocupación del espacio, por eliminación de elementos auxiliares de expresión innecesarios, supone un cambio en cómo se concibe la escala monumental tradicional pasando a estar a escala humana. El nuevo concepto de lo monumental como neutralización de la expresión, una integración callada de la arquitectura, el arte y la ciudad, en favor de la persona individual. Ese nuevo concepto de monumentalidad trata de dar solución a la cuestión de la integración arquitectura y arte y relación con el espacio urbano.

Desestima, por ser una cuestión superficial, el embellecimiento de las ciudades, como estaban proponiendo ciertos arquitectos y sugiere en su lugar una nueva relación entre ambas disciplinas correspondiente a un alto grado de interacción entre la obra y el espacio arquitectónico. Plantea diversos escenarios donde el arte y la arquitectura conviven y se relacionan.

*"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.*

*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 y jardines.*

*Yo reiteraría escultura, monumentos, adornos, en la ciudad actual...creación de un modelo experimental de ciudad en tradición nuestra. Y así sería Bilbao muy pronto modelo en vanguardia de ciudades."*<sup>15</sup>

Estas y otras ideas, explican en cierto modo el pensamiento desarrollado durante la trayectoria artística de Jorge Oteiza, y como éste, con el paso del tiempo se traduce al mundo de la Arquitectura. La verdadera complejidad se ve al intentar comprender el pensamiento del artista, entender sus conceptos más básicos y su filosofía artística, y como se intenta trasladar a otros campos artísticos más allá de la escultura.

Aunque su pensamiento no es el motivo principal de esta investigación, era necesario entender ciertos puntos clave que permitirán una mayor comprensión a la hora de hablar del Centro Cultural Alhóndiga Bilbao (CCAB)<sup>16</sup>. Y es que desde esa perspectiva, el centro cultural, determinaba su interés por medio de aquellos proyectos paradigmáticos en el País Vasco en los que la Escultura, la Arquitectura y otras artes confluían para crear un paisaje propio de la ciudad. .

*"la memoria es (también) una función simbólica y el recuerdo colectivo se traza con la localización de sus marcos espaciales y temporales"*<sup>17</sup>

Maurice Halbwachs

16 CCAB = Centro cultural Alhóndiga Bilbao.

17 HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective. Ed. P.U.F. Paris. 1968.

18 En 1896 fue nombrado arquitecto municipal de Bilbao, en sustitución de Edesio de Garamendi, al enfermarse este, cargo que ostentó hasta 1903. Siendo arquitecto municipal, entre 1899 y 1900 redactó el Primer Proyecto de Ampliación del Ensanche, que fue rechazado.

19 Depósitos municipales: Local de Uribitarte, Depósito de Iturrubide, Alhóndiga de la Alberca, Escuela de la Concha y Alhóndiga de Barroeta.

► Figura 3. GONDRA REZOLA, J. "El suministro de agua al Bilbao pre-industrial". Bilbao, mayo de 2008, pág. 42.

## ADQUISICIÓN DE TERRENOS

En abril de 1.900, la comisión de Hacienda, a cuyo cargo estaba el servicio de las alhóndigas, trató de ver la posibilidad de ampliar la capacidad de éstas, para lo cual, requirió un informe técnico al arquitecto municipal, D. Enrique de Epalza<sup>18</sup>, para que estudiase si era posible el levantar un piso a la sucursal de Uribitarte que era de una sola planta. El proceso sería muy costoso ya que los apoyos del edificio en cuestión eran muy débiles.

Poco después el mismo Epalza redactó un amplio informe sobre las formas de ampliar el servicio y capacidad de almacenaje de los depósitos municipales<sup>19</sup>, bien mediante la construcción de nuevos edificios o bien por la reforma de los existentes. Introducir reformas en el local de Iturrubide, que era arrendado y calle muy mala para el tráfico, no merecía la pena, al igual que elevar un piso al depósito de Uribitarte. Había que adquirir terrenos junto a alguna de las Alhóndigas existentes para ensanchar éstas, pero había serios inconvenientes para ello; así, junto a la Alhóndiga principal de Barroeta, no había terrenos en venta; los inmediatos la de Uribitarte, estaban arrendados; otros sobre los muelles de los Astilleros eran caros y había que comprarlos en un plazo muy breve. Un poco más lejos, por los alrededores de las nuevas Escuelas de la Concha había terrenos más baratos pero se alejaban de la ría y de la estación de ferrocarril. Todo lo cual, dificultaba el propósito formulado en el seno de la comisión de Hacienda de procurar la centralización de los servicios de la alhóndiga.



GONDRA REZOLA, J. "El suministro de agua al Bilbao pre-industrial". Bilbao, mayo de 2008, pág. 42.

<sup>20</sup> Ricardo Bastida. (Bilbao, España 1878 - id. 1953)

fue un arquitecto español que realizó importantes obras en Bilbao, así como en Madrid. En 1923 propuso un plan de extensión de la capital vizcaína hasta la desembocadura del Abra, proyecto visionario que derivaría en la actual área metropolitana.

Entre sus obras más importantes se encuentran la Alhóndiga municipal de 1909 y diversos planes de vivienda en los barrios bilbaínos de Solocoeche, Deusto y Santuchu. Asimismo, proyectó el edificio del Banco de Bilbao en la calle de Alcalá de Madrid, construido de 1920 a 1923.

► Figura 9. Ricardo Bastida. Arquitecto Alhóndiga 1904.

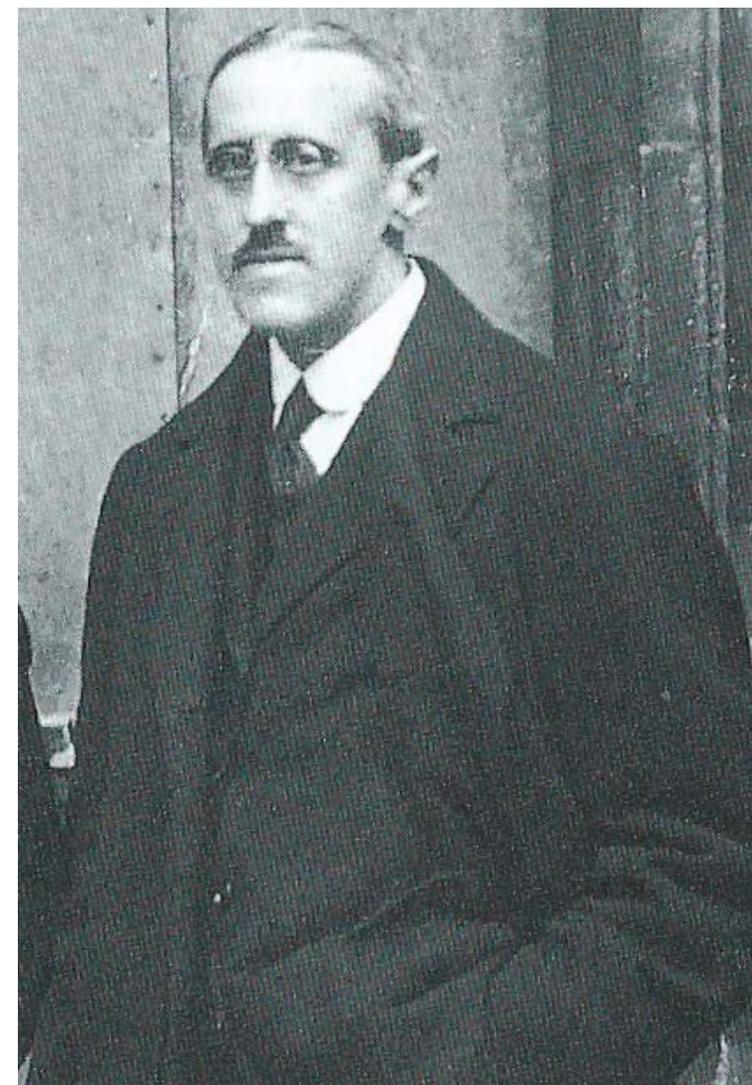
## LA ANTIGUA ALHÓNDIGA CENTRAL

El 3 de Junio de 1.904 el concejal D. Pedro Bengoa, miembro de la comisión de Hacienda Municipal, consideró que era antieconómico el seguir manteniendo cinco establecimientos de esta clase para depositar los géneros sujetos a impuesto municipal. Por otra parte resultaban insuficientes y no reunían las mejores condiciones para su destino. En fin, que se imponía la necesidad de construir urgentemente una nueva y gran Alhóndiga, a tenor del crecimiento de la población. La nueva Alhóndiga esperaba la decisión municipal que incluiría también otros servicios al proyectado inicialmente. Este nuevo espacio sería apto para levantar un gran edificio con sótano, planta baja y tres pisos que triplicaría la capacidad de las cinco alhóndigas existentes. Finalmente se dio el visto bueno pero para un edificio de dos pisos en vez de tres.

En marzo de 1.905, Ricardo de Bastida <sup>20</sup>(arquitecto municipal ayudante) elaboró un anteproyecto para la Alhóndiga. Así pues el mismo Ayuntamiento insistió en que recorriese varias ciudades europeas a fin de estudiar las nuevas construcciones similares. A su vuelta, trazó os planos de una nueva Alhóndiga, que están firmados por él.

En el año 1.906 se publicaron las condiciones para la subasta de las obras en los diarios de la Villa así como en los diarios de Madrid, Barcelona, París o Berlín. Se separó la obra en dos partes: La correspondiente al Hornigón armado y las obras generales.

Ese mismo año, Francisco de Maguregui, presidente de la asociación de almacenistas de vinos al por mayor de Bilbao, se mostró contrario ante la nueva construcción por una serie de razones tales como: La distancia del nuevo edificio a los muelles y la estación del norte, el sistema de exacción de impuestos de consumo; la dificultad de convivir con tantos comerciantes juntos en un mismo lugar. El Ayuntamiento desechó tales argumentos en el mes de Abril de dicho año.



Ricardo Bastida. Arquitecto Alhóndiga 1904. (Ayuntamiento de Bilbao).

21 El 21 de mayo de 1919 se desató un incendio en el principal almacén de vinos y licores de Bilbao. A los graves destrozos se añadió la muerte del cabo de bomberos Alejandro Arechavala. Las labores de extinción duraron cuatro días. VILLÁ, Imanol, "La alhóndiga en llamas". El correo, Bilbao, Mayo de 2010.

> Figura 10. Alhóndiga Ricardo Bastida, 1915.

Las obras de cimentación empezaron en los últimos meses de 1.906 y las obras complementarias y de habilitación concluyeron a mediados de 1.909, por lo que la Nueva Alhóndiga pudo entrar en servicio a partir de agosto del mismo año.

La escrupulosidad con que se llevó a cabo esta obra de la Alhóndiga llama la atención. Se conserva en el Archivo todo un conjunto de documentos con los partes diarios del laboratorio Municipal y otros con la indicación de las pruebas hechas con el cemento: Pruebas de cernido, fraguado, resistencia, porosidad...

La cimentación se hizo sobre placas de cemento al no poderse llegar a una roca viva del subsuelo porque el sondeo de la parte del Ensanche de las siguientes capas: tierra vegetal, arcilla dura, arcilla y cascajo, fango y agua y, por fin, la roca. Sobre la arcilla dura iban las placas citadas. La estructura de hormigón armado de esta Alhóndiga tuvo tal solidez que pudo aguantar el incendio del año 1.919.<sup>21</sup>



Alhóndiga Ricardo Bastida, 1915. (Web Azkuna zentroa).

22 Periodista desconocido (Mayo 1989). Entrevista a Juan Daniel Fullaondo. Periódico municipal de Bilbao. (Extraído Archivo Municipal de Bilbao).pg 6.

23 La plaza Arriquirar es una plaza ubicada en el centro de la ciudad de Bilbao, remodelada en el año 2010, y conformándose como puerta de acceso a La Alhóndiga.

► Figura 11. Detalle fachada Alhóndiga Bastida.

## IDEAS GENERADORAS ANTIGUA ALHÓNDIGA

La forma de este edificio fue concebida por Bastida de una manera funcional, al mismo tiempo que artística. De su funcionalidad se hacen lenguas los propios usuarios de nuestros días, afirmando que habiendo sido construida para un tráfico de carros, sirve para el transporte actual de gran camionaje.

*“Bastida era un hombre de realidades y el artista, algo bastante bilbaíno. Era famoso sobre todo por su exactitud en cumplir los plazos, el carácter riguroso de sus expedientes... Esto se ve un poco en la Alhóndiga”<sup>22</sup>*

De su belleza arquitectónica dan prueba las cuatro o cinco fachadas (contando el arco de Arriquirar) en las que alternan grandes ventanales de la parte inferior, cubiertos de una rejería de hierro, la zona de piedra artificial que los enmarca; la banda superior de ladrillos con óculos de barco, abiertos sobre ella, y los ventanales de la parte superior, rasgados armónicamente e interceptados por crestería de hierro, posteriormente sustituida por una empalizada de ladrillo. En tres de los chaflanes que presentaba el amplio rectángulo del terreno, creó Bastida otras tantas torres, rematadas con cúpulas de finalidad puramente ornamental, a fin de romper la horizontalidad de aquel paralelepípedo apaisado. Lo mismo hizo con el arco que hacía el solar sobre la redonda plaza de Arriquirar<sup>23</sup>, situado en ambos extremos de este pequeño arco otras dos torres con cúpula, gemelas de las otras tres de las restantes esquinas, con lo que el edificio en vez de tener una torre con cúpula por esquina, tiene cinco al dibujar el solar casi un pentágono. Otro arquitecto hubiese situado la quinta cúpula en el centro del proyecto.

El edificio consta de sótano, planta principal y dos pisos. En el centro se forman dos profundas hendiduras o patios, divididos por dos puentes que los convierten



Detalle Fachada Alhóndiga Bastida. (Web Azkuna zentroa).

24 Periodista desconocido (Mayo 1989). Entrevista a Juan Daniel Fullaondo. Periódico municipal de Bilbao. (Extraído Archivo Municipal de Bilbao).pg 7.

en cuatro patios, a los que llega la luz natural desde las claraboyas abiertas en la terraza. El interior, en todas sus partes y zonas, logra una sensación general de gran bodega semioscura que es la condición ideal para el almacenamiento y conservación de la multitud de tinas, barricas y demás envases de vinos comunes. Bastida, logró introducir todo el programa en un edificio de tres plantas con una superficie alrededor de 9.000m<sup>2</sup>. Así pues, la Alhóndiga de Bilbao, se ha considerado como la mejor de España en su género.

Hay que destacar, mientras que por un lado Bastida se enfrenta a un tratamiento puramente funcional en cuanto a la organización, aborda un discurso estilístico radicalmente formal a la hora de enfrentarse con el elemento que constituye la conexión entre la función y el entorno construido, es decir: La fachada.

*“Cuando escribí los dos tomos de la primera historia de la arquitectura y el urbanismo bilbaíno, lo encuadraba en la primera generación de arquitectos del siglo XX. Allí estaban Ugalde, Anasagasti... Bastida, pocas veces ronda la vanguardia de su época salvo en episodios aislados. La Alhóndiga es una de sus mayores obras. Probablemente se trataba más que de un creador de finura, un hombre de realidades. Una figura de acción asumiendo con mucha soltura los códigos del momento.”*<sup>24</sup>

En la fachada realiza un ejercicio entre ecléctico y modernista. Ejercicio que, sin lugar a dudas, llamará en el futuro la atención de los historiadores de la arquitectura local. Es de destacar que la manifiesta calidad de diseño en las fachadas, no lo es tal cual cuando se sitúa en el proyecto y ejecución de la estructura interior donde se encontraban embrochados irregulares, encofrados que no guardan relación con pilares... Se ve que la intención estética da paso, en la realización a los espacios interiores a un predominio de los valores prácticos de la construcción.

Así pues, la Alhóndiga dejó de ser utilizada como tal en la primera mitad de los años 70, tras una primera solicitud de declaración de monumento de interés Histórico-Artístico, la tramitación quedó paralizada hasta finales de 1.989 cuando finalmente se declaró como Bien de Interés Cultural de la ciudad de Bilbao.<sup>25</sup>

Y aunque estaba claro, la Alhóndiga de Bastida pasó a formar parte de la historia arquitectónica y urbanística de Bilbao. En el momento de proyectar la nueva Alhóndiga, en un futuro, se pondrá en tela de juicio la posibilidad de hacerla desaparecer por completo o conservarla en lo posible y que sirviese así como huella de una pequeña parte de la historia bilbaína.

*“(…) La historia no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda del pasado. O, si se quiere, junto a una historia escrita se encuentra una historia viva que se perpetúa o se renueva a través del tiempo y donde es posible encontrar un gran número de esas corrientes antiguas que solo aparentemente habían desaparecido”*<sup>26</sup>

Maurice Halbwachs

25 La declaración de monumento histórico de la Alhóndiga paralizó la realización del proyecto promovido por el Ayuntamiento de Bilbao dirigido por Gorordo y que es el objeto de investigación, en 1990.

26 HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective, cp 2. Ed. P.U.F. Paris, 1968.

27 GORORDO, JM. El Correo Español-El Pueblo Vasco, Mayo de 2009.

28 OTEIZA, Jorge. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 14 de mayo de 1988.

► Figura 12. Artículo Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Deia, 14 Mayo 1988

## LA FIGURA DE JORGE OTEIZA

Es en el año 1988, cuando Jose María Gorordo, alcalde de Bilbao, recibe a Oteiza en el antiguo edificio de la Alhóndiga para que el escultor visitara el edificio. Se confirma que el mismo alcalde, a través de diversas cartas, muestra su interés en que Oteiza visite el edificio para poder recibir algunos consejos sobre las potencialidades de la Alhóndiga como futuro centro cultural.

*“Jon Intxaustegi conocía a ambos, por lo que en una visita de Oteiza a la Alhóndiga se comenzó a hablar sobre la idea fundamental. Más que sobre el contenedor, se empezó a hablar de lo que iba dentro. Oteiza hablaba de una factoría del arte donde estuvieran todas las representaciones culturales, incluida la lingüística.”<sup>27</sup>*

Es en ese momento de la visita cuando se le dice al escultor que ha sido galardonado con el premio Príncipe de Asturias de las Artes. El jurado compuesto por diferentes personalidades, emitió el fallo a favor de Oteiza en reconocimiento a su búsqueda constante de nuevas perspectivas para la integración y redefinición de las artes.

*“El premio es para mí un gran honor, pero ¿qué puedo hacer yo ahora? Antes podía trabajar, pero ahora estoy ya acabado. Yo no signico nada en este momento, soy el pasado. Este premio me llega con veinte años de retraso. ¿Cómo van a dar un premio a un cadáver ebrio?”<sup>28</sup>*

Oteiza estuvo dispuesto a aceptar la propuesta del alcalde al mismo tiempo que afirmaba que el proyecto sería un “gran prisma lleno de luz”.



Artículo Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Deia, 14 Mayo 1988. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

29 José María Gorordo, en las elecciones municipales de 1987 fue elegido alcalde de Bilbao. Aunque acordó un pacto de gobierno entre el PNV y el PSE, repartió responsabilidades de gobierno a los demás grupos políticos. Durante su mandato el Ayuntamiento compró la finca del parque Etxebarria, entonces la mayor extensión verde de Bilbao, y proyectó la reforma de La Alhóndiga en colaboración con Jorge Oteiza y Francisco Javier Sáenz de Oiza en un diseño innovador que finalmente no se llevó a cabo

► Figura 13. Oposición al proyecto de revitalización de la Alhóndiga. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 26 de noviembre de 1988.

## EL PROYECTO DEL AYUNTAMIENTO

José María Gorordo<sup>29</sup>, como alcalde de la ciudad de Bilbao, fue el encargado de aprobar los presupuestos generales en los que se destinaron más de 400 millones de pesetas para la transformación de la Alhóndiga.

Ya en 1988, aún sin tener claro como se iba a intervenir en la antigua Alhóndiga, se encargó a un grupo de profesionales realizar viajes a los centros culturales europeos más importantes con el fin de elaborar un estudio técnico, sobre sus principales características y modos de funcionamiento..

Lo que se tenía previsto, por parte del ayuntamiento, era convocar una concurso de ideas en el que participarían Jorge Oteiza o el arquitecto Rafael Moneo. En su momento hubieron quejas por los cortos plazos (menos de 48 horas) para estudiar en profundidad el posible proyecto. Se mostraron, por tanto, ciertas dudas sobre la franqueza de la organización del concurso de ideas. Como si ya se hubiera tomado una decisión previa.

En los primeros momentos, el programa de necesidades incluía la Biblioteca foral por parte de la Diputación de Bizkaia, el Museo Vasco de Arte Contemporáneo, así como salas para talleres, cines y otros servicios.

Y es que durante ese periodo, fueorn presentadas diversas quejas en la Delegación de Bizkaia de COAVN como consecuencia de la incertidumbre el proyecto, así como por la posibilidad de que el rastro del antiguo edificio de Bastida fuese demolido. Por ello, se realizaron numerosas conferencias informativas por parte de los protectores de patrimonio como fueron el belga Maurice Culot o el arquitecto conservador de la Mezquita de Córdoba, Ruiz Cabrero.



El Correo Español-El Pueblo Vasco, 11 de noviembre de 1988



Oposición al proyecto de revitalización de la Alhóndiga. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

30 GORODO, José María. "Bilbao, mayo de 1939", en revista Kain... Op. cit. p. 8.

31 AA. VV. Entrevista a JM Gorordo, "Estudio técnico sobre centros culturales europeos, 1938", p. 8. Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao.

► Figura 14. Maqueta propuesta final Centro Cultural Alhóndiga Bilbao. Archivo general del Ayuntamiento de Bilbao.

## ARQUITECTURA DE REFERENCIA

La decisión de crear una comisión para estudiar las referencias arquitectónicas del momento no fue una decisión novedosa. A principios del siglo XX, con la construcción de la antigua Alhóndiga de Bastida, se hizo un recorrido europeo para estudiar las vanguardias del momento, para que así, el nuevo edificio fuese propio del momento artístico que se estaba viviendo.

*"De lo que se trataba era de hacer un centro potente para dinamizar Bilbao como ciudad, culturalmente y en servicios y, fundamentalmente, se trataba de un edificio de contenidos y eran estos contenidos los que le otorgaban fuerza al proyecto: el efecto de construir una infraestructura rompedora, dinamizadora, pero al mismo tiempo potenciando todo lo que se iba a realizar en otros sitios."<sup>31</sup>*

La intención también era la de abordar los posibles problemas infraestructurales de tipo cultural en la zona del Ensanche, y de forma general en la ciudad de Bilbao. Así pues durante 15 días se llevaron a cabo visitas a los centros culturales de Bolonia, Milán, Berlín, París, Toulouse, Marsella o Madrid.

En el estudio se proponen toda una serie de bases de actuación sociocultural y arquitectónica que representan las ideas de actuación establecidas en Europa, con el fin de definir unas bases propias sobre las que se pueda definir el centro cultural para Bilbao.

*"Un centro interdisciplinar y un equipo de trabajo también interdisciplinario, formado por profesionales, técnicos de la cultura, arquitectos y artistas junto a un equipo base de animadores culturales que ayudarán a poner en práctica ya dinamizar las experiencias."<sup>30</sup>*



Maqueta propuesta final Centro Cultural Alhóndiga Bilbao. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

32 GONZÁLEZ de DURANA, Javier y OTXAGA-BIA, Carmen. De la antigua Alhóndiga de vinos al futuro museo de arte contemporáneo, fecha estimada: 1988; s/p. Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao.

> Figura 15. Capilla en el Camino de Santiago

> Figura 16. Cementerio de Ametzagaña

> Figura 17. Convention Hall. Mies Van der Rohe

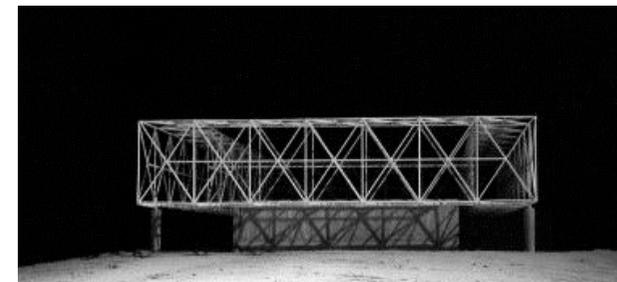
Así pues, las diferentes personalidades de cada uno de los integrantes del proyecto hizo que esas referencias propias fuesen variadas pero todas poseían nexos de unión. Esto se debe a que tanto Oteiza, como Sáenz de Oiza o Fullaondo ya habían colaborado anteriormente en diferentes proyectos pero nunca habían estado los tres como colaboradores. Unos ejemplos son la colaboración Oteiza-Sáenz de Oiza en la *Basílica de Aranzazu* (1950-55) y la *Capilla en el Camino de Santiago* (1954) o la de Oteiza-Fullaondo en el *Cementerio de Ametzagaña* (1985).

Además, el mismo Oteiza fue el encargado de decidir, en primera instancia, la participación de estos dos arquitectos junto a él para proyectar el nuevo Centro Cultural Alhóndiga Bilbao.

*“La presencia de Oteiza empezaba a ser clave ya en la elección de que fuera un equipo el que iba a hacer este trabajo. La idea que más escuchaba a Juan Daniel era la del equipo de Aranzazu, con artistas y arquitectos en un equipo que creara este artefacto en Bilbao y cuya importancia, además del resultado en sí mismo, fuera el resultado de la colaboración de personas provenientes del arte y de la arquitectura.”<sup>32</sup>*

De todas las colaboraciones en las que participó Oteiza se destacaron ciertos proyectos de referencia, y que en este caso, también lo eran para el Centro Cultural Alhóndiga.

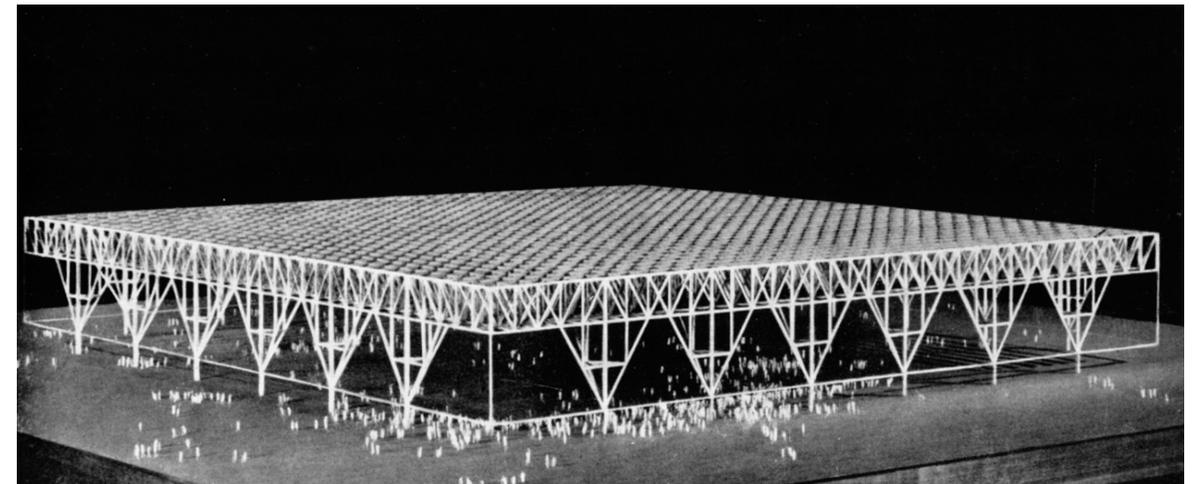
Durante su participación en la Capilla en el Camino de Santiago junto a Sáenz de Oiza, salieron a relucir proyectos del gran Mies Van Der Rohe, como es el Convention Hall (1953-1954). Aunque existían elementos que lo acercaban a este proyecto, habían otros tantos que no, como la disposición y forma de los pilares o incluso la forma en la que se haría uso del vidrio.



Capilla en el Camino de Santiago. (Archivo FMJO).



Cementerio Ametzagaña. (Archivo FMJO).



Convention Hall. Mies Van Der Rohe. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

33 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. "El vidrio y la Arquitectura" en ELORRILAGA, Jabier, Op. cit. p. 273. A propósito de la trayectoria escultórica de Oteiza, Elorriaga advierte que esta colaboración en la Capilla de Santiago pudo inuenciarle en su apertura de nuevas líneas experimentales con el vidrio, tales como las Maquetas en vidrio para el estudio de la Pared-luz, donde "el espacio se muestra como materia activa por efecto de la luz". OTEIZA, Jorge en ELORRILAGA, Jabier. Op. cit. p. 277.

34 SÁENZ de OIZA, Francisco Javier. Citado por SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 207-209.

► Figura 18. Detalle del "nudo Orona" para la estructura metálica del CCAB. Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao.

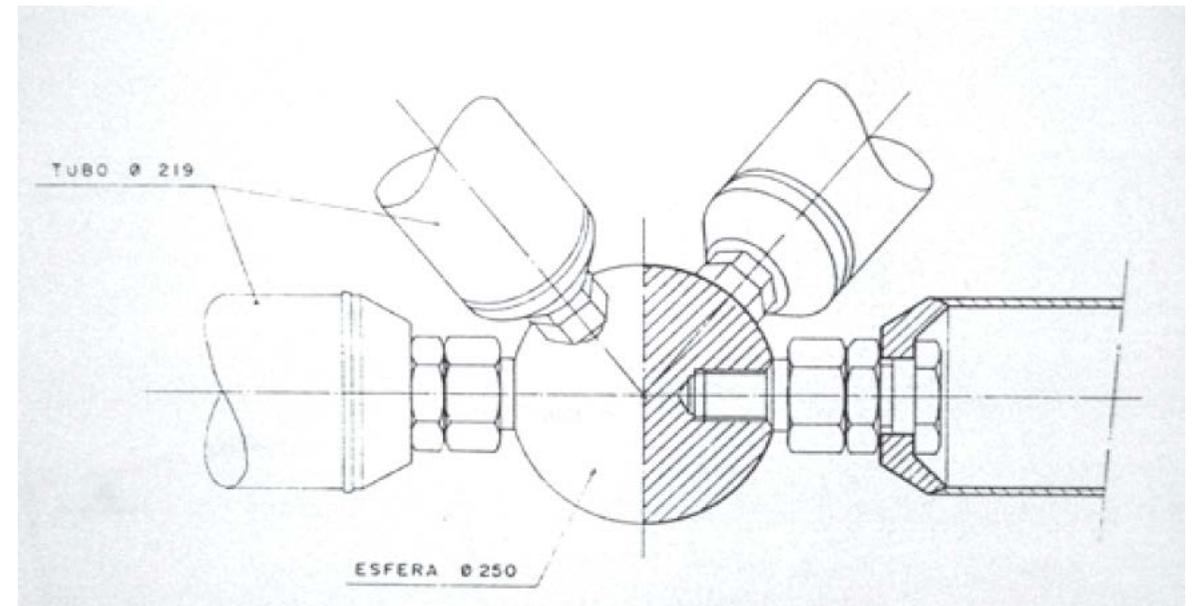
*"Toda la obra de Mies van der Rohe o de Neutra respira este prodigioso empleo del vidrio, que más que limitar el espacio interior, como lo hiciera la piedra, pretende contener la penetración exuberante y espléndida de la Naturaleza dentro del espacio habitado. Una nueva estética de la arquitectura, fruto de la nueva tecnología."*<sup>33</sup>

Y aunque todos los colaboradores ensalzaran el vidrio como un material adecuado para la arquitectura del momento, no es un material que estuviera presente en la Capilla.

Pero es otro aspecto en el que había que fijarse y que estaba presente en el CCAB, como es la utilización de las estructuras espaciales como estructuras vistas. Y es que, el hecho de que fueran vistas acercaban al nuevo proyecto de lleno hacia el High Tech. Se concormaban así estructuras que posibilitaban soluciones singulares como vehículo para imaginar utopías que asocian la arquitectura y las últimas tecnologías para conseguir nuevos modelos de sociedad.

La estructura espacial, no es entendida solamente como una mejora de la funcionalidad del proyecto o de la materialidad, sino que ofrecía unas cualidades estéticas diferentes a una fachada convencional, generando un elemento potencialmente simbólico.

*"La sugerencia derivaba de la primera gran estructura espacial que conocimos en proyecto, la del Hall de Convenciones de Mies van der Rohe. 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."*<sup>34</sup>



Detalle del "nudo Orona" para la estructura metálica del CCAB. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

<sup>35</sup> Zeitgeist es originalmente una expresión del idioma alemán que significa "el espíritu (Geist) del tiempo (Zeit)". Se refiere al clima intelectual y cultural de una era. Es un término que se refiere a los caracteres distintivos de las personas que se extienden en una o más generaciones posteriores y cuya visión global, a pesar de las diferencias de edad y el entorno socio-económico, prevalece para ese particular período de la progresión socio-cultural.

<sup>36</sup> Es el nombre más comúnmente empleado para designar al Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París (Francia), diseñado por los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers. El edificio, concluido en 1977, fue inaugurado el 31 de enero del mismo año.

► Figura 19. Maqueta Centre Pompidou. Estudio sobre Centros Culturales realizado por el Ayuntamiento de Bilbao

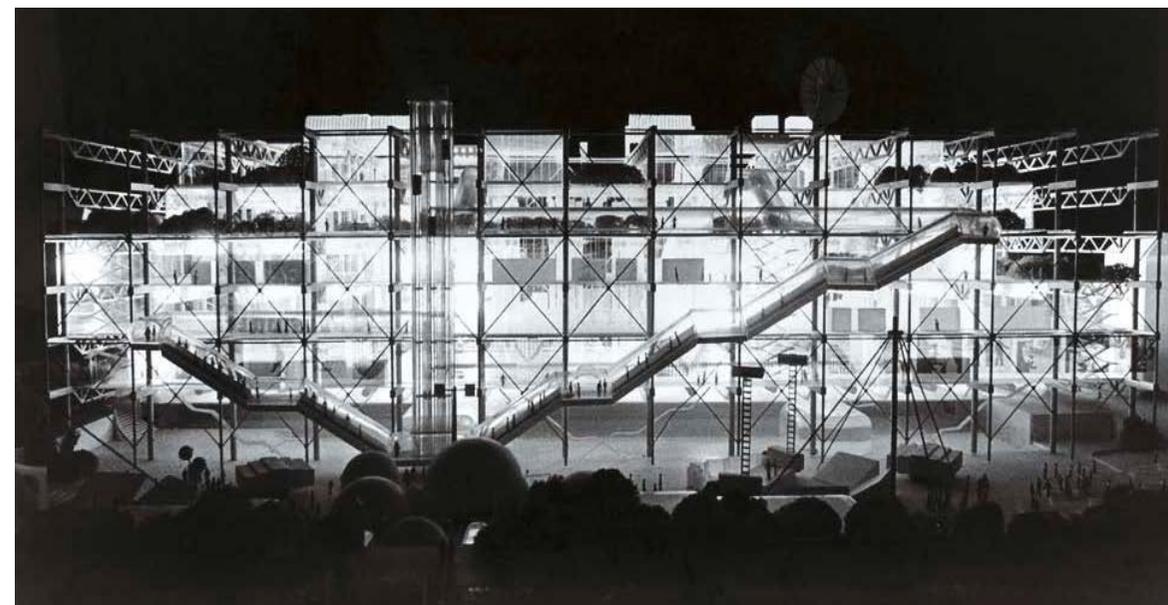
Ese High-Tech hacia donde se dirigía el Centro Cultural Alhóndiga Bilbao, consistía en la recuperación del funcionalismo moderno al que se le procuró inyectar nuevas aportaciones procedentes de la innovación tecnológica. En este ámbito destacaron arquitectos como Norman Foster o Richard Rogers.

Esa presencia de las tecnologías avanzadas pretendían dejar claro en la Alhóndiga, el denominado "Zeigeist"<sup>35</sup> o "Espíritu del tiempo", es decir, mostrar una arquitectura como representación del tiempo propio, en el uso de materiales y de los medios constructivos de los que se disponían.

Y es que la Alhóndiga se nutre de esta corriente ya no por el uso simplemente de la tecnología, sino que se pensaba que la tecnología y sus avances hubieran permitido una mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos.

De ahí que uno de los grandes referentes fuera "Le Centre Pompidou"<sup>36</sup> en París. Este proyecto reflejaba para los tres colaboradores aspectos muy importantes a tener en cuenta en la Alhóndiga como era la gran espacialidad interior o la lectura exterior de la trama estructural, generando espacios vacíos en el interior. Esa es la razón por la cual se podía observar una continua referencia a este proyecto y grandes similitudes estéticas y estructurales.

Cabe destacar, que una vez se presentó el proyecto en público, el hecho de haber tomado como referente *Le Centre Pompidou*, hizo que fuese un proyecto duramente criticado. Las quejas de otros arquitectos se centraron, básicamente, en la posibilidad de que se generase especulación inmobiliaria como consecuencia de la creación de un nuevo punto cultural ineludible en la ciudad.



Maqueta Centre Pompidou. Referencia principal sobre las alternativas arquitectónicas de Centros Culturales europeos. (Ayuntamiento de Bilbao).

> Figura 20. Estructura modular Konrad Wachsmann para hangar de aviones de la Fuerza Aérea de EEUU, 1950-53.

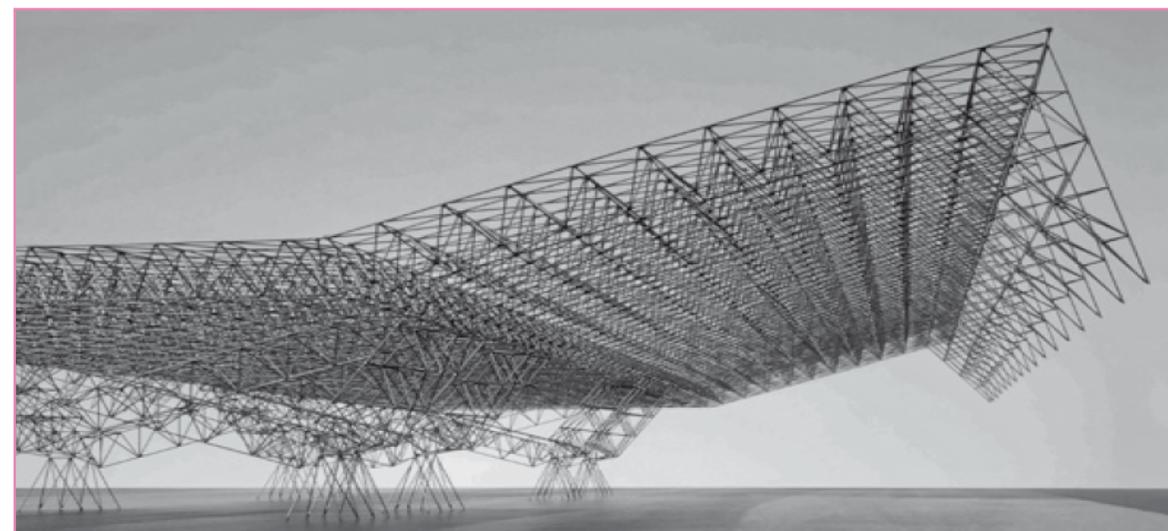
> Figura 21. Proyecto de cúpula sobre Manhattan de Buckminster Fuller, 1960.

> Figura 22. Estructura geodésica de Buckminster Fuller, Montreal, 1967.

Los arquitectos y el mismo Oteiza fueron conscientes de que la tecnología que posibilitaba la introducción de la estructura espacial en el proyecto arquitectónico estaba en pleno nacimiento. Evidentemente, se necesitaban nuevos avances en dicho campo, pero ya en los años 80 existía un repertorio tecnológico lo suficientemente óptimo para abordar el centro cultural Alhóndiga.

A partir de ese momento, los tres se volcaron en la investigación y difusión de este tipo de estructuras espaciales. Un claro ejemplo fue Fullaondo, que a través de la revista *Nueva Forma*, publicó toda una serie de datos de las arquitecturas que potenciaban los entramados espaciales. De dichas elaboraciones se nutrieron otros movimientos como el ya conocido High-Tech. Surgió así un momento en el que la glorificación de la nueva tecnología incitó a ideas nuevas de ciudades denominadas "utópicas".

Ahora es cuando se pueden empezar a comprender y materializar algunos proyectos utópicos y grandes referentes arquitectónicos del siglo XVIII como el cenotafio de Newton de Boullée, que aunque parecieran imposibles en su momento, en estos años se podría haber aportado una solución mediante estructuras espaciales. Un claro ejemplo es la estructura geodésica para la exposición internacional de Montreal (1967) o el proyecto de cúpula sobre Manhattan de Buckminster Fuller; el proyecto de la "Ciudad ártica" de Frei Otto y Kenzo Tange (1971).



Estructura modular Konrad Wachsmann para hangar de aviones de la Fuerza Aérea de EEUU, 1950-53. (Web MCNbiografías).



Proyecto de cúpula sobre Manhattan de Buckminster Fuller, 1960. (Arquitectura viva nº143).

Estructura geodésica de Buckminster Fuller, Montreal, 1967.

> Figura 23. Cúpula geodésica sistema de módulos de Pérez Piñero. Fotografía cedida por la Fundación Pérez Piñero.

En cuanto al panorama español, destaca la figura de Emilio Pérez Piñero, arquitecto español conocido por sus estudios sobre la innovación en el diseño de cúpulas y bóvedas en los años 70.

Hasta el momento, Buckminster Fuller era de los pocos que había desarrollado proyecto de cúpulas geodésicas. La estructura consistía en un sistema de barras aisladas que se ensamblaban sobre nudos formando una red triangular y los triángulos, a su vez, estaban agrupados en hexágonos. Los hexágonos tenían la propiedad de recubrir el plano, por lo que si quería construir una esfera debía ir uniendo módulos hasta que se cerrara la figura.

Emilio Pérez Piñero fue quien sustituyó el sistema de barras aisladas utilizado hasta entonces por el de módulos completos, mejorando la estructura y simplificando enormemente el montaje. La rapidez en el diseño, ejecución, traslado y montaje de sus obras eran la esencia de la investigación de Pérez Piñero.

En sus proyectos, cúpula y bóvedas vaídas, empleó el acero como material idóneo que canalizaba las tensiones de las estructuras hacia los apoyos, logrando grandes huecos de iluminación. Evitaba así que las inclemencias ataquen el patrimonio. En los años 90 fueron sustituidas, la primera por una cúpula que reproduce la original, mientras que en Tarragona, se cambian los elementos de cobertura de fibrocemento por otros de plástico.

La actuación de Pérez Piñero fue novedosa por ejecutarse en los años 70, cuando apenas se encontraban este tipo de estructuras en monumentos. Fue considerado como una referencia importante. Y aún siendo coetáneo a Oteiza, sus objetivos en la utilización de estas estructuras fueron diferentes. Mientras Pérez Piñero buscaba la innovación, Oteiza también pretendía cumplir sus teorías del prisma vacío.



Cúpula geodésica sistema de módulos de Pérez Piñero. (Fundación Pérez Piñero).

37 OTEIZA, Jorge. "Unas observaciones para enfocar el problema Alhóndiga", Periódico Bilbao, 26 Noviembre de 1988, en revista *Kain...* Op. cit. p. 4

► Figura 24. Esquemas de los arquitectos para el CCAB.

## PRIMERAS IDEAS OTEICIANAS PARA EL CCAB

Una vez conocido el transcurso de hechos vividos hasta el momento la antigua alhóndiga, se debe hacer hincapié en las primeras ideas que se tuvieron en cuenta a la hora de presentar el primer anteproyecto para el nuevo Cento Cultural en el que colaboraron. Saénz de Oiza, Fullaondo y Oteiza.

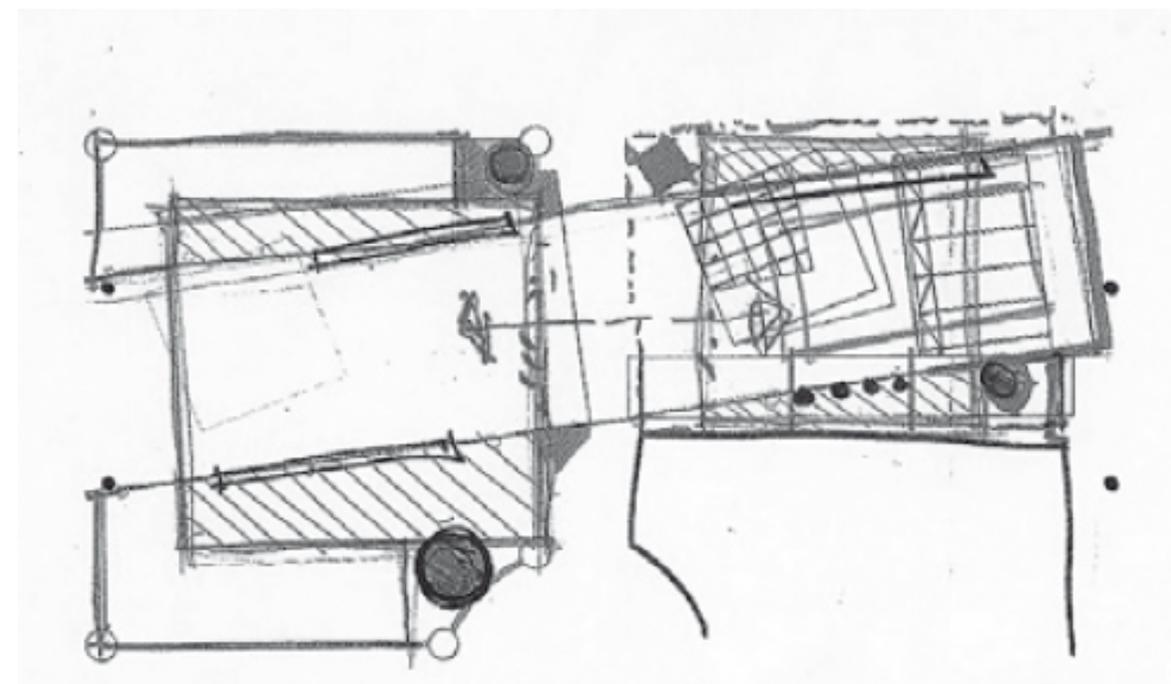
Las primeras intuiciones para el contenedor del CCAB respondían a tres cuestiones fundamentales: la primera, relativa a una interpretación morfológica de la ciudad de Bilbao, a partir de la cual Oteiza advertía la capacidad de acompañar a la ciudad con líneas oblicuas; la segunda, una consideración según la cual las funciones del CCAB deberían denir las formas de los prismas por los que está compuesto; y, por último, buscar la solución para generar la unión de las dos manzanas, la del solar de la antigua Alhóndiga y la del Colegio Santiago Apóstol.

Desde un punto de vista arquitectónico y urbanístico, Oteiza, ve la ciudad como un "modelo experimental", cuyas características responden a los parámetros anunciados años antes como la integración arte-arquitectura o la desocupación espacial.

Una de las primeras ideas que desarrolló el propio Oteiza, fue la de introducir un elemento para él fundamental en la ciudad de Bilbao como era la *línea oblicua*.

*"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."*<sup>37</sup>

También defendía la liberación de la obra de arte en el espacio urbano para evitar el modo de integración en la tendencia del arte en la ciudad. Además, se aprecia-



Esquemas de los arquitectos para el CCAB. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

38 OTEIZA, Jorge. Deia, 14 de mayo de 1988.

39 OTEIZA, Jorge. "Unas observaciones..." Op. cit. p. 4.

> Figura 25. Dibujos avanzados de los arquitectos para el CCAB.

> Figura 26. Dibujos avanzados de los arquitectos para el CCAB 2.

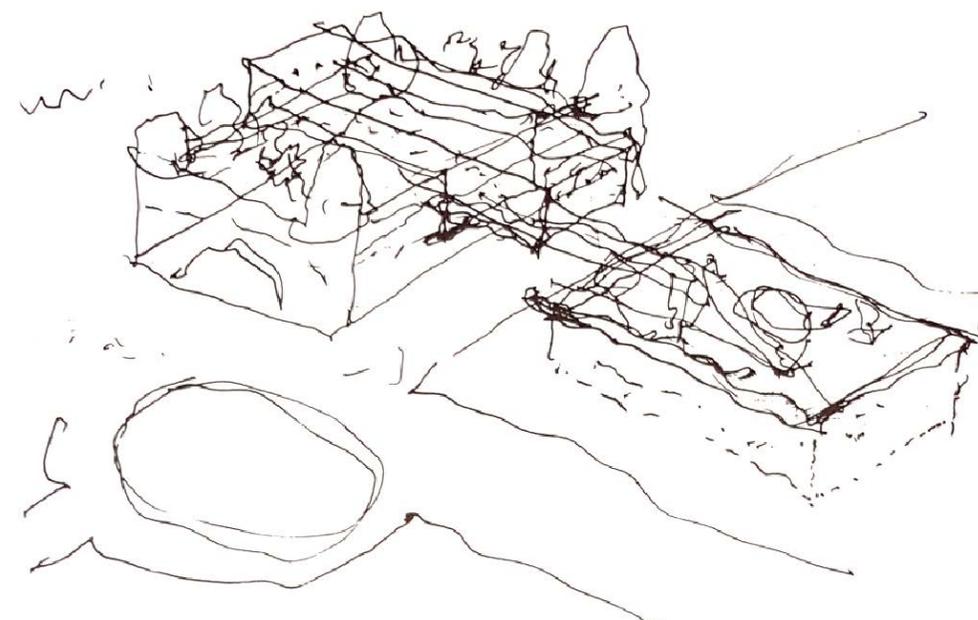
ban indicaciones de vacíos como fin de lo artístico en la arquitectura, definidos por prismas oblicuos que acompañan a la ciudad "acostada" que es la que Oteiza quería llevar a cabo.

*"Bilbao es una ciudad acostada, donde manda lo oblicuo. Hay un estilo y no se puede hacer una obra vertical que frena y rompe [...] Foster quiere penetrar en la caverna, pero también hay que penetrar en el hueco del cielo. [...] Se puede hacer algo extraordinario, pero es para pensarlo despacio [...] Líneas oblicuas, lentas, silenciosas... Eso es lo que hace falta."*<sup>38</sup>

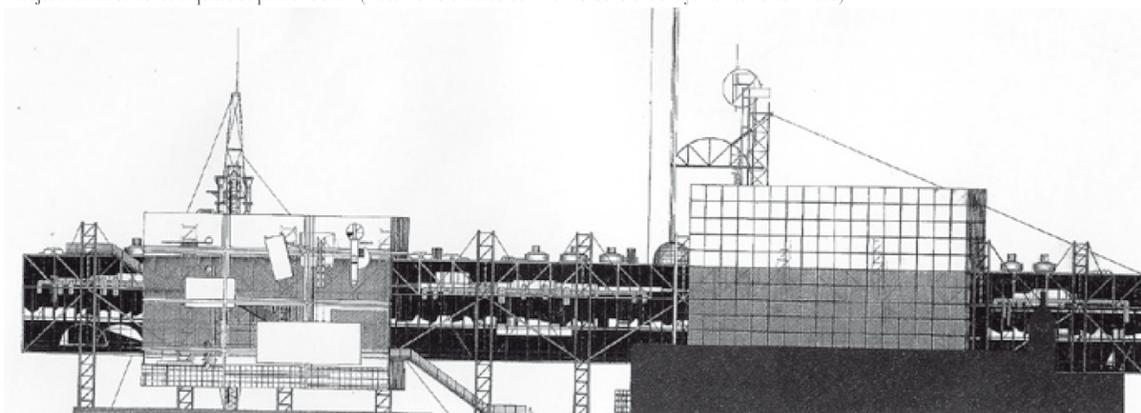
Se consideró como punto de partida para la generación del complejo del CCAB, la *unión de los dos espacios*, que separados por la Alameda de Urquijo, estaban destinados a albergar el nuevo centro cultural. La unión de ambas manzanas conforman la segunda idea generadora promovida por Oteiza.

Las primeras preocupaciones de Oteiza consistían en generar la relación del espacio delimitado por las fachadas de la antigua Alhóndiga de Bastida con el espacio contiguo del solar del antiguo colegio Santiago Apóstol. Defiende también la necesidad de conectar ambos espacios. Ese factor determinante hizo que todos los colaboradores del proyecto se plantearan la conservación o no de las fachadas, si bien éstas limitaban la posibilidad de encontrar una solución singular.

*"El edificio conserva una fachada que hay que respetar o destruir; hay que precisar su verdadero valor histórico, cultural. La fachada no puede ser independiente de lo que pasa en el interior; contamos con el espacio del edificio y con el solar adyacente, ¿encontraríamos solución para conjugar estos dos espacios respetando la fachada?"*<sup>39</sup>



Dibujos avanzados de los arquitectos para el CCAB. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).



Dibujos avanzados para el CCAB 2. Referencia a Centre Pompidou de Richard Rogers y Renzo Piano (Documento Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

40 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista Eain... Op. cit. p. 6.

41 Periodista desconocido(Mayo 1989). Entrevista a Juan Daniel Fullaondo. "Odio a la Arquitectura Moderna" Periódico municipal de Bilbao. (Extraído Archivo Municipal de Bilbao).pg 16.

> Figura 27. El Correo Español-El Pueblo Vasco. 29 de abril de 1989

Tanto Fullaondo como Oteiza afirmaban que la cuestión de las fachadas plantearían dificultades no solo estructurales sino de significado, ya que no solo deberían articularse física o estructuralmente con el complejo, sino que también en un nivel simbólico difícil de obtener.

En el lado contrario, se encontraba la opinión de Saénz de Oiza, el cual afirmaba que las antiguas fachadas constituían un punto de partida. Aunque Moneo rechazara la invitación a participar en el proyecto por disponibilidad, también afirmó que la idea del proyecto que tenían en mente era compleja si se mantenían las fachadas.

*"Hay situaciones urbanísticas, o de diseño urbano, más bien, históricas, de índole más centrada en arquitectura, otras están relacionadas con la personalidad de su arquitecto. Ricardo Bastida."*<sup>40</sup>

Cabe destacar que durante el proceso de diseño del anteproyecto para el centro cultural Alhóndiga Bilbao, estas opiniones sobre la conservación o no del antiguo edificio se hicieron públicas generando gran controversia entre los componentes del COAVN y en la Junta Asesora de Patrimonio de Euskadi. Veían un despropósito en la demolición de la antigua estructura por el hecho de crear un edificio singular. Por lo tanto, se puede decir que coincidían con la opinión del propio Fullaondo.

*"Yo quiero conservar de Bastida lo significativo, no un almacén de pellejos. Bastida era un buen arquitecto pero local. Hay que conservar lo significativo como signo de la ciudad y conservar algo de las fachadas como su rostro aquí. A esta gente que crítica les falta un concepto contemporáneo de lo que es la conservación de edificios. En el fondo hay un odio a la arquitectura moderna."*<sup>41</sup>



El Correo Español-El Pueblo Vasco, 29 de abril de 1989. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

► Figura 28. Oteiza y Sáenz de Oiza en la presentación pública del proyecto Básico (Archivo FMJO).

Todo debate sobre la conservación o no de las fachadas acabó tiempo después cuando la Junta Asesora de Patrimonio de Euskadi denominó a la Alhóndiga como un bien de interés cultural.

Finalmente, el conjunto del equipo tomó la decisión de proyectar los edificios del complejo arquitectónico conservando en medida de lo posible las partes que quedaban de la antigua fachada. Esto significó determinante en la configuración formal del Centro Cultural Alhóndiga Bilbao.

La última idea generadora es la de la *función y forma* del proyecto. Oteiza comenzó a formalizar los primeros volúmenes del CCAB mediante maquetas a pequeña escala formadas por tizas. Cada una de ellas se correspondería con un volumen y una escala diferente.

La primera forma que generó se asemejaba mucho a una A truncada. Las formas oblicuas que tanto se buscaban partían de los espacios para encontrarse sobre la Alameda de Urquijo. Una vez se definió esa primera forma, la estructura comenzó a complejizarse mediante la adhesión de nuevas unidades oblicuas, entendidas como que cada una define un uso y función del centro cultural. Al mismo tiempo, cada una de las piezas estaban pensadas como piezas exentas de decoración como si fueran espacios vacíos.



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

42 OTEIZA, Jorge. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 29 de abril de 1989.

> Figura 29. Volumetría general del proyecto. Primera propuesta.

## NUEVO CENTRO CULTURAL ALHÓNDIGA BILBAO

### Versión I Primera Propuesta

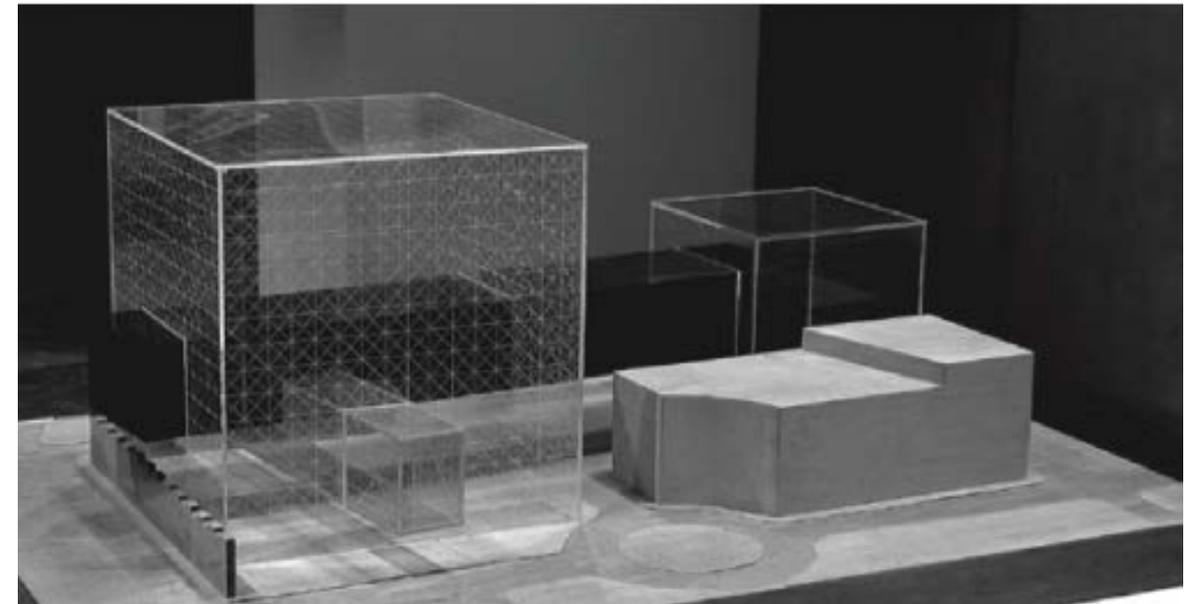
La creación de un gran centro cultural en Bilbao, sobre la manzana que ocupa actualmente la antigua Alhóndiga y parte de la contigua a ella, hubiera servido como impulsor de distintas actividades y al mismo tiempo como modelo y cabeza de los centros culturales de otras ciudades del País Vasco. Supuso una ocasión única para construir un edificio singular a nivel tanto nacional como internacional.

En primer lugar, se trata de una operación de grandes dimensiones, unos 15000 m<sup>2</sup> suelo y unos 40.000 m<sup>2</sup> construidos. Sobre el tejido urbano del Ensanche; En segundo lugar, se quería hacer intervenir un edificio existente importante para la memoria de la ciudad, pero incapaz de servir para su función original y adaptarse especialmente a los nuevos usos, y, en tercer lugar, el plantearse el edificio sobre dos manzanas, separadas por la alameda de Urquijo, traía consigo el problema de cómo establecer una continuidad entre ambas y cómo tratar la calle intermedia.

La propuesta que se presentó como anteproyecto parte de una serie de consideraciones sobre las que fueron surgiendo las principales decisiones en cuanto a la forma del edificio. Éstas se referían a los siguientes aspectos: *el antiguo edificio de la Alhóndiga; los grandes espacios de actividad los locales para actividades específicas, la distribución de los usos o la relación con la ciudad.*

Quedaron excluidas la integración de instalaciones deportivas y fueron sustituidos por comercios. El precio total de construcción era de 5.118 millones de pesetas.

*“Estamos ahorrando un montón de dinero a nuestros vecinos de San Sebastián, Pamplona y Vitoria por habernos convertido en capital cultural de los vascos.”<sup>42</sup>*



Volumetría general del proyecto. Primera propuesta. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

43 OTEIZA, Jorge. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 29 de abril de 1989.

44 OTEIZA, Jorge. El Correo... Op. cit. 29 de abril de 1989.

► Figura 30. Volumetría general del proyecto. Altura gran cubo de vidrio.

Todo ello condujo a una solución formalmente rotunda, a un edificio compuesto por una serie de piezas muy claras en su volumetría, su construcción y su uso, que se engarzaban para formar el gran complejo cultural.

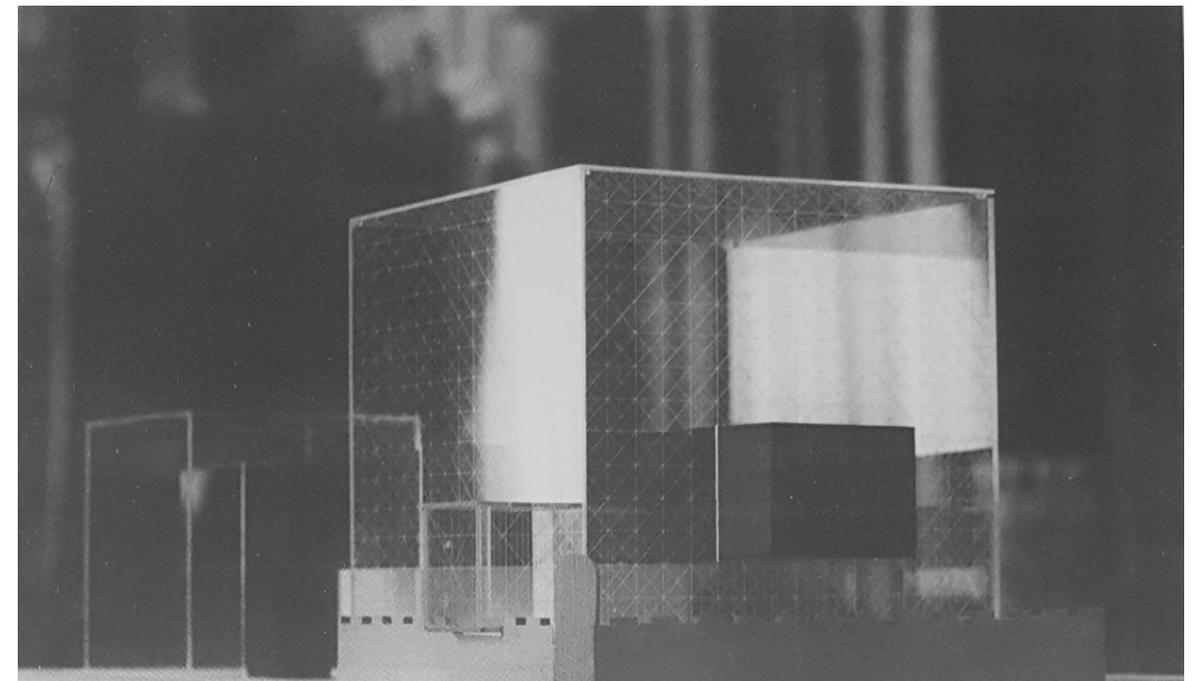
Además de una parte del antiguo edificio de la Alhóndiga, conservado en tres de sus fachadas, el Centro Cultural aparecían tres elementos fundamentales: La gran plaza cubierta y transparente; el edificio puente, y la plaza al aire libre, además de otro edificio transversal que se cruza por debajo con el edificio puente.

La interpretación espacial de todos ellos hubiera permitido crear lugares variados en su tamaño, transparencia u opacidad, apertura o enclaustramiento que mirarían hacia dentro o hacia fuera, interiores o exteriores... Tal como requería un edificio de estas características. La ciudad de Bilbao, con su clima y sus imagen urbana más propia, fue referencia obligada en la definición formal de la propuesta.

*“Mi reflexión me ha llevado a la conclusión de que Bilbao es un lugar feo en el sentido positivo de la palabra. Supone que no precisa de expresiones artísticas.”*<sup>43</sup>

Por otro lado, durante el proceso creativo de este nuevo proyecto, el mismo Gorrordo confirmaba la intención de crear *“el edificio más alto de la ciudad que iluminado podría llegar a verse desde cualquier punto de la misma, para convertirse así en el símbolo de la ciudad.”*<sup>44</sup>. Se quiso crear, sobre la antigua Alhóndiga, una nueva imagen de Bilbao.

En cuanto a la descripción del edificio, había que referirse necesariamente a la alteración radical que se producía con el tejido urbano en el que se insertaba: La nitidez con que la antigua Alhóndiga dibujaba el contorno de la manzana y se separaba de las demás con su carácter singular sería sustituida en el momento por



Volumetría general del proyecto. Altura gran cubo de vidrio. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

> Figura 31. Alzado lateral primera propuesta. Edificio Puente.

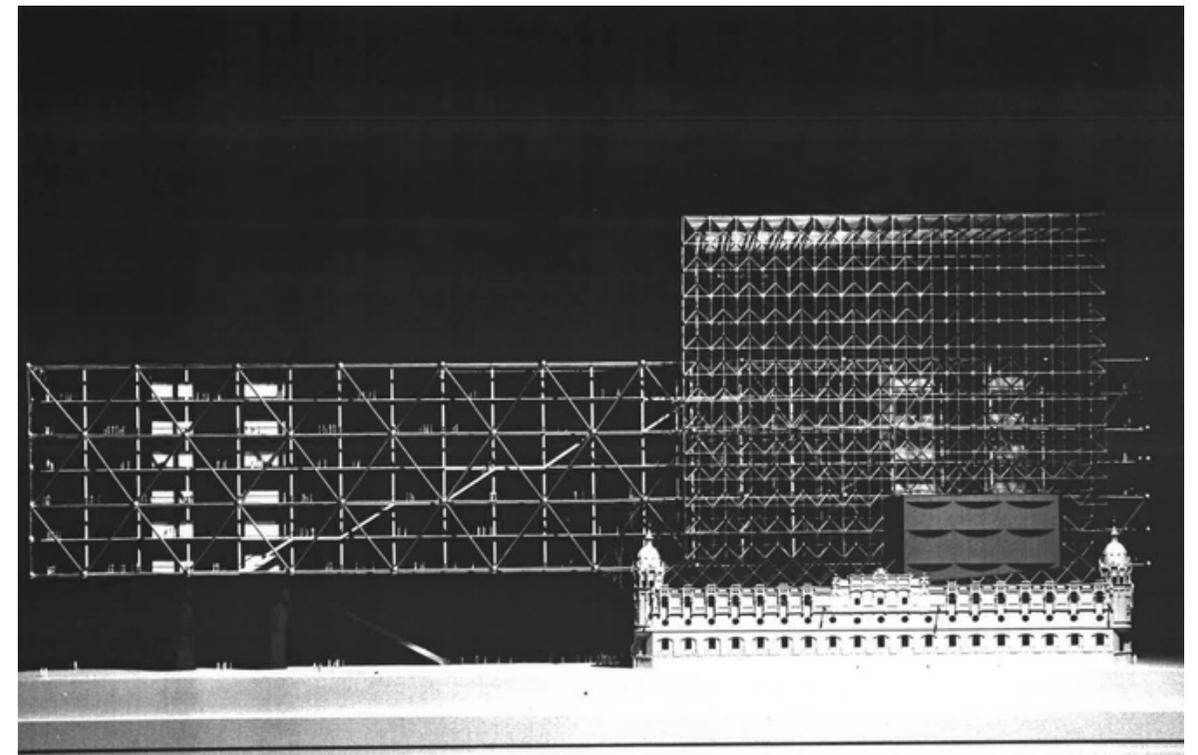
un complejo volumétrico que pasaba por encima de la Alameda Urquijo uniendo ambas manzanas y convirtiendo a dicha Alameda en una calle interior:

Por otra parte, la estructura perimetral que era propia de las manzanas del Ensanche era aquí sustituida por otra que surge violentamente del interior dando prioridad a este gran espacio central sobre la definición de los bordes.

Contrastando con la estaticidad y la vaciedad del cubo, se disponían dos edificios lineales que lo atravesaban oblicuamente e introducían en el conjunto una composición y dinamismo espacial.

El primero de ellos, el edificio puente, era el que asegura la continuidad entre las dos manzanas como un prisma suspendido de 180 m de longitud, 40 metros de ancho y 25 metros de alto, flotando a 25 metros del suelo por encima de la Alameda de Urquijo. La estructura de este edificio lineal, apoyaba en dos potentes núcleos dentro de la plaza acristalada y en la plaza al aire libre, respectivamente, era la propia de un puente con triangulaciones que son visibles en sus fachadas largas y en otras dos paralelas a ellas en el interior. La imagen del puente colgante de Bilbao quedaba evocada en este gran edificio que unía dos espacios públicos, singularizaba la calle al pasar por encima de ella y alojaba en su interior las actividades del Centro Cultural.

La forma, además, permitía disponer espacios singulares en su parte baja y también la utilización de su cubierta plana, tanto en la parte interna a la plaza como la que estaba al aire libre. El tramo de edificio situado en el interior del cubo acristalado podría abrirse a él por medio de galerías o plataformas e incluso romperse en parte para permitir la vista del espacio en toda su altura, quedando unido sólo por la estructura y por pasarelas.



Alzado lateral primera propuesta. Edificio Puente. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

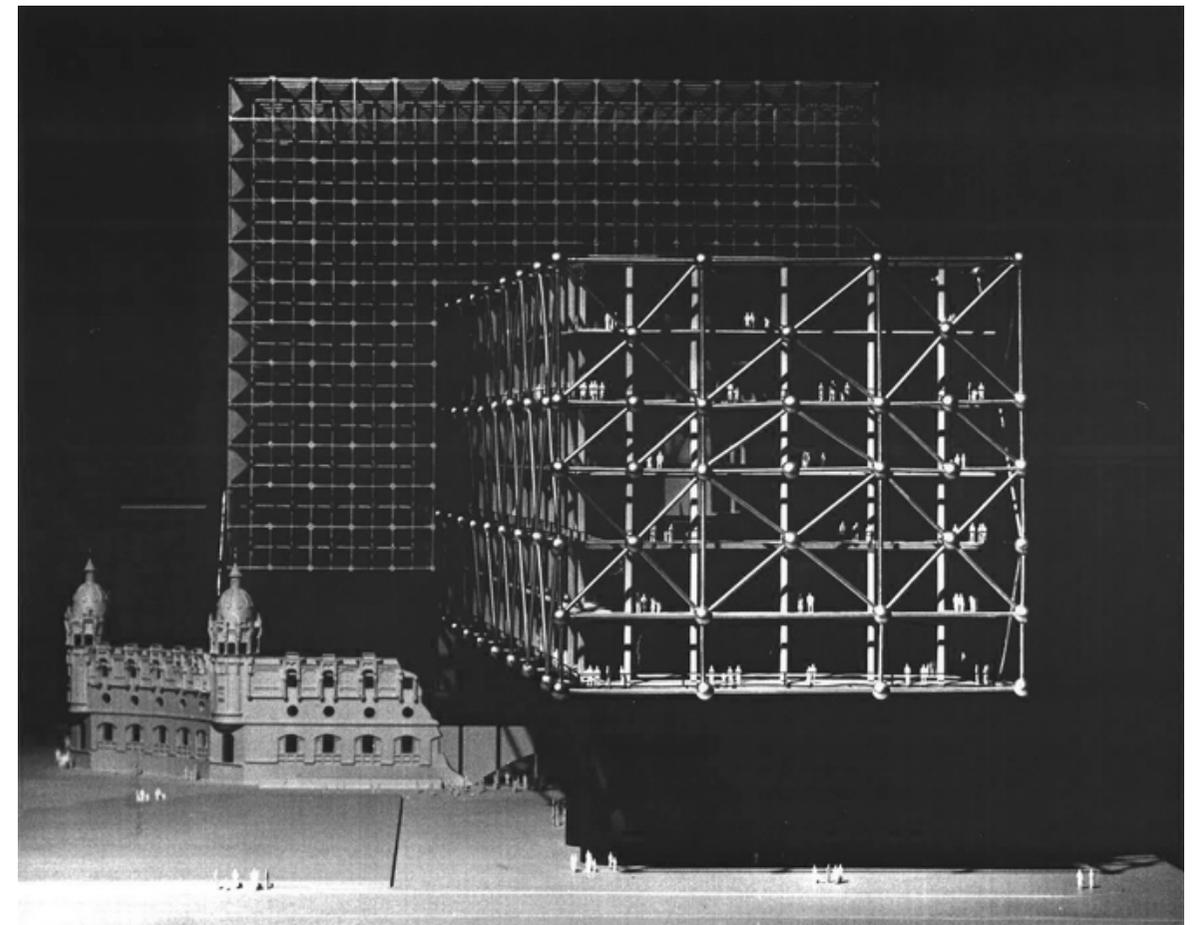
<sup>45</sup> Malevich fue un pintor ruso, creador del suprematismo, uno de los movimientos de la vanguardia rusa del siglo XX.

> Figura 32. Edificio puente primera propuesta.

Cruzándose perpendicularmente con este edificio puente, y atravesando también la plaza acristalada, se disponía otro edificio lineal que alojaba otras dependencias del Centro Cultural. Éste, tenía 25 m de alto como, pero solo 20 m de ancho, arranca a 12 metros del suelo (aproximadamente a la altura de las fachadas de la Alhóndiga) y corta por debajo al edificio puente, compartiendo con él, el núcleo vertical de servicios. Se introducen, este modo, doble direccionalidad oblicua que se contraponen, por una parte, a la estabilidad del cubo de cristal y, por otra, a la trama del propio Ensanche de Bilbao.

La oblicuidad del cruce de prismas era similar a las cruces que realizaba el mismo Malevich<sup>45</sup>, que interceptaba las formas más estables de las propias manzanas y las dos nuevas plazas -una cubierta y otra al aire libre- se completaban con la oblicuidad de las estructuras trianguladas de los edificios y con las de las escaleras y rampas del Interior del Centro Cultural. Con ello, se trataba de lograr una forma dinámica que sugiriera y favoreciera la interacción de las funciones que podrían tener lugar en este edificio público generando una lectura más fácil desde el exterior.

El último componente del Centro Cultural era la plaza al aire libre situada en la manzana que ocupaba el antiguo colegio de Santiago Apóstol y que, a su vez, hubiera servido de entrada al centro. Esta plaza, conectaba con el edificio por un núcleo de comunicación vertical en que se apoyaba el edificio puente. Estaba pensado como un entramado espacial capaz de introducir diversos elementos, fijos y móviles, por ejemplo, pantallas de información, escenarios para actividades musicales al aire libre... Como el cubo cerrado, éste otro abierto de 50 metros de altura podría haber sido accesible a su cubierta y servir como mirador de la ciudad y del centro a distintos niveles. Esta plaza hubiera sido con total seguridad el elemento más urbano del nuevo edificio.



Edificio puente primera propuesta. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

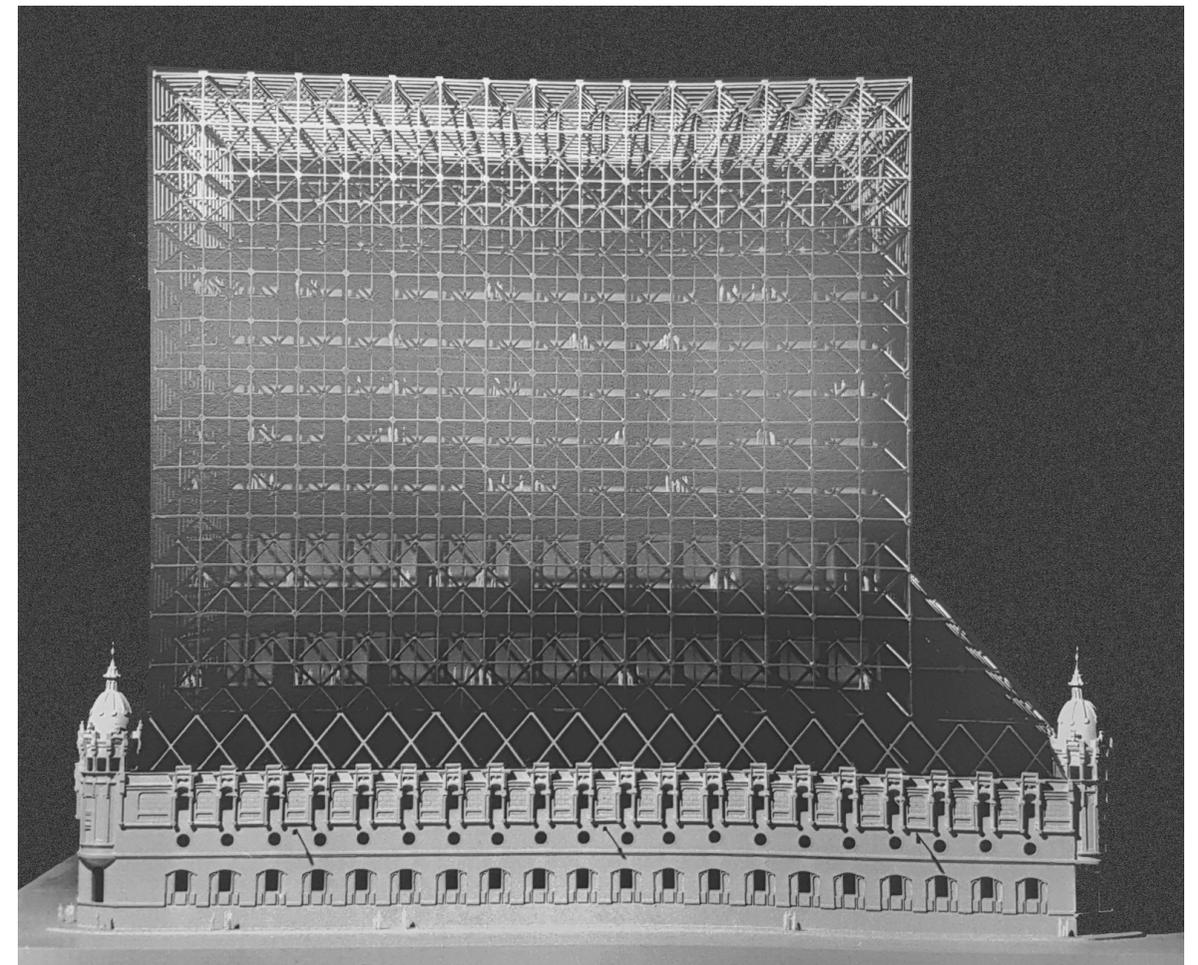
► Figura 33. Altura gran cubo vidrio. Plaza Cubierta.

En un edificio de esas dimensiones, que en su mayor parte gravita respecto del suelo, eran importantes las circulaciones verticales, que se concentraban en dos grandes núcleos de apoyo del edificio puente y se completaban con ascensores y escaleras mecánicas que recorren las distintas partes del mismo.

Las dos plazas, además de lugares de estancia, deberían haber actuado como lugares de movimiento y contemplación de toda la actividad interior; de ahí que se hubiera previsto una gran transparencia en las circulaciones tanto horizontales como verticales y oblicuas. En el edificio puente, por su gran longitud, se quería haber introducido galerías de circulación horizontal en el perímetro además de núcleos de escaleras y ascensores adicionales.

En cuanto a la distribución de los usos, y con un programa todavía no completamente definido, se partió de situar los estacionamientos de vehículos en los sótanos, donde habría una zona de almacenes, talleres y áreas de instalaciones. A partir del nivel de acceso, del nivel de la calle, aparecían las salas de exposiciones, guardería, el ambulatorio y otros servicios públicos. Ya en el interior de la plaza cubierta, hubieran estado las salas polivalentes, el teatro y áreas destinadas a escenarios móviles, además del gran hall del Centro Cultural. En el edificio puente se situaban, la sala de congresos, la biblioteca, mediateca y museos con todos sus elementos servidores. De este modo, la parte de programa situada en el edificio transversal, hubieran sido las salas de reunión y cines.

Como se ha comentado anteriormente, sobre las cubiertas de ambos edificios se preveían ciertos usos: Museo exterior, restaurantes, cafeterías, miradores... Y en la crujía que acompañará a las fachadas conservadas de la antigua Alhóndiga, se habían previsto los usos comerciales con sus accesos independientes desde la calle. A la plaza del aire libre no se le han asignado usos específicos ya que, cómo



Altura gran cubo vidrio. Plaza Cubierta. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

► Figura 34. Montaje del Proyecto Básico del CCAB en la trama urbana de la ciudad de Bilbao.

se diseñó, debería ser el espacio más urbano del conjunto y escenario para los diferentes acontecimientos.

La relación del Centro Cultural de la Alhóndiga con toda la ciudad de Bilbao debía producirse no sólo de una forma inmediata, tal como se ha descrito, a través de estos nuevos espacios públicos y la transformación de las calles y plazas de su entorno, sino también desde mayores distancias. Evidentemente, la grandiosidad de la operación arquitectónica que se proponía la hacía visible desde numerosos puntos de la ciudad y, a la inversa, la propia ciudad será un objeto a contemplar desde el Centro Cultural que hubiera sido, el gran mirador y punto de referencia de Bilbao.

Del mismo modo, las instituciones culturales de la ciudad se relacionarían con esta nueva, para intercambiar y contemplar las actividades. El carácter diverso del nuevo Centro Cultural, dónde se podrían haber desarrollado diferentes actividades ya sean musicales, literarias junto con otras actividades de estudio o información hubiera sido la mayor garantía para su inserción en el entramado cultural de la ciudad de Bilbao.

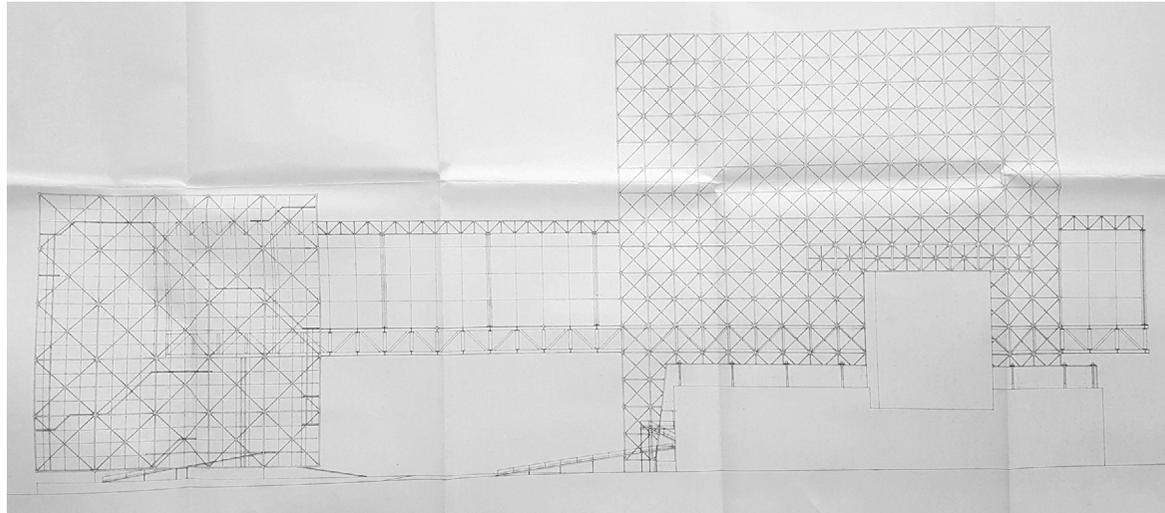
La singularidad del Centro Cultural que se proponía radicaba en ese carácter de aglutinador de actividades casi siempre separadas unas de otras en edificios especializados. Ello suponía, no solo una innovación arquitectónica, capaz de responder a las necesidades de interacción entre ellas, sino también una nueva manera en el planteamiento de este centro. Con algunos precedentes en otros países, el Centro Cultural La Alhóndiga de Bilbao era en el nuestro, seguramente, la operación 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.



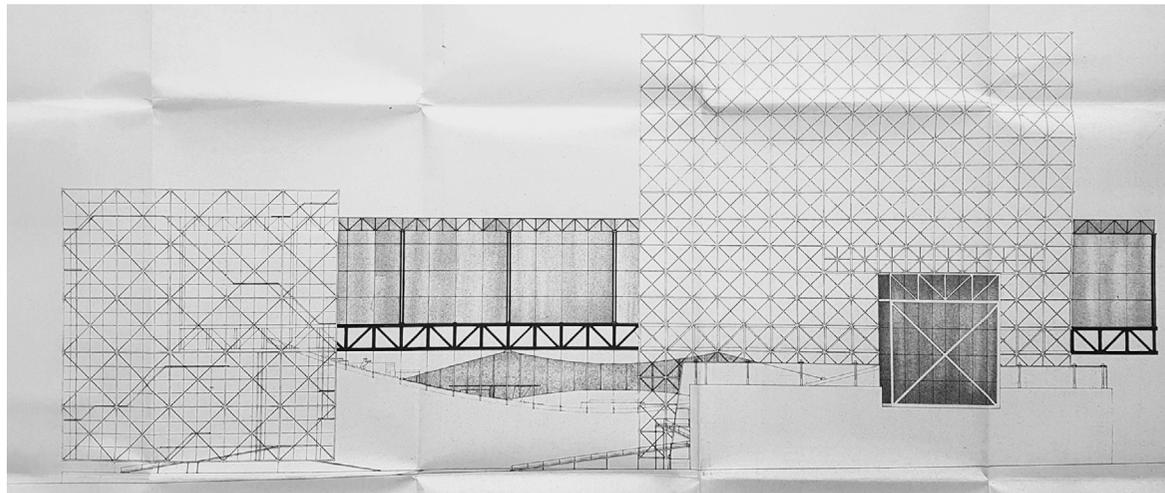
Montaje del Proyecto Básico del CCAB en la trama urbana de la ciudad de Bilbao. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

▷ Figura 35. Detalle alzado lateral primera propuesta. Edificio puente 1.

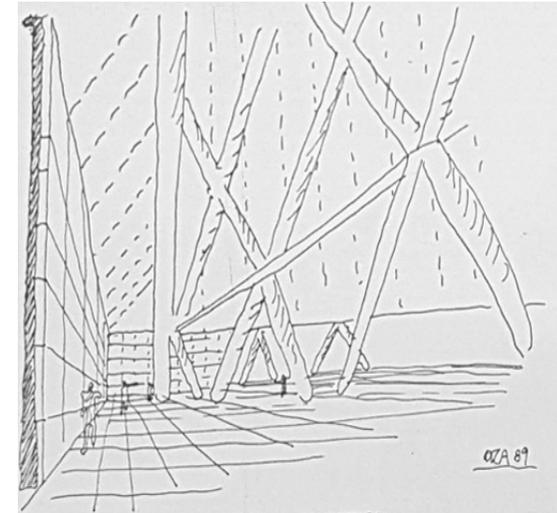
▷ Figura 36. Detalle alzado lateral primera propuesta. Edificio puente 2.



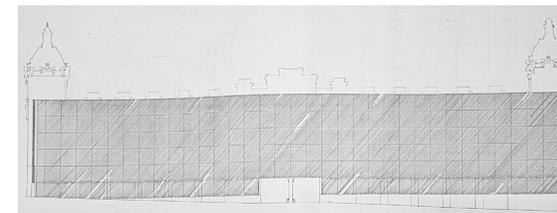
Detalle alzado lateral primera propuesta\_Edificio puente\_1. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).



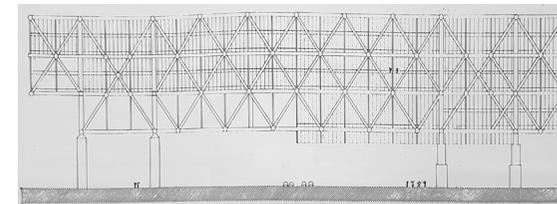
Detalle alzado lateral primera propuesta\_Edificio puente\_2. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).



Perspectiva unión nueva-antigua estructura (Ibídem pg.64).



Propuesta alzado interior. Fachada acristalada. (Ibídem pg.64.)



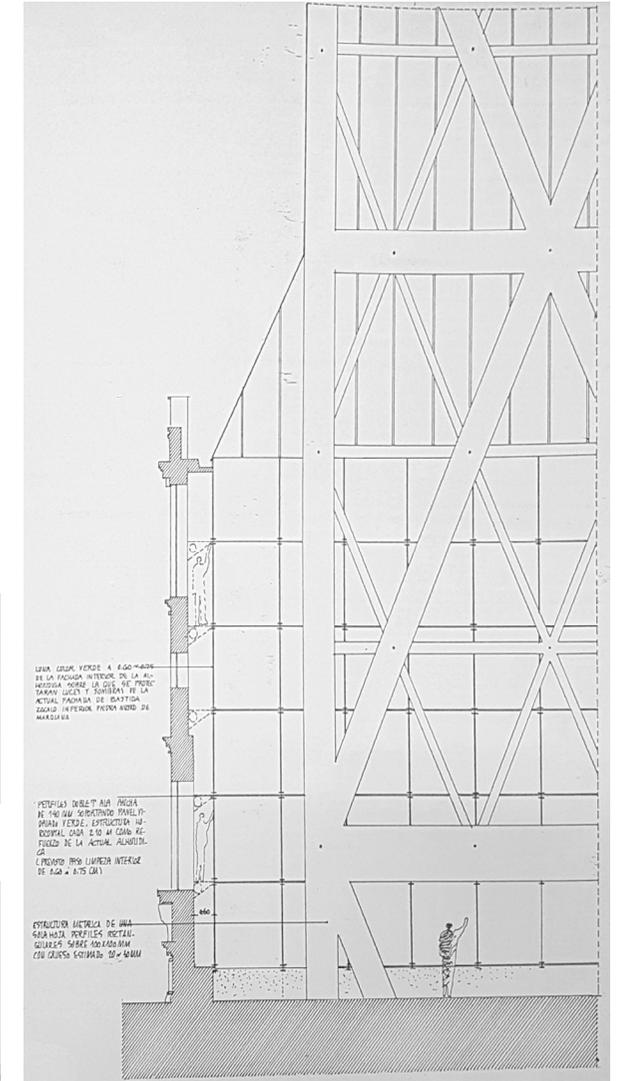
Propuesta alzado exterior. Fachada edificio puente. (Ibídem pg.64.)

▷ Figura 37. Perspectiva unión nueva-antigua estructura.

▷ Figura 38. Propuesta alzado interior. Fachada acristalada

▷ Figura 39. Propuesta alzado exterior. Fachada edificio puente

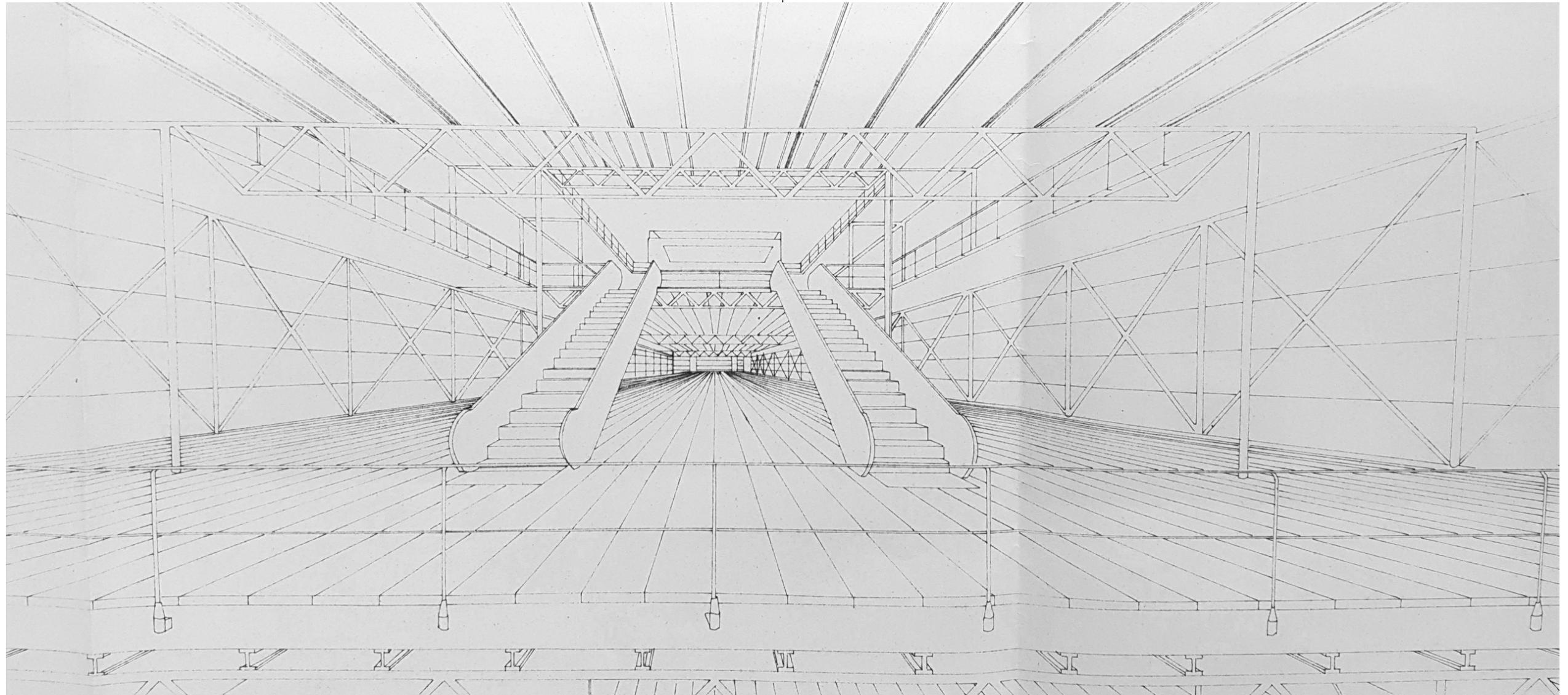
▷ Figura 40. Detalle de unión antigua-nueva estructura



Detalle de unión antigua-nueva estructura. (Ibídem pg.64.)

> Figura 41. Perspectiva interior. Primera propuesta

Perspectiva interior. Primera propuesta (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).



46 Periodista desconocido (Mayo 1989). Entrevista a Saénz de Oiza. "La mediocridad es triste" Periódico municipal de Bilbao. (Extraído Archivo Municipal de Bilbao), pg 17.

► Figura 42. Estudio impacto medioambiental para el CCAB.

### Versión II\_Modificaciones de la propuesta

Una vez conocida la primera propuesta, surgieron toda una serie de críticas generadas por el excesivo precio de la propuesta, que ascendía finalmente, frente a lo estipulado previamente, a 11.000 millones de pesetas que equivalen a unos 66 millones de euros. Además otros arquitectos del País vasco, argumentaban que el tamaño inicial del cubo propuesto impondría una sombra solo todo el vecindario, considerando el proyecto como un atentado en pleno ensanche Bilbaino.

Frente a estas críticas, los propios autores del proyecto, defendieron su propuesta afirmando que la altura que se había propuesto no era para na definitiva, justificando que se trataba de un anteproyecto y que su estética fijada en los planos no debía porque ser la misma que se obtuviera finalmente, si se hubiera construido.

*"La altura quizás esté entre los 40, 90 o 150 m. Ahora sólo se pueden hacer consideraciones de orden global y no de detalle. [...] Pueden ser 60, 70 o 80 m... Nosotros hemos planteado las alturas sobre el plano de Bilbao y evidentemente la imagen que produce es de un espacio destacado de Bilbao."*<sup>46</sup>

Oteiza, defendió su postura afirmando que aún siendo un edificio de gran altura, éste sería de vidrio, con lo que le caracterizaría su gran transparencia. De todas formas, las críticas no cesaron por parte de otros arquitectos que siguieron rebatiendo que la sombra del vidrio podría ser tan opaca como la del hormigón.

Con el fin de dejar claro que el impacto del gran cubo no iba conllevar un problema de sombras obre la ciudad de Bilbao, se encargó un proyecto sobre pruebas previas relativas al impacto ambiental de la iluminación natural en el entorno del futuro edificio del Centro Cultural de la villa de Bilbao.



Estudio impacto medioambiental para el CCAB. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

47 GORORDO, José María. Op. cit. p. transcripción escrita del Pleno extraordinario del Ayuntamiento de Bilbao. Noviembre 1989.

▷ Figura 43. Propuesta 1. Cuarta Fachada. Lenguaje contemporáneo

▷ Figura 44. Propuesta 2. Cuarta Fachada. Conservación Fachada

▷ Figura 45. Propuesta 3. Cuarta Fachada. Reconstrucción original

▷ Figura 46. Propuesta 4. Cuarta Fachada. Intervención regulación fachada

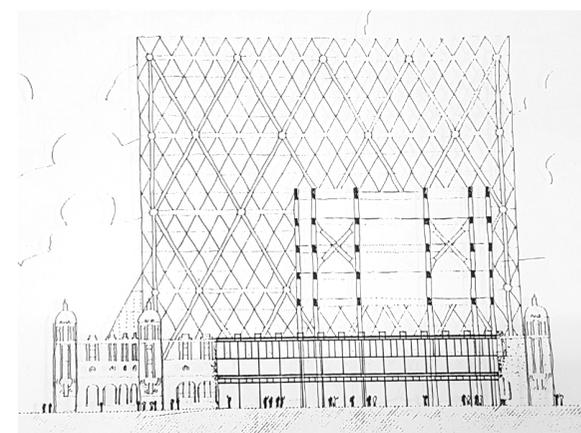
En ese estudio de impacto estaban encaminadas a obtener información del posible impacto que el cubo generaría en el entorno inmediato y obtener así la correspondencia entre las intensidades luminosas directas y las que se pueden producir en las zonas de sombra de los alrededores.

Para ello, se llevó a cabo un modelo que fuese una reproducción lo más similar al cubo proyectado. De hecho la caja de vidrio utilizada para los ensayos era una caja de 80x80x80 cm a escala 1:100 con un acristalamiento doble climalit compuesto por dos lunas de 6mm de espesor con cámara de aire intermedia de 12mm.

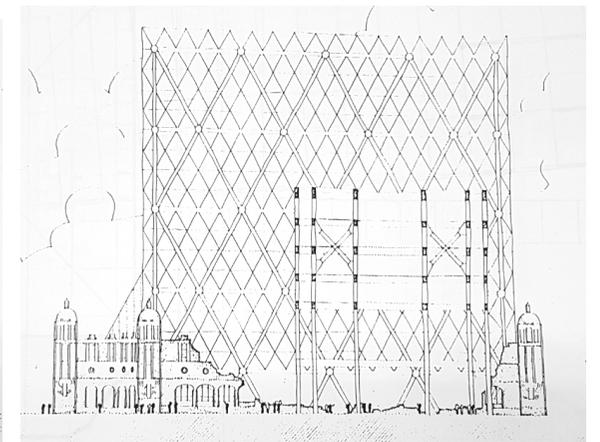
En este informe, aparecieron resueltos los problemas suscitados por la proyección de sombras e incidencia en el tráfico y, por otro lado se estipularon 78 metros como altura máxima de la plaza acristalada que se ubica en la Alhóndiga.

Otro de los confrontamientos entre los autores del proyecto y otras personalidades de Bilbao, fue el hecho de mantener sólo 3 fachadas del edificio de Bastida. Así pues, se presentaron diferentes propuestas que mostraban diferentes grados de integración en esa nueva fachada que se proponía, donde se podían ver un total de 4 soluciones, que iban desde la más conservadora hasta la más radical.

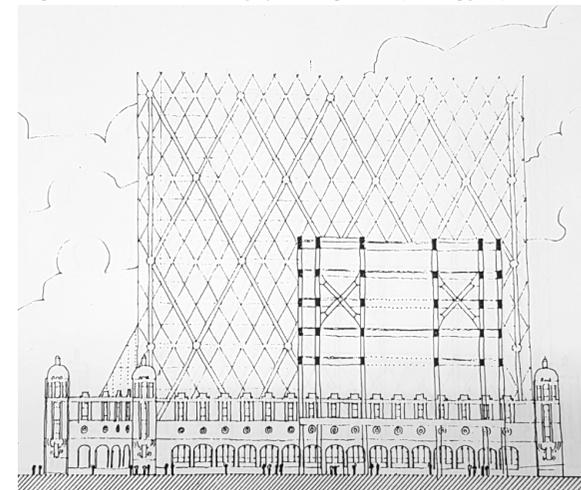
*“El Centro Cultural de la Alhóndiga es un cúmulo de despropósitos. Sobre todo por la obcecación del Gobierno vasco que está poniéndonos todo tipo de obstáculos. Tanto el Gobierno como el partido, al máximo nivel, estaban al corriente de nuestra iniciativa, incluso estuvieron con nosotros en casa del arquitecto Sáez de Oiza viendo la maqueta y los trabajos preliminares antes de que los hiciéramos públicos. Parece increíble que unos compañeros de partido actúen de esa manera cuando además tenemos un compromiso electoral con Bilbao.”*<sup>47</sup>



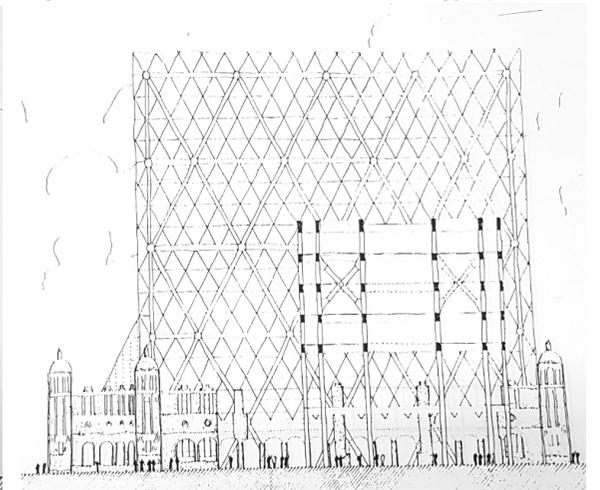
Propuesta 1. Cuarta Fachada. Lenguaje contemporáneo. (Ibídem pg.69.)



Propuesta 2. Cuarta Fachada. Conservación Fachada. (Ibídem pg.69.)



Propuesta 3. Cuarta Fachada. Reconstrucción original. (Ibídem pg.69.)



Propuesta 4. Cuarta Fachada. Intervención regulación fachada. (Ibídem pg.69.)

48 La labor del Servicio de Patrimonio Histórico del Departamento de Cultura, está enfocada principalmente a la conservación, puesta en valor y difusión del patrimonio cultural. En este sentido, se desarrollan acciones en las siguientes áreas: archivo foral, bienes inmuebles, museos, arqueología y cultura tradicional.

> Figura 47. Propuesta 4. El Correo Español-El Pueblo Vasco, mayo de 1989.

Por supuesto, los problemas no acabaron ahí. El COAVN y la Junta Asesora de Patrimonio de Euskadi seguían manteniendo su opinión de que construir dicho proyecto sería un total despropósito para la ciudad. Frente a ellos, la opinión de Gorordo, quien defendía fervientemente la propuesta iniciada por él.

Y es que, lo que pretendía la Junta Asesora de Patrimonio<sup>48</sup>, era que no se demolicieran y se respetaran las fachadas de la antigua Alhóndiga al tratarse de una parte de la historia de Bilbao.

La compatibilidad del proyecto, dependió de las modificaciones sustanciales anunciadas por Gorordo, y que él mismo explicó como modificaciones en elementos significativos pero que no supondrían diferencias conceptuales. Una de ellas, fue finalmente, confirmado por Oiza, la conservación de las fachadas de la Alhóndiga.

El alcalde de la ciudad, declaró que los cambios se habían debido más que nada al ajuste económico, al estudio de impacto medioambiental y también a las polémicas suscitadas durante el diseño del proyecto. Dados los 40.000 m<sup>2</sup> del proyecto, estaban aseguradas todas las exigencias de las instituciones vascas que intervenían. Así pues, lo primero que se hizo fue enviar al gobierno vasco el nuevo proyecto para que estudiase la compatibilidad con el edificio actual de la Alhóndiga.

Aún con la oposición de los arquitectos del proyecto, se llevaron a cabo ciertas modificaciones y aunque Oiza dejó traslucir que era partidario de la primera propuesta, también reconoció que resultaba demasiado cara. Ahora, el coste del proyecto ascendía a 9.000 millones de pesetas (54 millones de euros), por lo que en ese momento era más adecuado a la realidad, generándose así acercamientos entre diferentes colectivos de la ciudad, que supuso un paso adelante importante para la ciudad.



El Correo Español-El Pueblo Vasco, mayo de 1989. (Documento extraído del Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao).

49 OTEIZA, Jorge, SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, FULLAONDO, Juan Daniel. Estudio volumétrico... Op.cit. s/p.

► Figura 48. Maqueta definitiva del proyecto Básico\_plaza al aire libre(Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).

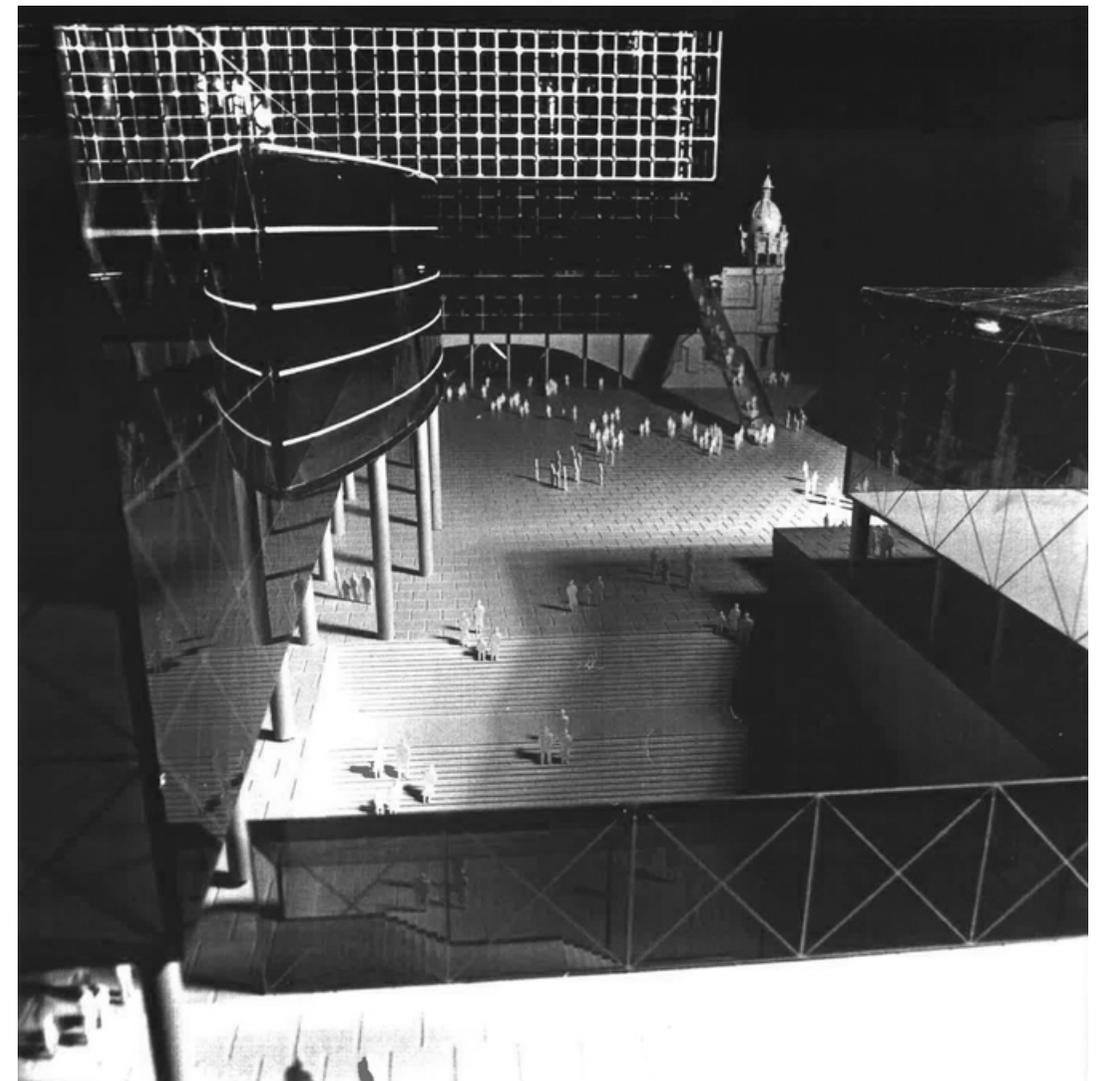
Las modificaciones se centran básicamente en la altura máxima del cubo acristalado, la cual fue estipulada como se ha dicho anteriormente en 78 metros de altura. Así pues, se eliminaba el edificio puente, además de los edificios transversales que lo atravesaban, llevándose las dependencias culturales, en esta segunda propuesta, a cinco plantas de sótano. En cuanto al interior de la plaza, junto a sus dos laterales, se alzaban estructuras opacas que recuerdan al frontón de las plazas vascas aportando una mayor funcionalidad, mientras que en el otro solar, el del antiguo colegio Santiago Apóstol, en vez de una plaza al aire libre cubierta, se sustituyeron por dos edificios.

*“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.”*<sup>49</sup>

Por lo que respecta al gran cubo vacío, se proyecta en su interior una estructura en forma de L cuyas alas dan a las calles Fernández del Campo e Ipaguirre. Esta nueva estructura interior estaba dimensionada con un crujía relativamente corta de aproximadamente 9,60 metros que daría cabida a numerosas actividades. Además en cuanto a la altura, se alzaba 62 metros por encima de la altura de rasante del entorno.

Este nuevo volumen configuraba entonces un espacio de grandes dimensiones en el que dos de sus laterales quedaban macizados por edificación al más puro estilo de un frontón vasco.



Maqueta definitiva del proyecto Básico\_plaza al aire libre. (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).

> Figura 49. Maqueta definitiva del proyecto Básico\_acceso escaleras(Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).

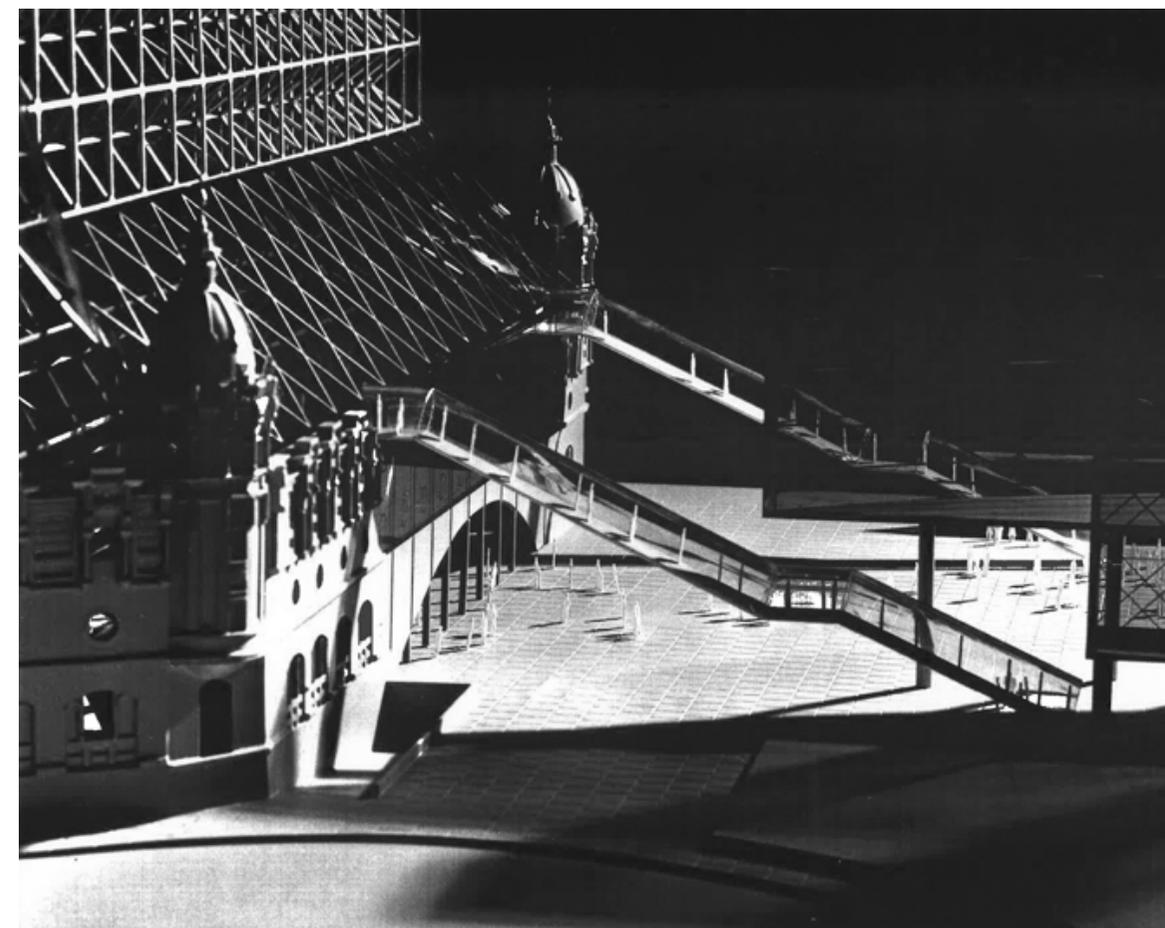
En el solar contiguo, se proyecta frente a la plaza al aire libre cubierta, una descubierta, que servía de antesala de los edificios que constituían el conjunto, pero en especial es de la gran plaza cubierta de la Alhóndiga.

Además de esa plaza descubierta, se la adherían dos nuevos volúmenes complementarios del centro cultural: En primer lugar se proyectó un edificio adosado a la medianera vista de los edificios colindantes de dicha manzana. En segundo lugar, se proyecta una pequeña caja en forma de paralelepípedo en el que se preveía ubicar las salas de lectura de la que biblioteca de Vizkaia.

El edificio junto a las edificaciones existentes estaba formado por la intersección de diferentes volúmenes con inclinaciones y curvas. Además, por lo que respecta a sus dimensiones, a lo ancho, no llegaban a rebasar los 15 metros, debido al espacio de la manzana. En dicho edicio se debía dar 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.

Por otro lado estba el edificio que se situaba en la esquina de las calles Iparraguirre y Licenciado Poza estaba destinado en su totalidad a salas de lectura de la Biblioteca antes nombrada. Se diseño como una pieza de cuatro alturas, la cual presentaba una planta baja diáfana en la que solamente se marcaban visualmente los accesos a dichas de lectura y los elementos de interconexión, a nivel de servicios y comunicaciones de los diferentes espacios que conformaban la biblioteca.

A nivel de subsuelo, se desarrollaba el programa del museo por el que se accedía por unas escaleras desde la plaza al aire libre, creando para su iluminación ciertos lucernarios. Igualmente, en plantas inferiores, se desarrollaban las salas teatrales, musicales o de conferencias.



Maqueta definitiva del proyecto Básico\_acceso escaleras. (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).

50 Real Decreto 1.587/82 de 25 de Junio relativo a la Norma Básica de la edificación NBE-CPI-81

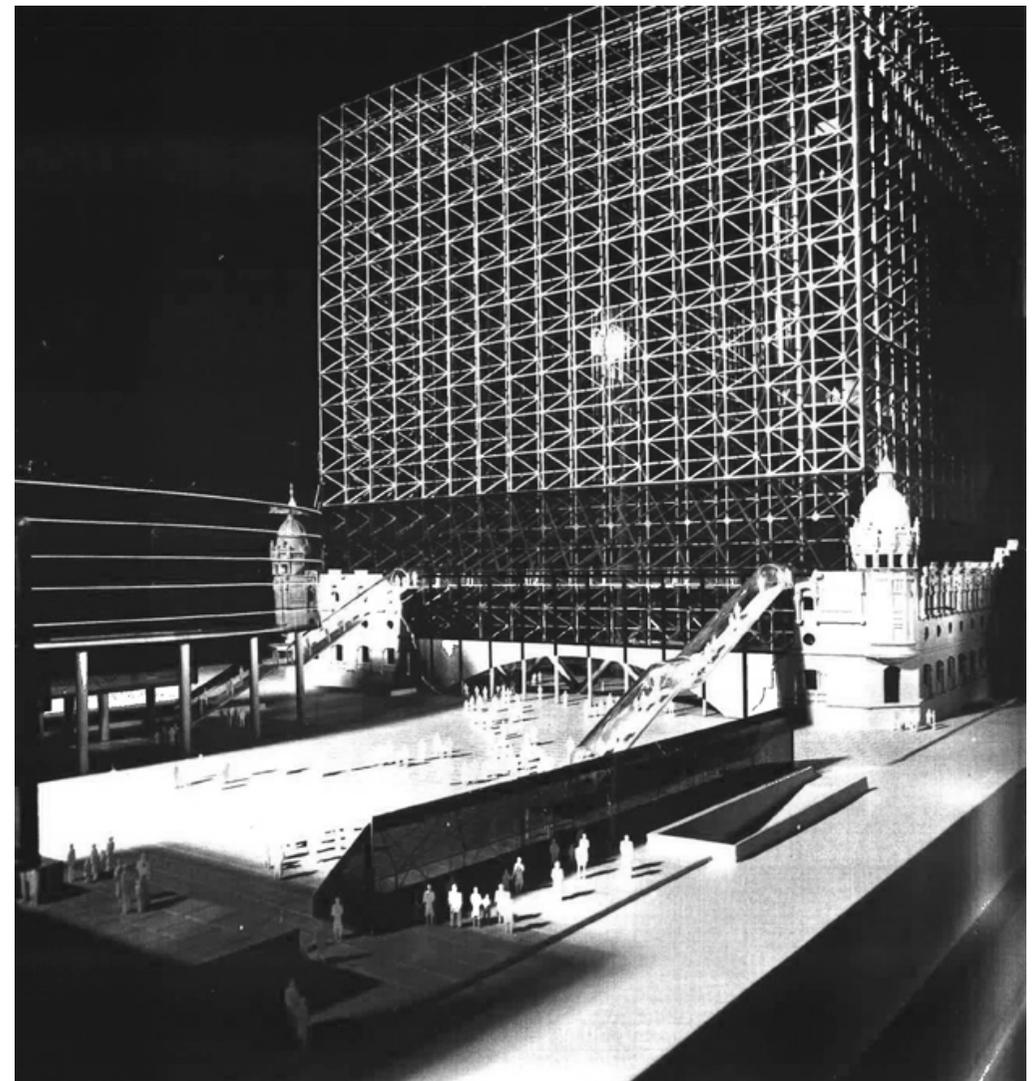
> Figura 50. Maqueta definitiva del proyecto Básico\_plaza al aire libre\_entorno(Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).

Un hecho remarkable, se dio un día antes de la presentación pública de la segunda propuesta del centro cultural, cuando se siguieron haciendo nuevas modificaciones relacionadas con la evacuación del centro cultural y su seguridad. Esas modificaciones se centran básicamente en la eliminación de esas cinco plantas de sótano donde iban a ubicarse las dependencias culturales, las cuales ya no están permitidas por la normativa<sup>50</sup>. Los cambios no estaban aprobados ni consultados, pero estaban introducidas en la presentación aunque no se reflejasen en la maqueta.

Aunque los arquitectos quisieran llevar a cabo dicha disposición, se optó por colocar dichas dependencias culturales en semisótano y en plantas superiores. El equipo redactor se ciñó a dicha cota marcada por la norma planteando parte de estas actividades en la planta 15. Ahora bien, para acabar de adaptarse a la normativa, conllevó levantar el nivel de la plaza cubierta a una cota equivalente de 15 metros en relación a la altura rasante del entorno.

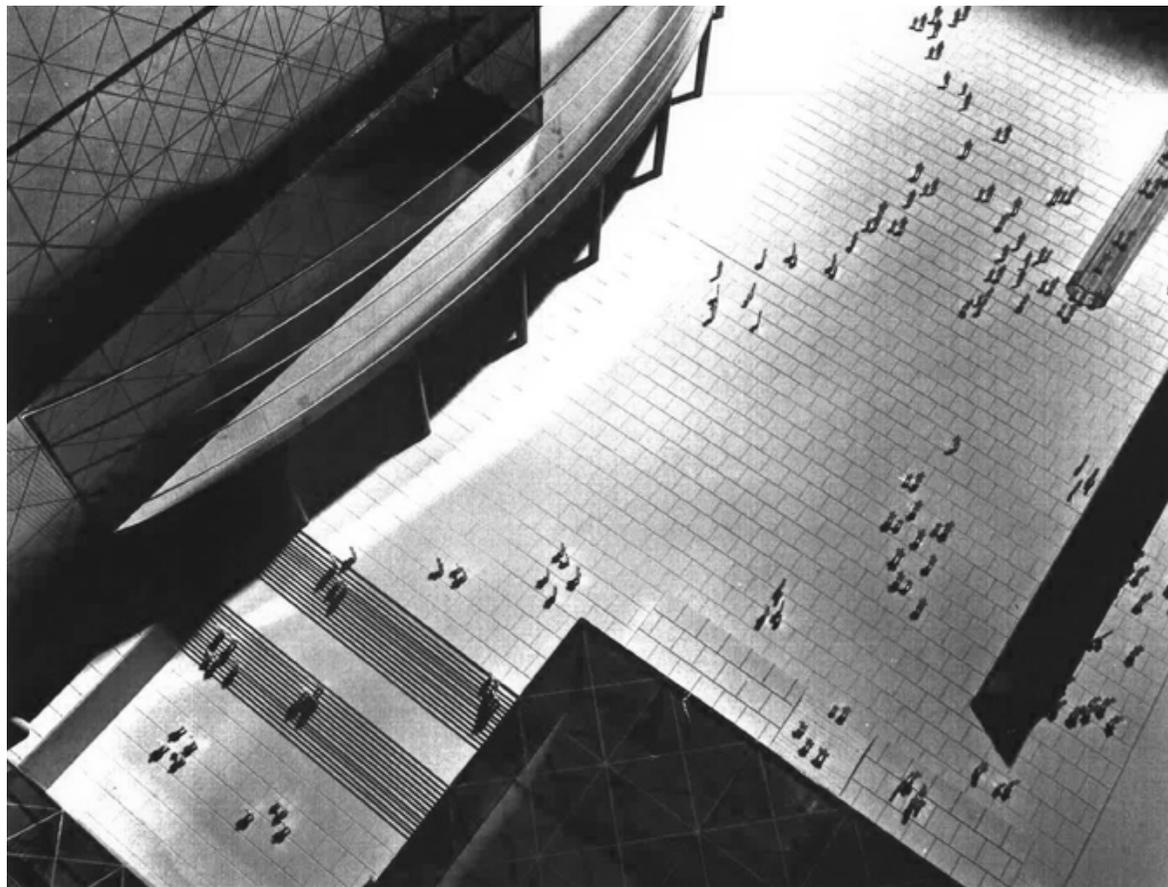
Una vez liberadas las plantas subterráneas del programa cultural, todas aquellas situadas a una cota inferior a -5 metros, se desarrollaron los aparcamientos subterráneos, además de todas las instalaciones precisas para el servicio del centro Cultural. El número de plazas de garaje que obtuvieron fue muy similar a las obtenidas en las propuestas anteriores y que solamente quedaría modificado este número por las exigencias estructurales del proyecto a nivel de superficie y las surgidas por la ley de evacuación y seguridad.

Del mismo modo, como consecuencia de la aplicación de la normativa, se confirmó que la Alameda Urquijo mantendría su actual trazado y características de circulación al nivel de la planta baja, y que a la vez se mantenían unas importantes limitaciones a nivel de velocidad en la circulación rodado.



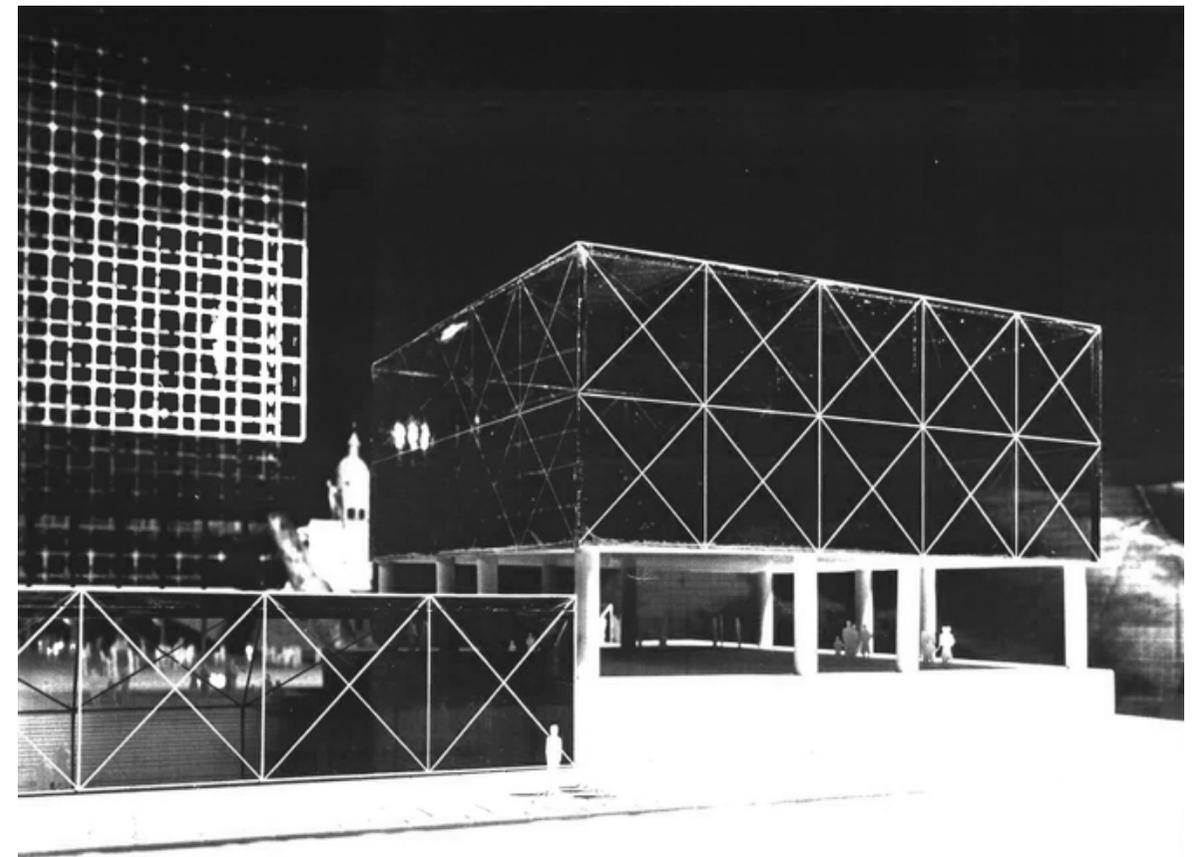
Maqueta definitiva del proyecto Básico\_plaza al aire libre\_entorno. (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).

► Figura 51. Maqueta definitiva del proyecto Básico\_plaza al aire libre\_plaza(Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).



Maqueta definitiva del proyecto Básico\_plaza al aire libre\_plaza. (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).

► Figura 52. Maqueta definitiva del proyecto Básico\_plaza al aire libre\_Volumenes anexos(Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).



Maqueta definitiva del proyecto Básico\_plaza al aire libre\_Volumenes anexos. (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).

51 Es un museo de arte contemporáneo diseñado por el arquitecto canadiense Frank O. Gehry y localizado en la villa de Bilbao (País Vasco), España. Es uno de los museos pertenecientes a la Fundación Solomon R. Guggenheim. Fue inaugurado el 18 de octubre de 1997 por el rey Juan Carlos I de España.

► Figura 53. Deia, 4 de enero de 1990 (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).

## EL FRACASO DE LA ALHÓNDIGA

### La decisión de la Junta de Patrimonio

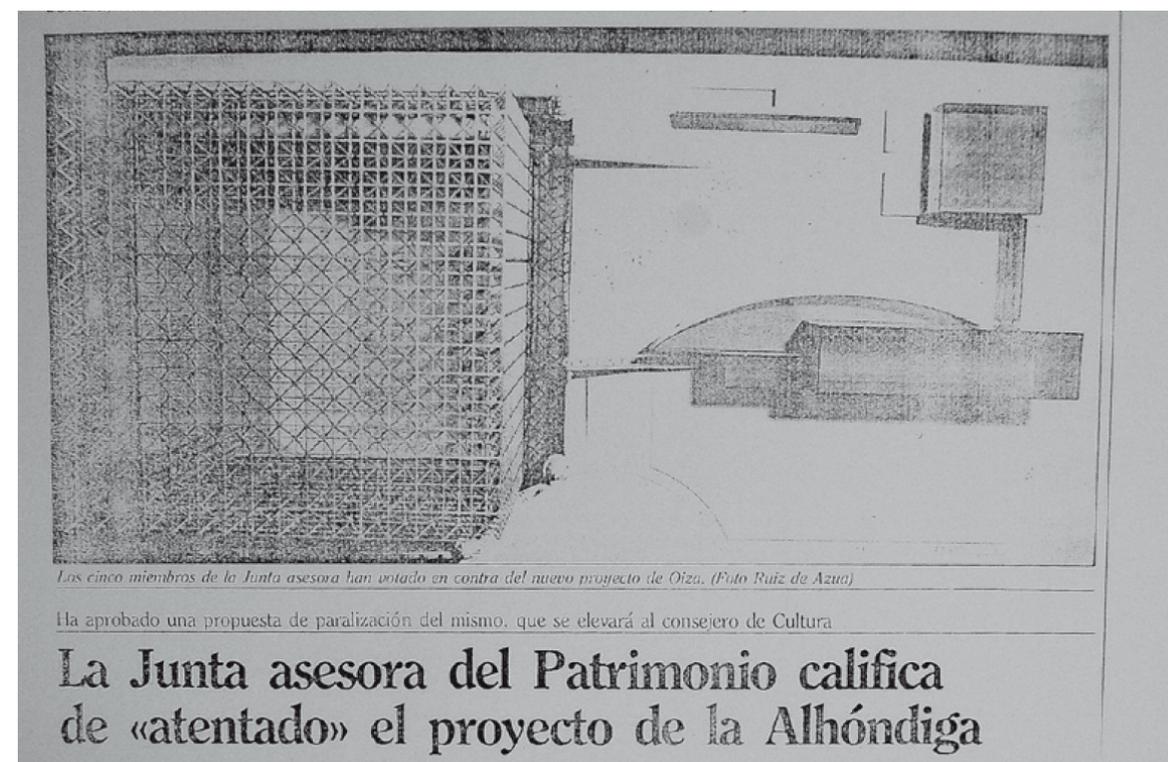
El 3 de Enero de 1990, la Junta Asesora del Patrimonio de Euskadi, tras haberse reunido para debatir sobre el nuevo proyecto del centro cultural promovido por el Ayuntamiento de Gorordo, llegó a la conclusión, por unanimidad, de considerar como Monumento artístico el edificio de la Alhóndiga y declaró por tanto incompatible el actual proyecto arquitectónico presentado.

### La opinión pública de Bilbao

El proyecto del CCAB suscitó un gran debate mediático durante todo el proceso. Fue un proyecto capaz de movilizar la opinión de los bilbaínos en un momento en el que los ciudadanos estaban comenzando a ser conscientes de la necesidad de llevar a cabo cambios sustanciales en la ciudad.

Y aunque no fue un proceso participativo específicamente, había que reconocer la simpatía de la opinión pública general ante las transformaciones urbanas por la implantación de un modelo de política cultural que bien podía encontrar una representación icónica en el museo Guggenheim<sup>51</sup> de Frank Gehry y su efecto. Ningún otro proyecto ha suscitado tanta diversidad de opiniones en la ciudad como éstos dos, puesto que suponían una gran decisión para el futuro de la ciudad.

No obstante, a lo largo del proceso Alhóndiga se distinguieron varios niveles desde los que se ejercía presión sobre el proyecto. La opinión de técnicos institucionales configuraba uno de ellos, aunque el mismo Gorordo reconoció que los motivos del fracaso del proyecto eran de naturaleza política o incluso personal.



Deia, 4 de enero de 1990. (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).

52 GORODO J.M. 2009

*“Realizamos una encuesta digna con más de mil entrevistas en Bilbao, y el ochenta por ciento de los entrevistados estaba a favor del proyecto. Otra cosa es lo que aparentaban los medios de comunicación, o lo que aparentaban las personas que aparecían en los medios de comunicación para ser más precisos. Aquí había otros intereses, sumados a los que se han ido indicando, pero en realidad el proyecto era bueno, y a la gente le gustaba, como le gusta el Guggenheim o el Metro, ante los que hubo también oposición. Cuando hay proyectos rompedores siempre hay personas en contra y a esto se unieron intereses que querían frenar...”*<sup>52</sup>

53 GONZÁLEZ DE DURANA J. 2009

► Figura 54. Deia, 8 de marzo de 1990 (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).

Pero no solo las transformaciones del entorno urbanístico, sino la propia política del museo en relación con el contexto cultural de Bilbao, tiene hoy en día críticas por parte de sus iniciales defensores. Desde el punto de vista artístico y cultural, quien formó parte del proceso del Guggenheim, reconocen en la actualidad que los modos de influencia cultural del museo respecto de la ciudad y sus artistas no corresponden a lo que años atrás se preveía, dada su falta de relación con el contexto artístico emergente.

*“Resulta paradójico ver como la mayoría de los que estaban en contra ahora están encantados, mientras que los que estábamos a favor del Guggenheim en aquellos momentos (yo formé parte del Consejo de Administración entonces durante todos los años de vida del Consorcio y también fui asesor), éramos muy pocos los que lo defendimos y se nos criticó muy duramente por ello. Pero, los que los defendimos entonces somos los que ahora estamos más críticos con el Guggenheim porque no era esto lo que intentábamos lograr. [...]”*<sup>53</sup>

El lehendakari del Gobierno vasco, José Antonio Ardanza, y el alcalde de Bilbao, José María Gorordo, se reunieron ayer en el palacio de Ajuria Enea por espacio de más de cuatro horas. Gorordo aseguró a la salida de esta marathonia reunión que «el lehendakari se ha mostrado muy receptivo con todos los problemas que le he planteado. En ningún momento ha habido reproches. Ahora se abre un periodo de reflexión, en el que vamos a tratar de consensuar posturas».

El lehendakari y Gorordo se reunieron ayer en Ajuria Enea por espacio de cuatro horas

### «Vamos a tratar de consensuar posturas»

**Maite Redondo**  
Gasteiz  
El alcalde de Bilbao llegó pocos minutos después de las seis al palacio de Ajuria Enea.



El lehendakari, José Antonio Ardanza, y el alcalde de Bilbao, José María Gorordo, durante la reunión de ayer en Ajuria Enea. (Foto Ciarrusta)

es normal, no. Ardanza no está involucrado en temas concretos, por lo que vamos a buscar unos mecanismos adecuados para consensuar posturas. Entre instituciones siempre se plan-

un debate que debe analizarse, no sólo en las instituciones, sino también en los partidos políticos. Yo entiendo que en vísperas de unas elecciones, en un plazo de seis meses, por ejemplo, en Suecia de cada 100 pesetas de recursos públicos, 65 son gestionadas por los ayuntamientos. Los proyectos presentados al lehendakari están

### «Bilbao necesita un

Deia, 8 de marzo de 1990. (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).

54 G.A. Entrevista a Philippe Starck. 20 minutos, Noviembre 2011.

► Figura 35. Atrio interior Alhóndiga Philippe Starck.

## UN PROYECTO DE ÉXITO

Tras el fracaso de la Alhóndiga y la construcción del Guggenheim como elemento de referencia en Bilbao, la ciudad, parece haber superado los momentos más críticos de la desindustrialización mediante un nuevo motor que permitía transformar la vieja imagen de la ciudad. Para ello, se llevó a cabo el desarrollo de arquitecturas emblemáticas que ocupan zonas específicas de la ciudad. Arquitectos como Norman Foster, Frank Gehry, Santiago Calatrava, Arata Isozaki, Álvaro Siza, Rafael Moneo o Zaha Hadid comenzaron a desarrollar proyectos en la ciudad. Una figura relevante en esta investigación es la de Philippe Starck, diseñador que también desarrollaría proyectos arquitectónicos en la ciudad.

Tras ser desestimada la oferta de Frank Gehry, de que la Alhóndiga fuese el lugar donde instalar la franquicia del Museo Guggenheim, éste, seguía sin acoger un proyecto que le devolviera actividad. El único proyecto que se pudo desarrollar esos años fue en el subsuelo, concretamente un aparcamiento de los vehículos de la zona.

No fue hasta el año 2002, cuando se empezaron las obras de revitalización de la Alhóndiga. Pero no fue hasta dos años después, cuando se incorporó Philippe Starck, tras haber quedado prendado por la Alhóndiga años antes.

Philippe Starck propuso que el espacio tenga un carácter social, en el que los ciudadanos no fuesen meros espectadores, sino que formaban parte activa de él. Se intentó crear un espacio propio y característico de los ciudadanos, donde ellos puedan sentirse identificados.

*“Alhóndiga Bilbao va a revolucionar la energía humana que mueve esta ciudad.”<sup>54</sup>*



Atrio interior Alhóndiga Philippe Starck. (Página web Philippe Starck).

► Figura 56. Esquema distribución de usos Alhóndiga Philippe Starek.

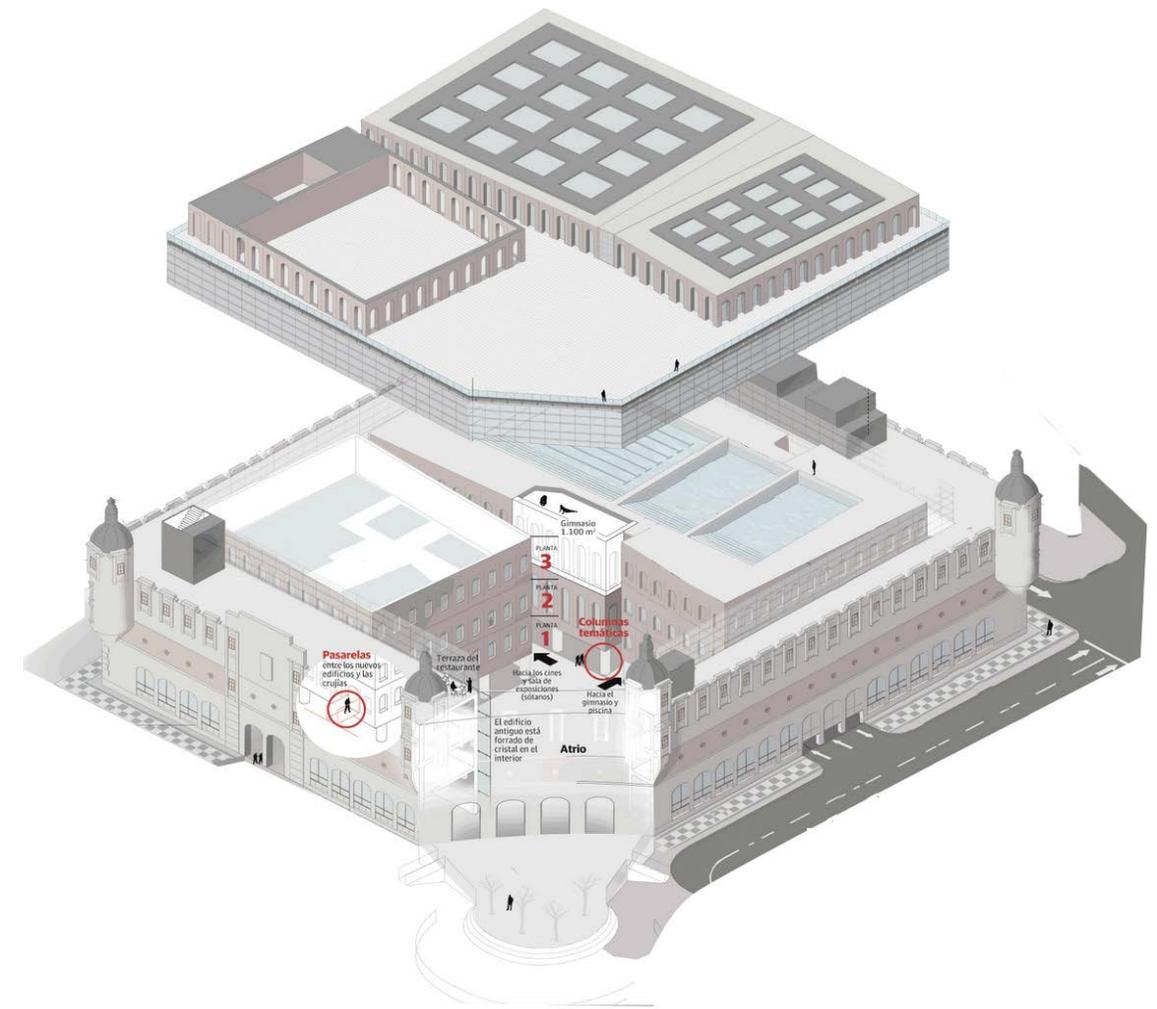
El edificio actualmente cuenta con tres cajas contenidas entre los límites del edificio de Bastida. Se encuentran elevadas tres metros del suelo, permitiendo el tránsito por debajo de éstas., generando un espacio en planta baja totalmente diáfano.

El proyecto se genera a partir de 3 volúmenes muy definidos en forma de caja de tres plantas. Cada una de las cajas se diseño según una temática: Bienestar (la caja deportiva, con gimnasio, vestuario y piscina cubierta), Conocimiento (la cultural, con mediateca y biblioteca) y ocio.

Como se debían conservar las fachadas de la Alhóndiga de Bastida, Philippe Starek aprovechó para separar los 3 volúmenes de éstas, y generar así una crujía donde introducía una banda de usos, sobretodo de servicio, como son comunicaciones verticales, aseos, cafeterías o restaurantes.

Sin embargo, aunque parezca que la intervención realizada por Starek estaba contenida en los límites del antiguo edificio, se ha intervenido para mejorar la relación de éste con su entorno urbano. Una de las calle de acceso al edificio se ha peatonalizado, así como también se han ampliado las aceras de las otras fachadas. Además, se ha construido una plaza colindante a éste, la cual mantiene una relación con el acceso principal, situado en la quinta fachada, lo cual permite trasladar al ciudadano de un espacio público abierto a un espacio público interior cubierto.

Ese acceso principal se ha visto reforzado por una estructura metálica. Interiormente, las estancias que se generaron dentro de la crujía, se cierran con un vidrio no estanco, el cual da acceso al patio interior; en el que se albergan las tres cajas anteriormente comentadas construidas con fábrica de ladrillo. Este patio interior se produce tras un vaciado del edificio original, del cual solo se conserva la fachada y la primera crujía.



Esquema distribución de usos Alhóndiga Philippe Starek. (Página web Philippe Starek).

> Figura 37. Cubierta pública Alhóndiga Philippe Starck.

De esta manera se generó el gran atrio en el acceso de 6.000 metros cuadrados, que simula una plaza cubierta y actúa como recibidor. En él, se despliegan 43 colosales pilares que sirven de base para los tres edificios, suspendidos a tres metros del suelo. Cada columna representa un estilo de la historia del Arte, de la Grecia Clásica a la China milenaria.

Estas 43 columnas, de diferentes estilos y materiales, reciben a los visitantes. Se trata de un encargo, por parte del diseñador al diseñador de escenas cinematográficas, Lorenzo Baraldi. Las columnas, de tres metros de altura, combinan mármol, bronce, madera, acero, ladrillo, terracota vidriada, cemento y piedra de Lecce, y son uno de los elementos más reconocibles de la nueva Alhóndiga.

En ese gran atrio se puede ver como se combinan los principales materiales utilizados para su construcción como son el vidrio, el ladrillo, el acero y el hormigón. El gran espacio queda delimitado por unas cerchas y pilares metálicos que recorren toda la gran altura del atrio, además de por una gran pantalla de 8x8 metros colgada de esa estructura.

En definitiva, este "nuevo espacio de convivencia" suma un total de 43.000 m<sup>2</sup> dedicados al conocimiento, el ocio y el bienestar, actividades encuadradas en cada uno de los tres volúmenes de la edificación. Se ha cumplido por tanto el objetivo del artista de crear un nuevo punto de referencia para el ciudadano.



Cubierta pública Alhóndiga Philippe Starck. (Página web Philippe Starck).

## CRONOLOGÍA

### Junio 1988

El ayuntamiento acepta los presupuestos municipales para la realización de la nueva Alhóndiga.

### 24 Octubre 1988

Oteiza y Gorordo firman un acuerdo por 100 millones de pesetas para colocar esculturas del escultor en el futuro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

### Diciembre 1988

Empiezan obras de vaciamiento de la Alhóndiga sin proyecto previo. El COAVN defiende la conservación integral del edificio.

### 1 Febrero 1989

Gorordo comparece para explicar como Oteiza, Fullaondo y Saénz de Oiza van a intervenir.

### 12 Mayo 1989

Los arquitectos bilbaínos acogen con grandes reservas el nuevo proyecto.

### 4 Octubre 1989

Ante la crítica, y con los resultados del estudio medioambiental se hacen ciertas modificaciones.

### 13 Mayo 1988

Gorordo recibe a Oteiza en la Alhóndiga y está dispuesto a participar en el nuevo proyecto.

### 6 Octubre 1988

Se crea comisión para realizar viajes a Europa para estudiar los centros culturales. Se prevé la realización de un concurso de ideas.

### Noviembre 1988

Oleada de voces a favor de la conservación de las fachadas de la Alhóndiga de Bastida.

### 10 Enero 1989

El Departamento de Patrimonio Artístico declara que se está tramitando la declaración de Monumento y tardará unos meses.

### 28 Abril 1989

Presentación pública de la primera propuesta de anteproyecto para la Alhóndiga.

### 16 Mayo 1989

Para la aprobación del anteproyecto se exige un estudio medioambiental que aumenta el presupuesto.

### 13 Diciembre 1989

Se hacen públicas las modificaciones del nuevo proyecto de centro cultural.

### 29 Diciembre 1989

El Ayuntamiento aprueba por unanimidad en el pleno el nuevo proyecto básico de la Alhóndiga para la ciudad de Bilbao.

### 5 Enero 1990

El alcalde de Bilbao continua con el proceso para construir la Alhóndiga aún sin tener el permiso del Gobierno Vasco.

### 26 Febrero 1990

Manifiesto a favor del proyecto. La Junta Asesora de Patrimonio rechaza las alegaciones del Ayuntamiento.

### 17 Diciembre 1989

Las críticas no cesan. No llega a un acuerdo con la Junta Asesora de Patrimonio. Gorordo dimite como Alcalde de la ciudad. Se paraliza el proyecto.

### 17 Noviembre 1989

Pleno extraordinario para realizar modificaciones en el PGOU.

### 28 Diciembre 1989

Se hacen cambios un día antes de la presentación ante las autoridades vascas que no quedan reflejadas en la maqueta.

### 3 Enero 1990

La Junta Asesora de Patrimonio declara incompatible el proyecto aprobado por el Ayuntamiento.

### 12 Enero 1990

Los arquitectos Fullaondo y Saénz de Oiza junto al escultor Jorge Oteiza se retiran del proyecto ante la situación en relación a su proyecto.

### 17 Mayo 1990

Se propone junto a la Consejería de Cultura del País Vasco cambios del anteproyecto dirigidos por Oiza.

### Mayo 2001

Empiezan las obras de revitalización manteniendo las fachadas. Dos años después Philippe Starck será el encargado del diseño del interior de la Alhóndiga. Se inaugura finalmente el 13 de Mayo del 2010.

El proceso de re-dibujado y estudio de la obra se ha basado, principalmente, en la Memoria de Proyecto original, obtenida del mismo Archivo Municipal de la ciudad de Bilbao como consecuencia de la escala información en libros de textos de planos de referencia para poder realizar el levantamiento. Por tanto la información obtenida se basa en las actas de las reuniones generadas por los propios arquitectos así como las planimetrías originales dibujadas a mano. Se recurre a la información original porque se han encontrado ciertas disconformidades entre textos y dibujos (re-dibujados) de diferentes autores y a la imposibilidad de ceñirse a los originales por la poca calidad de las imágenes escaneadas originales.

► Figura 58. Axonometría General

## DOCUMENTACIÓN GENERADA EN LA INVESTIGACIÓN

Centro cultural Alhóndiga Bilbao

La obra elegida para la realización de su revisión gráfica es el centro cultural Alhóndiga Bilbao por su carácter urbano, además de tratarse la última obra arquitectónica en la que Oteiza plasmó su ideario generado durante su trayectoria.

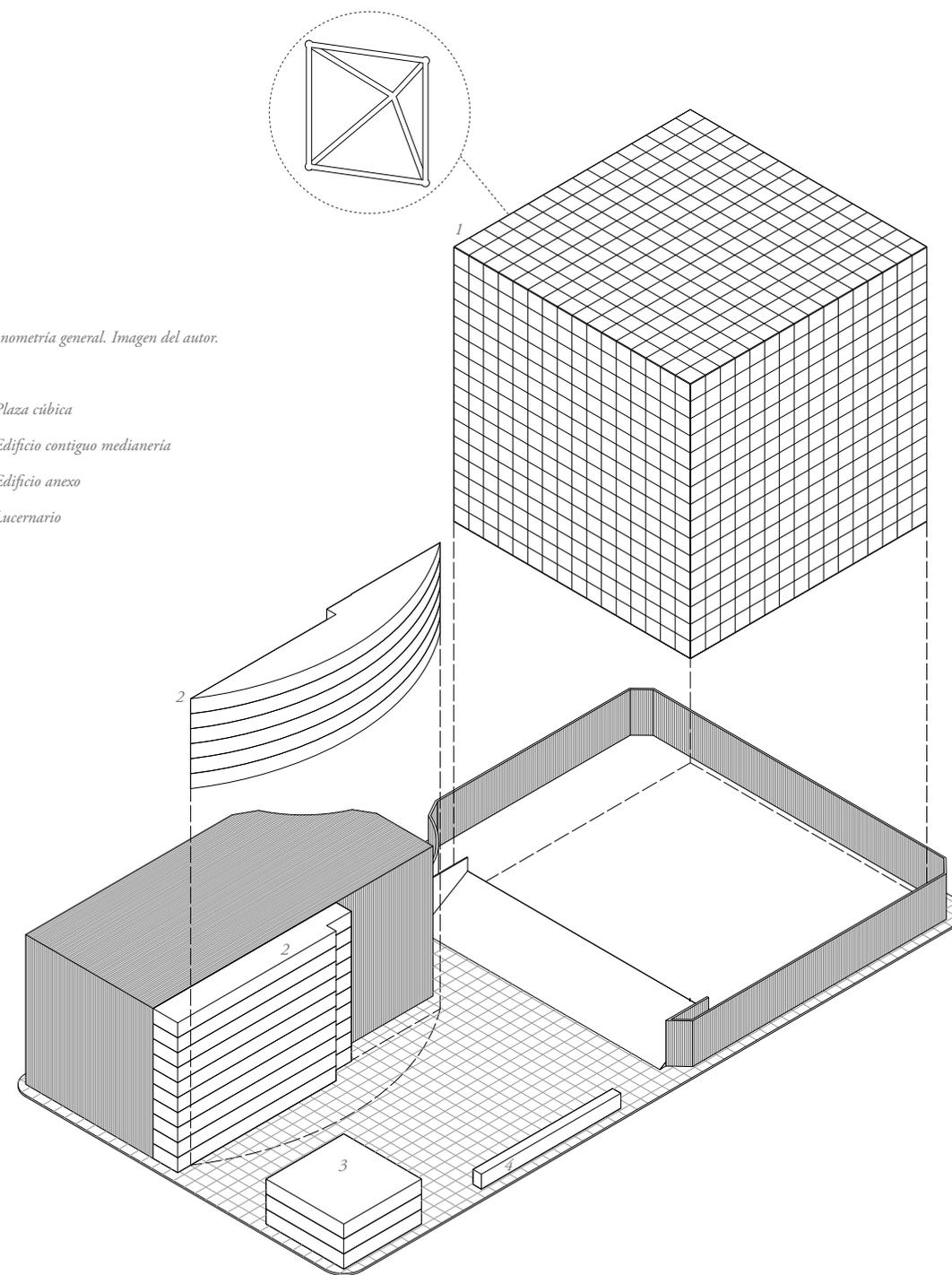
Procederemos a analizar los elementos principales que constituyen el proyecto mediante la reconstrucción gráfica la segunda y definitiva versión de la propuesta presentada por el equipo.

Cada una de las versiones presentadas por el equipo Oteiza corresponden a las diferentes fases del concurso; la primera supuso la presentación de un simple anteproyecto, con unas líneas de proyecto muy marcadas; para la segunda se realizan ciertas modificaciones, sin alterar los fundamentos principales de la misma.

Para el proceso de re-dibujado se ha analizado la documentación de todas las Memorias de Proyecto de las dos propuestas realizadas, además de la consulta de diversos documentos de apoyo. Las dimensiones utilizadas en la reconstrucción son las que se obtienen de los planos y se comentan en los diferentes textos.

Para ello se parte, mediante el escaneado de planos y conociendo las medidas que se comentan en la memoria, a la reconstrucción gráfica mediante Autocad, para seguidamente importar desde Sketchup, Rhinoceros y Grasshopper los archivos generados y proceder al levantamiento 3D.

Del modelo 3D de Sketchup y Grasshopper se han obtenido la volumetría general y las imágenes virtuales, renderizadas con Lumion y posproducidas mediante Photoshop CC.



Axonometría general. Imagen del autor.

1. Plaza cúbica
2. Edificio contiguo medianería
3. Edificio anexo
4. Lucernario



**Programa funcional**

## • Aparcamientos

Plazas por planta: 234  
 Plazas totales: 704  
 Planta: -7,20, -9,60, -12,00 m

## • Museo de Arte Contemporáneo

Superficie en planta semisótano 3.274,50 m<sup>2</sup>  
 Superficie en resto de plantas semisótano 1.411,00 m<sup>2</sup>  
 Superficie en plaza pública (galería doble altura) 2.501,60 m<sup>2</sup>  
 Superficie edificio contiguo medianería (4 plantas) 1.530,00 m<sup>2</sup>

Total: 10.493 m<sup>2</sup>

## • Conservatorio de Música

Gran sala de actos y reunión (-4,80 m) 1.488,00 m<sup>2</sup>  
 Salas en planta (-4,80 m) 1.072,00 m<sup>2</sup>  
 Salas en planta (0,00 m) 1.773,00 m<sup>2</sup>  
 Plantas técnicas (Mediateca, -4,20, 0,00 y 4,20 m) 2.897,00 m<sup>2</sup>  
 Despachos y laboratorios acústicos (54,6 y 58,8 m) 2.507,60 m<sup>2</sup>

Total: 9.537,60 m<sup>2</sup>

## • Casa de Cultura y laboratorios e instituto de investigaciones estéticas

En planta baja plaza cúbica 1.250,83 m<sup>2</sup>  
 En cuatro plantas de plaza cúbica (8,40-25,20 m) 5.030,00 m<sup>2</sup>

Total: 6.284,83 m<sup>2</sup>

## • Bibliotecas

Sala de lectura. Edificio independiente (25x25 m) 625,00 m<sup>2</sup>  
 Archivo en sótano 45x30 m 1.350,00 m<sup>2</sup>  
 Archivo entreplanta edificio contiguo medianera 500,00 m<sup>2</sup>  
 Vestíbulos y áreas de ficheros 25x45 m 1.125,00 m<sup>2</sup>  
 Servicio publicaciones en planta baja 51 x 7,50m 382,00 m<sup>2</sup>  
 Servicio hemeroteca 432,00 m<sup>2</sup>  
 Cuatro plantas investigadores (últimas edif. contiguo) 4.441,20 m<sup>2</sup>

Total: 8.855,20 m<sup>2</sup>

## • Superficie aparcamientos:

En tres niveles (-7,20, -9,60, -12,00 m) Total: 46.117,50 m<sup>2</sup>

• Superficie total áreas específicas: 35.140,60 m<sup>2</sup>

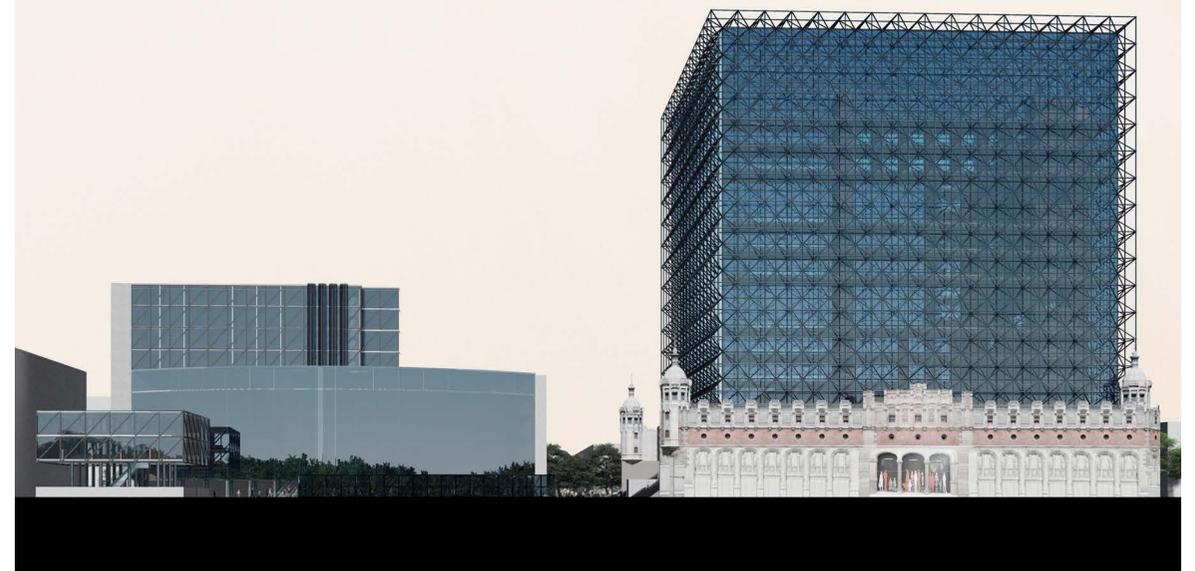
• Superficie de áreas comunes y circulaciones: 4.022,15 m<sup>2</sup>

Sup total construida: 39.162,78 m<sup>2</sup>

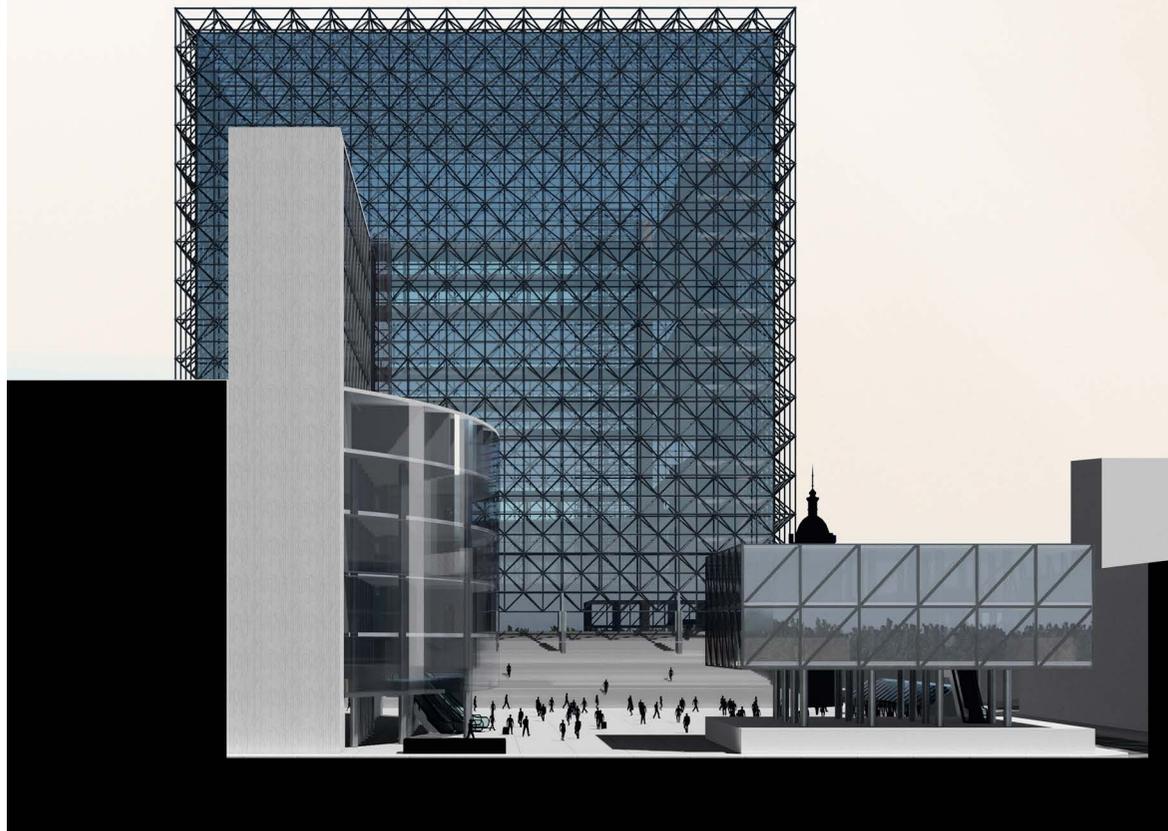
*Alzado este*



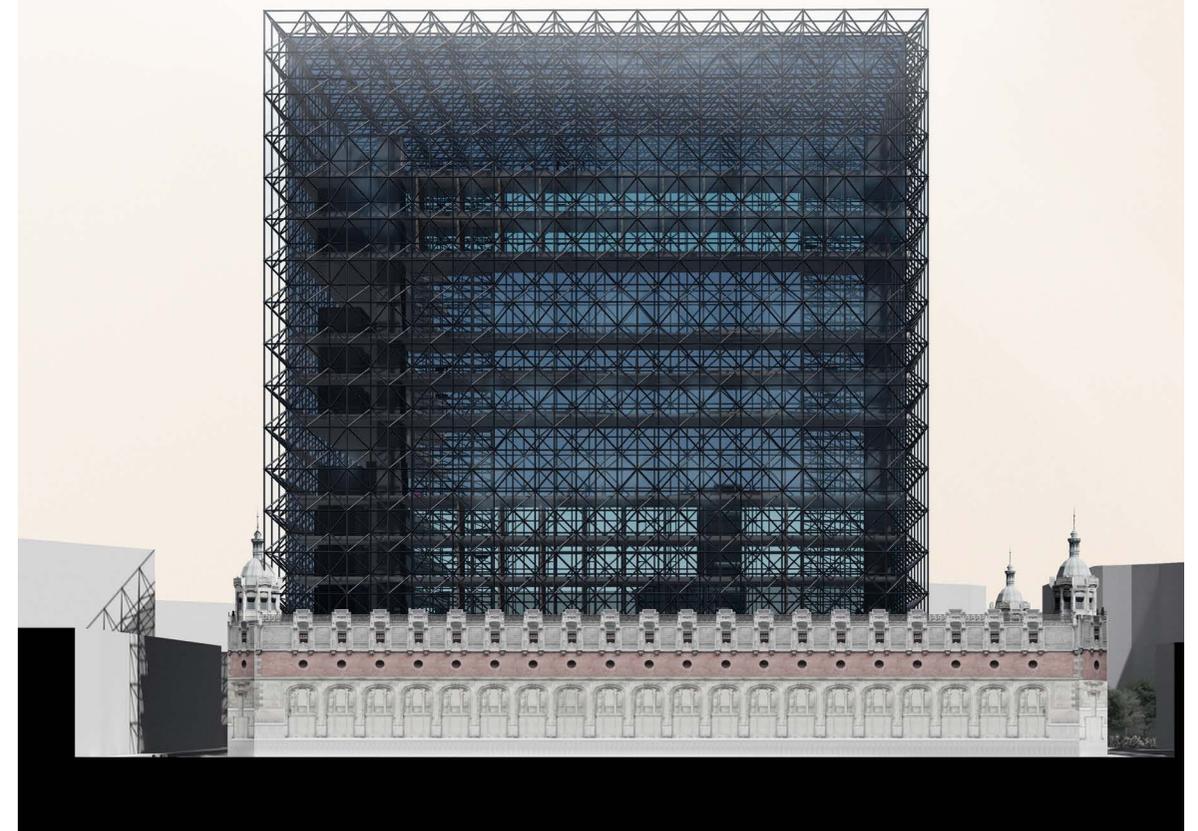
*Alzado oeste*



*Alzado norte*



*Alzado sur*



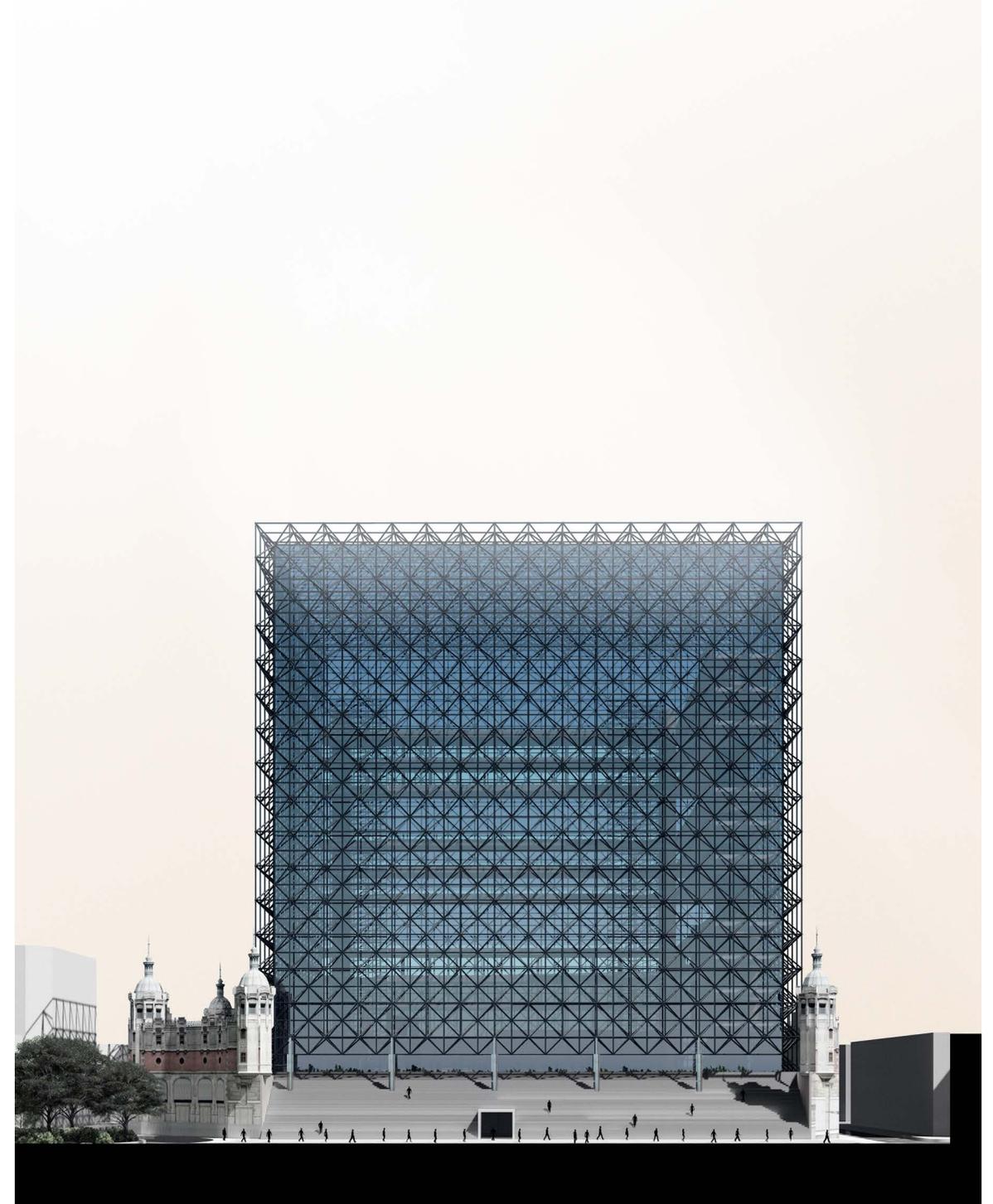
### La gran plaza cúbica

Se trata del volumen principal y de mayor importancia en todo el proyecto. Se proyecta una gran estructura espacial tridimensional formada por tubos redondos de acero a partir de la cota +9,00 metros, a partir de donde acaba el último módulo que conforma la fachada de la antigua Alhóndiga.

A partir de ahí, desde una altura de +9,00 metros hasta los +78,00 metros, establecidos en un principio como altura máxima por el Ayuntamiento de Bilbao, es donde se desarrolla parte del programa: Centro de investigaciones estéticas, oficinas del conservatorio, zona museo de arte contemporáneo o cafetería.

La altura de cada planta corresponde con los módulos de los cubos secundarios que conforman la subestructura interior. De este modo con los 4,80 metros que posee el módulo cuadrado de la estructura, corresponderían 4,20 metros a la altura libre de planta y 0,6 metros al forjado y el falso techo para incluir parte de las instalaciones proyectadas.

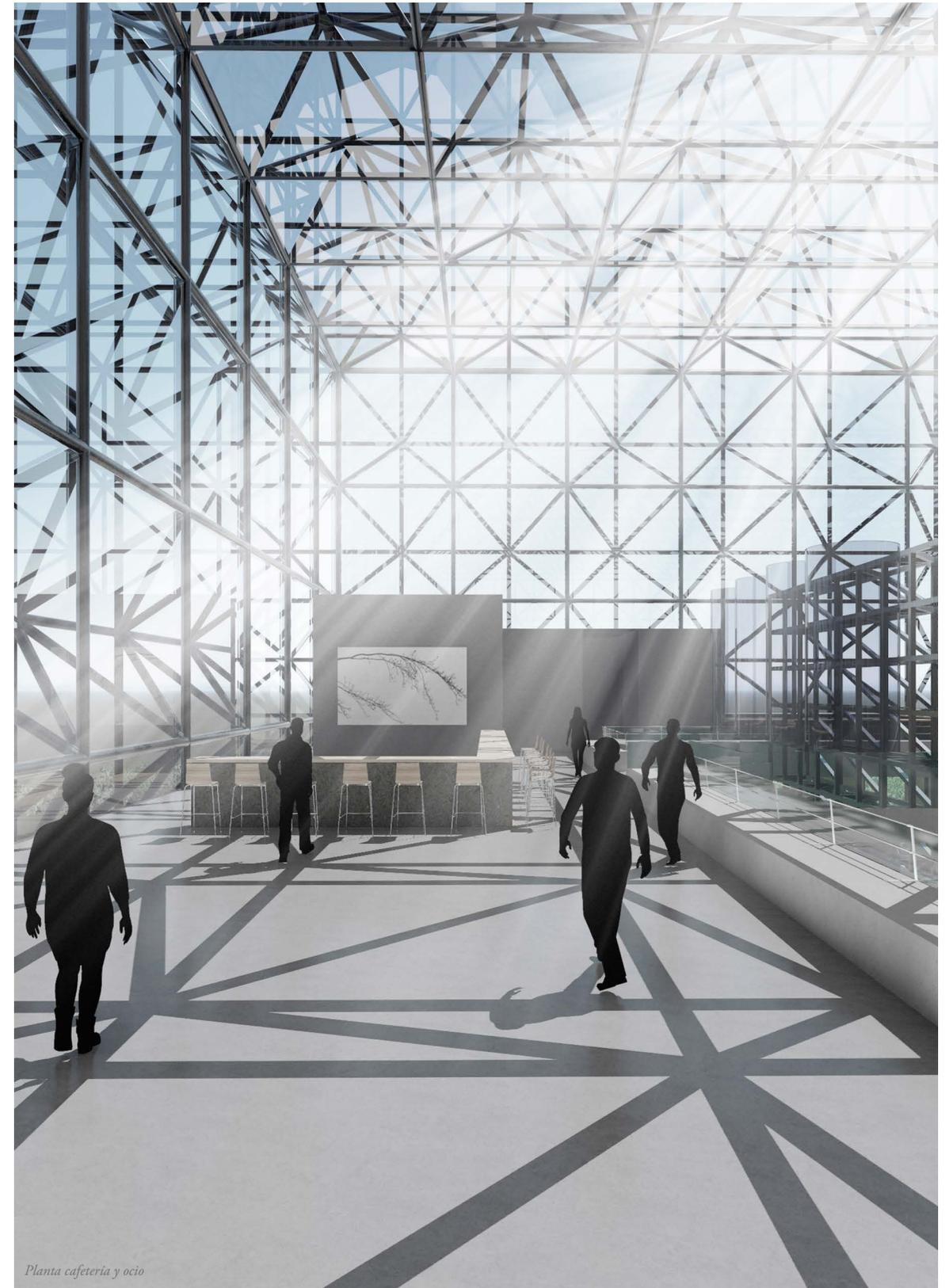
Aunque la composición del prisma parezca muy simétrica, es solamente por fuera. La distribución del programa en el interior se centra en el ala sur y oeste, dejando dos de las fachadas libres, simulando el frontón Vasco. Se crea así un espacio transparente a la luz y la visión pero cubierto y cerrado respecto del exterior donde el cielo adquiere un papel determinante, generando un permeabilidad visual total.



▷ Figura 65. Planta cafetería y ocio

En la última planta se observa como los núcleos de comunicación vertical no llegan a ponerse en contacto con la estructura espacial que cubre la gran plaza cúbica.

Además, se caracteriza por tener una distribución prácticamente diáfana a excepción de las barras de las cafeterías, la única parte del programa en dicha planta.



*Planta cafetería y ocio*

▷ Figura 66. Planta exposiciones doble altura

La parte del programa destinada a zona de exposiciones se sitúa en una zona intermedia fácilmente identificable por las dobles alturas existentes que enmarcan las plantas para dicha función.

En ellas se podría dar cabida a diversas exposiciones de arte contemporáneo según el espacio que éstas necesitaran.



*Planta exposiciones doble altura*

▷ Figura 67. Planta baja diáfana.

▷ Figura 68. Planta baja diáfana 2.

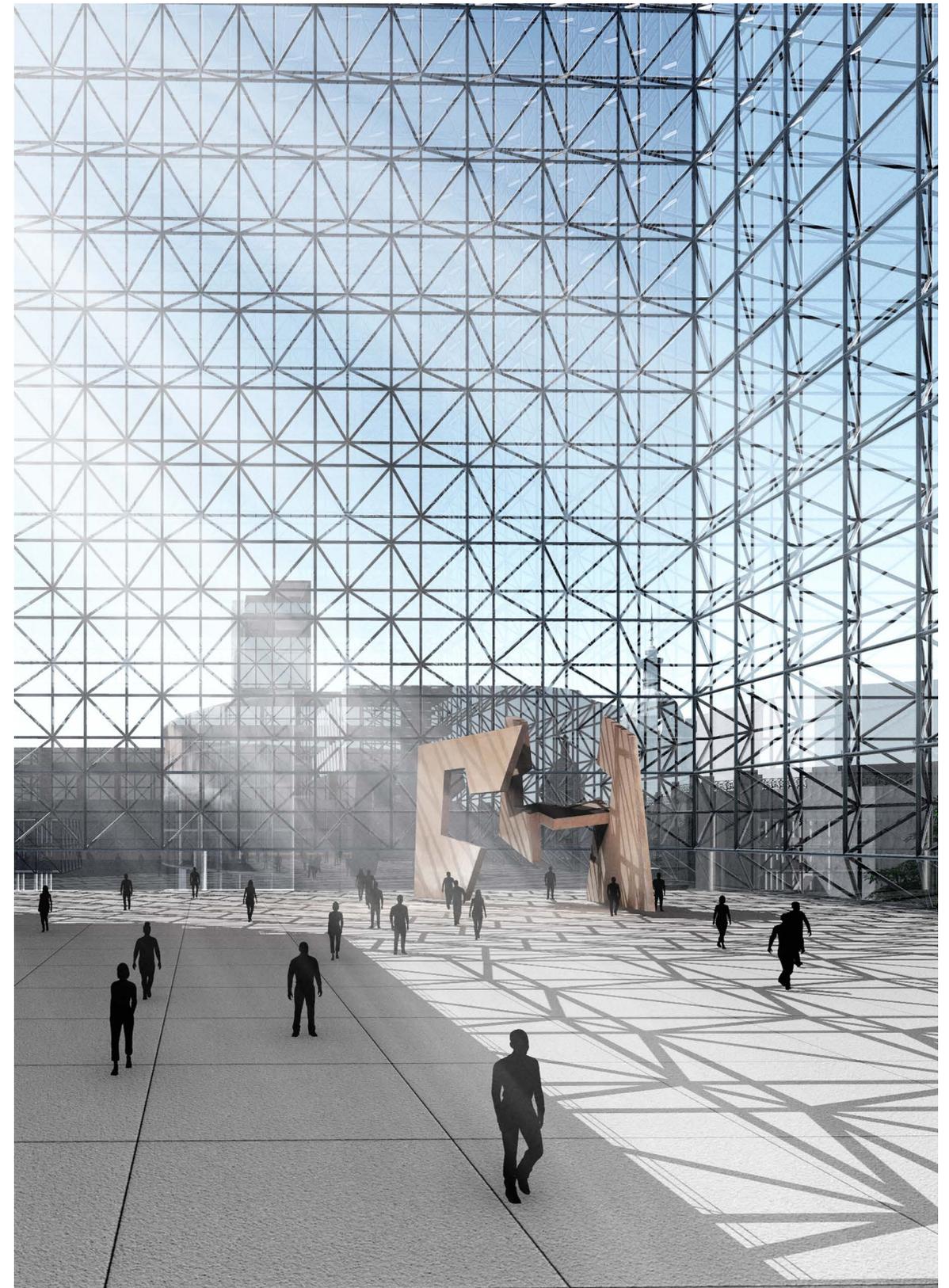
La planta baja queda totalmente diáfana utilizándose para la exposición de obras artísticas y escultura de acceso libre para todos los ciudadanos. Así pues en las tres plantas siguientes se desarrolla el instituto de investigaciones estéticas donde se encuentran toda una serie de salas compartimentadas mediante mamparas de vidrio que no interrumpen la permeabilidad visual del gran cubo.

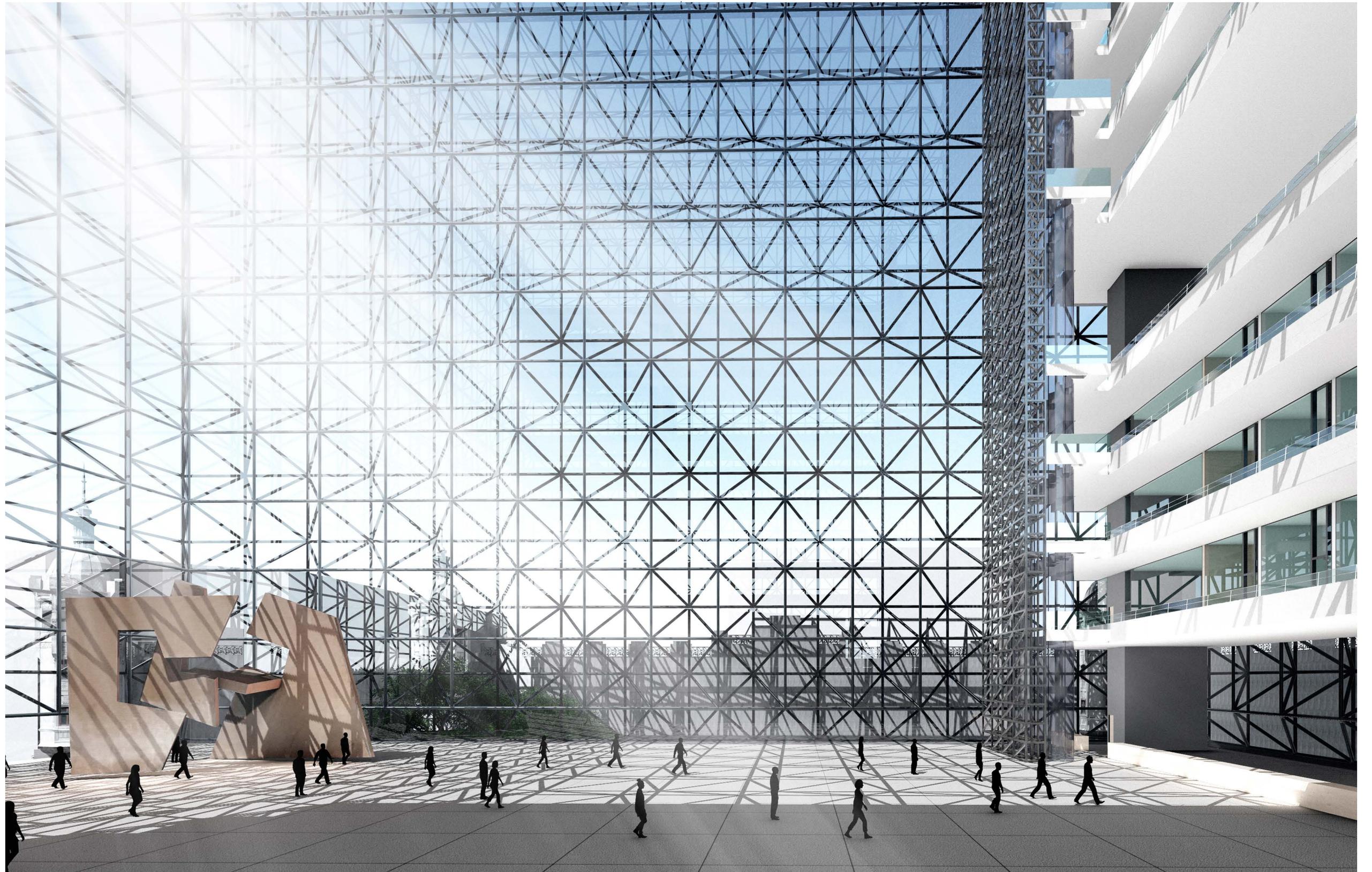
Por otro lado, en las cuatro plantas siguientes, se encuentran las salas de exposición del museo de arte contemporáneo. Se distinguen dos tipos: una con doble altura y una de altura simple.

A continuación, inmediatamente después, se sitúan los despachos de la parte del conservatorio de música, compartimentados al igual que en la zona de investigaciones estéticas, con mamparas de vidrio. La única diferencia es la distribución interior en cuanto a mobiliario de éstos.

Por último, en la última planta, se encuentra la zona más pública y con mejores cualidades del proyecto. Una planta totalmente diáfana donde se encuentran dos barras de cafetería desde donde se pueden disfrutar de las vistas de la ciudad.

A todas las plantas se puede acceder a través de tres núcleos de escaleras y ascensores panorámicos que son continuos en todas ellas.





### Edificio junto a la medianera

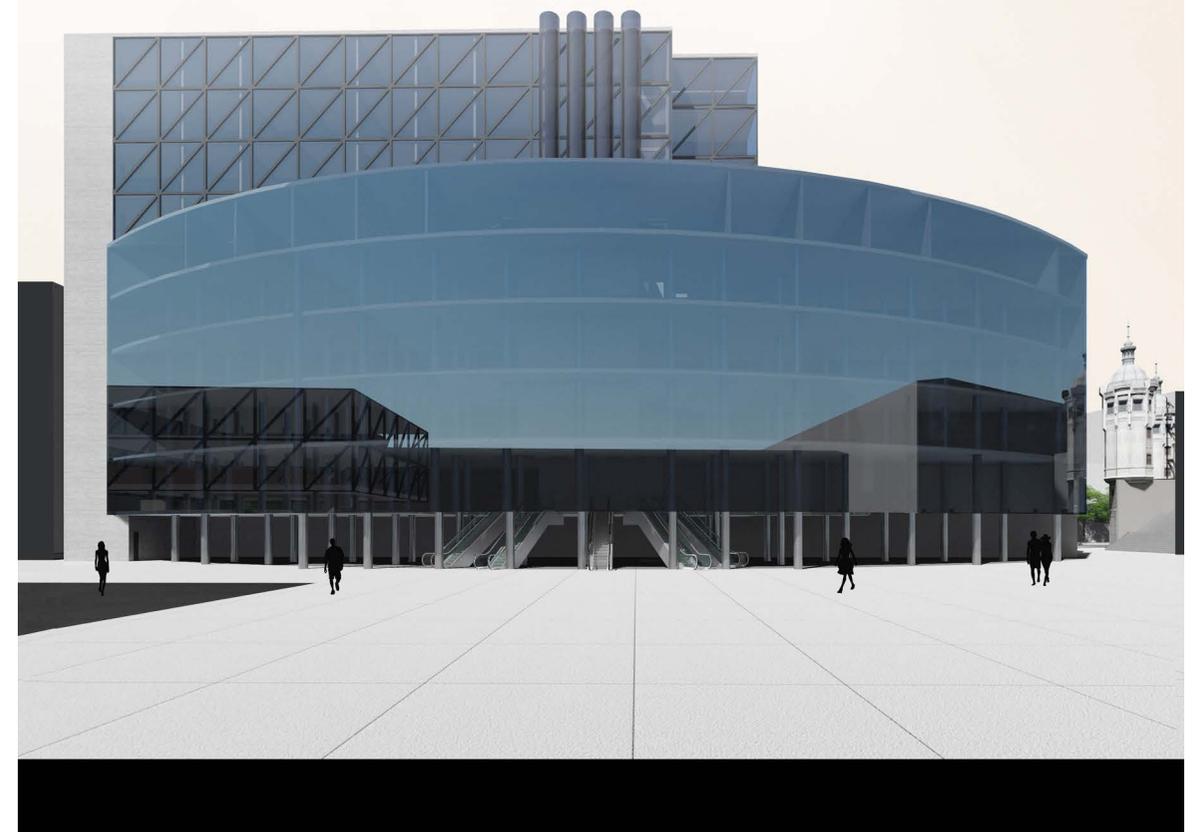
Es un único edificio que se compone por dos volúmenes muy marcados. El primero de ellos es el único de toda la propuesta que incluye formas curvas frente a la ortogonalidad de la propuesta. El segundo es un paralelepípedo de mayor altura que genera cierto quiebro en la volumetría general.

El volumen curvo posee la virtud de que la longitud de fachada que llega a tener es mayor que en las fachadas rectas, facilitando así las vistas y la relación con el exterior. Para acceder a dichas salas, fundamentalmente salas de lectura de la biblioteca, se lleva a cabo a través de dos núcleos de comunicación vertical, uno situado en la parte central del volumen, generando una simetría y el otro en un extremo, que sirve como acceso secundario o de salida de emergencia. Además los ascensores panorámicos adquieren una posición esencial ya que también están en esa parte central equidistante de todos espacios.

Frente a esa simetría en cuanto a la disposición de los núcleos de comunicación vertical, se encuentran los accesos, ahora, a las salas, siendo estos ciertamente estrechos si se accede desde las escaleras. Por el contrario mucho más ordenado y equitativo el acceso desde los ascensores panorámicos que son los que realmente toman el protagonismo del conjunto.

Aunque el volumen trasero es más alto, incluye una pequeña parte del programa ya no tan pública como el resto. Se trata de almacenes y oficinas de parte del programa del museo de Arte Contemporáneo.

*Edificio junto a medianera*



► Figura 70. Edificio independiente cúbico.

### Edificio independiente cúbico

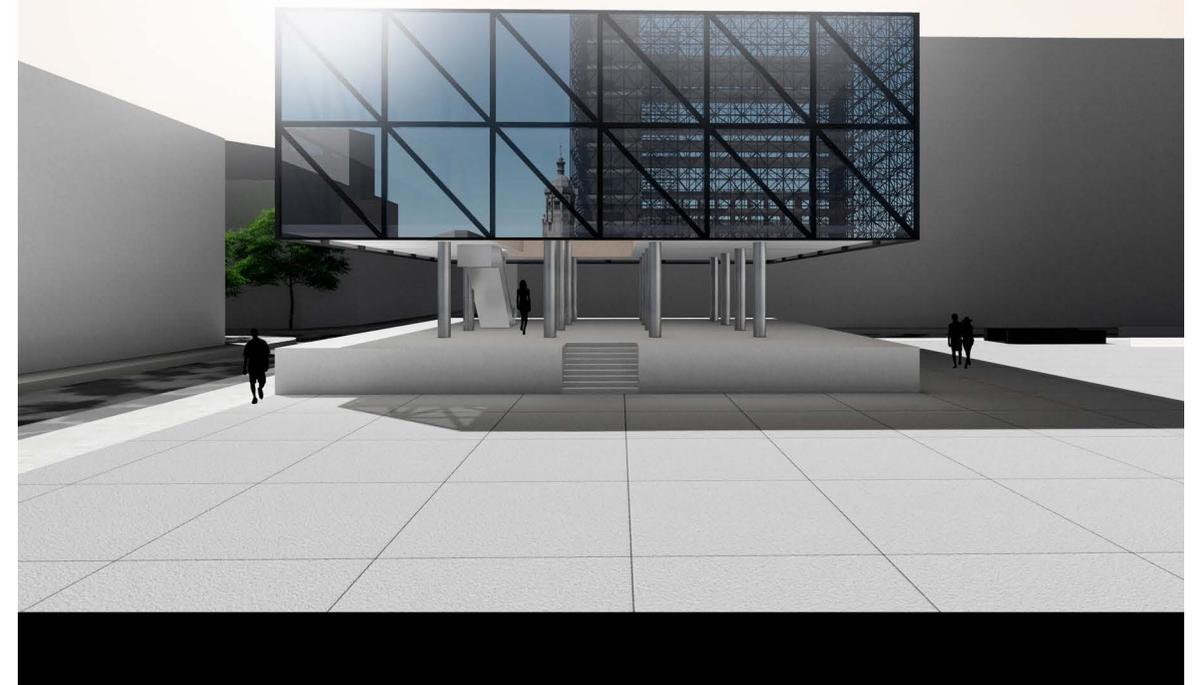
Se trata del edificio de menor volumen y tamaño de toda la propuesta que incluye alguna parte del programa funcional.

No queda claro el acceso a dicho volumen. Se sabe que es a través de unas escaleras mecánicas situadas en un espacio a doble altura hasta llegar a la primera planta donde se encuentra parte del programa de almacenaje de la biblioteca.

Así pues, no existe una jerarquización de espacios por lo que no se observa un vestíbulo de acceso marcado. Se lleva a cabo simplemente a través de esa escalera mecánica. Además, al tratarse de una doble altura que comunica con la zona de almacenaje, se supone que la parte del programa está aislada del exterior, pues no puede quedar expuesta a la intemperie. Por esa misma razón, se ha intuido que al final de las escaleras de acceso debe haber una puerta para acceder al interior así como un paramento de vidrio que ocupa el perímetro de la doble altura individualizando el interior-exterior. En el caso del modelado en 3D, se ha generado una interpretación de lo explicado ahora mismo.

En planta segunda se lleva a cabo una distribución muy sencilla. La escalera lineal de acceso a planta no se encuentra en una posición simétrica respecto del cubo si no un modulo desplazado a un lateral respecto del eje de simetría.

### Edificio independiente cúbico



> Figura 71. Plaza al aire libre.

> Figura 72. Perspectiva cota cero en plaza al aire libre.

### Accesos

Por lo que respecta a los accesos, se pueden encontrar en la última propuesta diferentes soluciones para los distintos volúmenes que la componen.

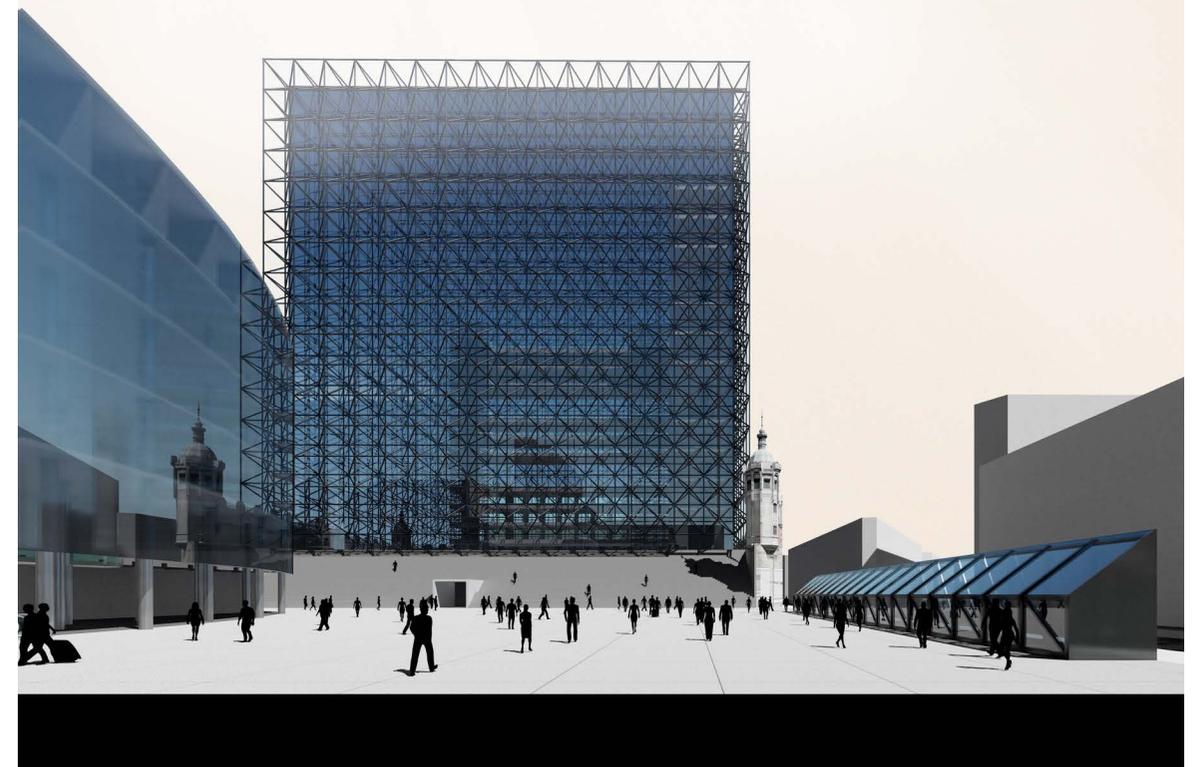
En la gran plaza cúbica, se puede observar el acceso principal a través de una escalinata que ocupa la fachada norte de la Antigua Alhóndiga. Además debido a que posee plantas sótano, se puede acceder al edificio desde la cota cero a través de la parte donde se encuentra el gran auditorio ya que los elementos de comunicación vertical llegan a dichas plantas. Parte de las deficiencias de los planos obtenidos es que no se da solución alguna del acceso peatonal a las plantas subterráneas de aparcamiento ya que no se observa ningún elemento de comunicación vertical que de acceso a ellas. Solo se podría a través de las rampas para los vehículos.

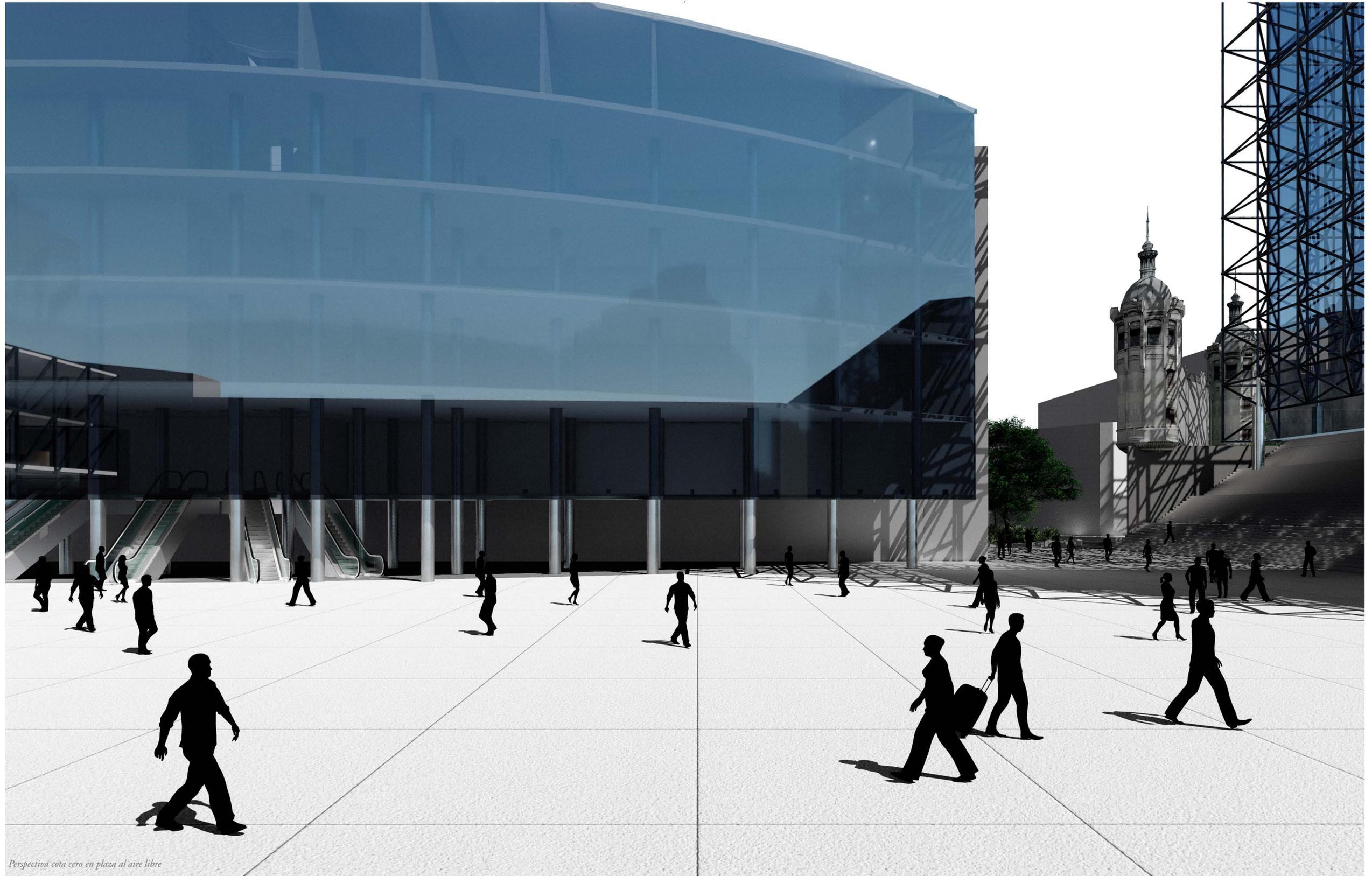
Dado que las plantas de aparcamiento quedaron poco definidas, en la propuesta de los planos se intuyen donde pueden ir las rampas de accesos, pero no quedan claramente marcadas en el resto de plantas o su integración por lo menos en la cota cero, por lo que no se ha tenido en cuenta la posición de estas rampas en el modelo virtual ya que modificarían dimensiones del proyecto que no quedan claras.

El acceso al edificio que posee una medianería con edificación existente se caracteriza por incluir en planta baja unas escaleras mecánicas que dirigen a los ciudadanos a una planta primera abierta al exterior donde se genera un hall o vestíbulo. El resto de plantas quedan aisladas del exterior ya que los núcleos de comunicación vertical están cerrados respecto de las condiciones climáticas del exterior.

Por último el volumen cúbico de dos plantas posee un podio con algunos escalones para después acceder a las plantas superiores de nuevo con una escalera mecánica.

*Plaza al aire libre*

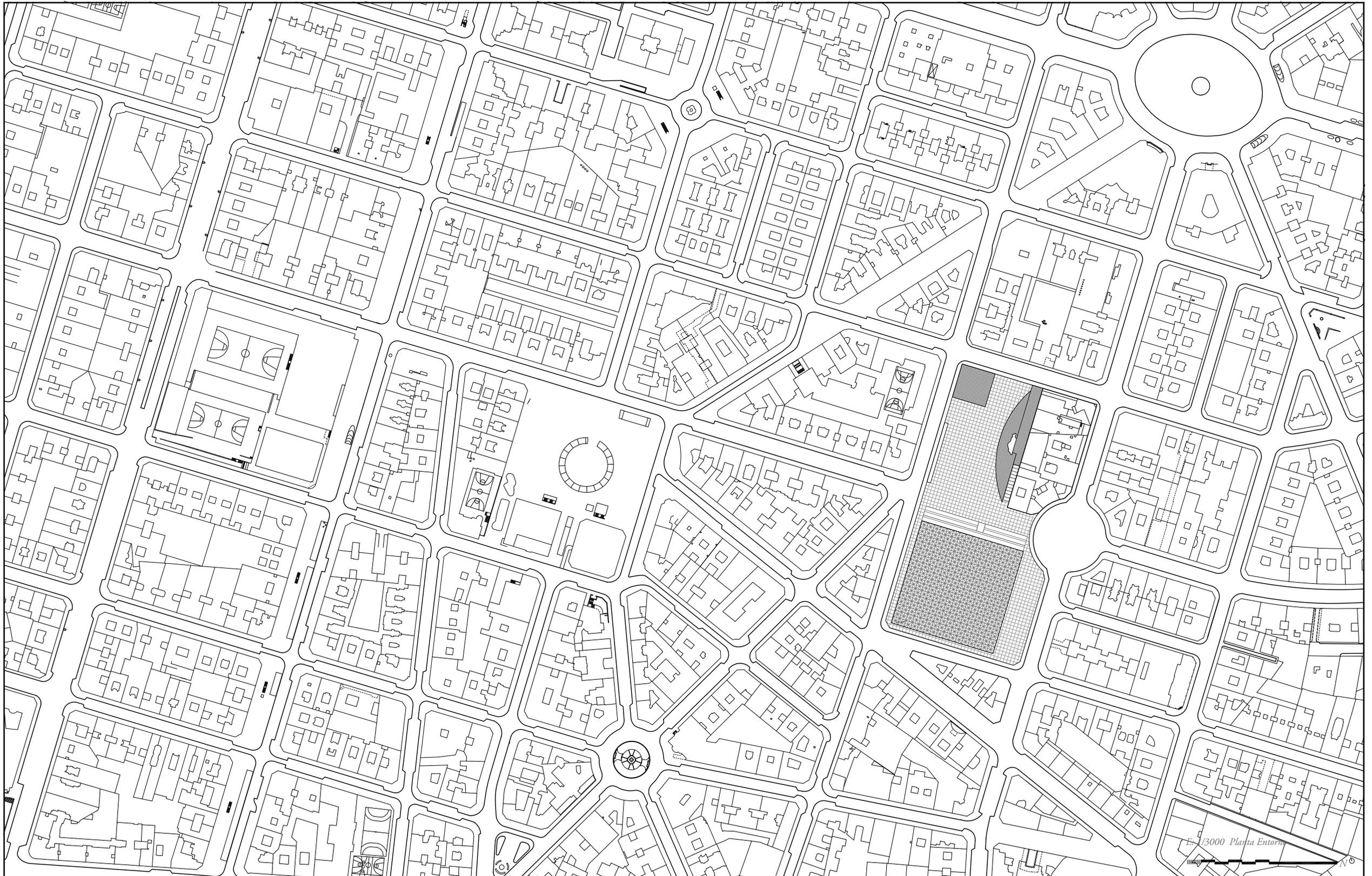




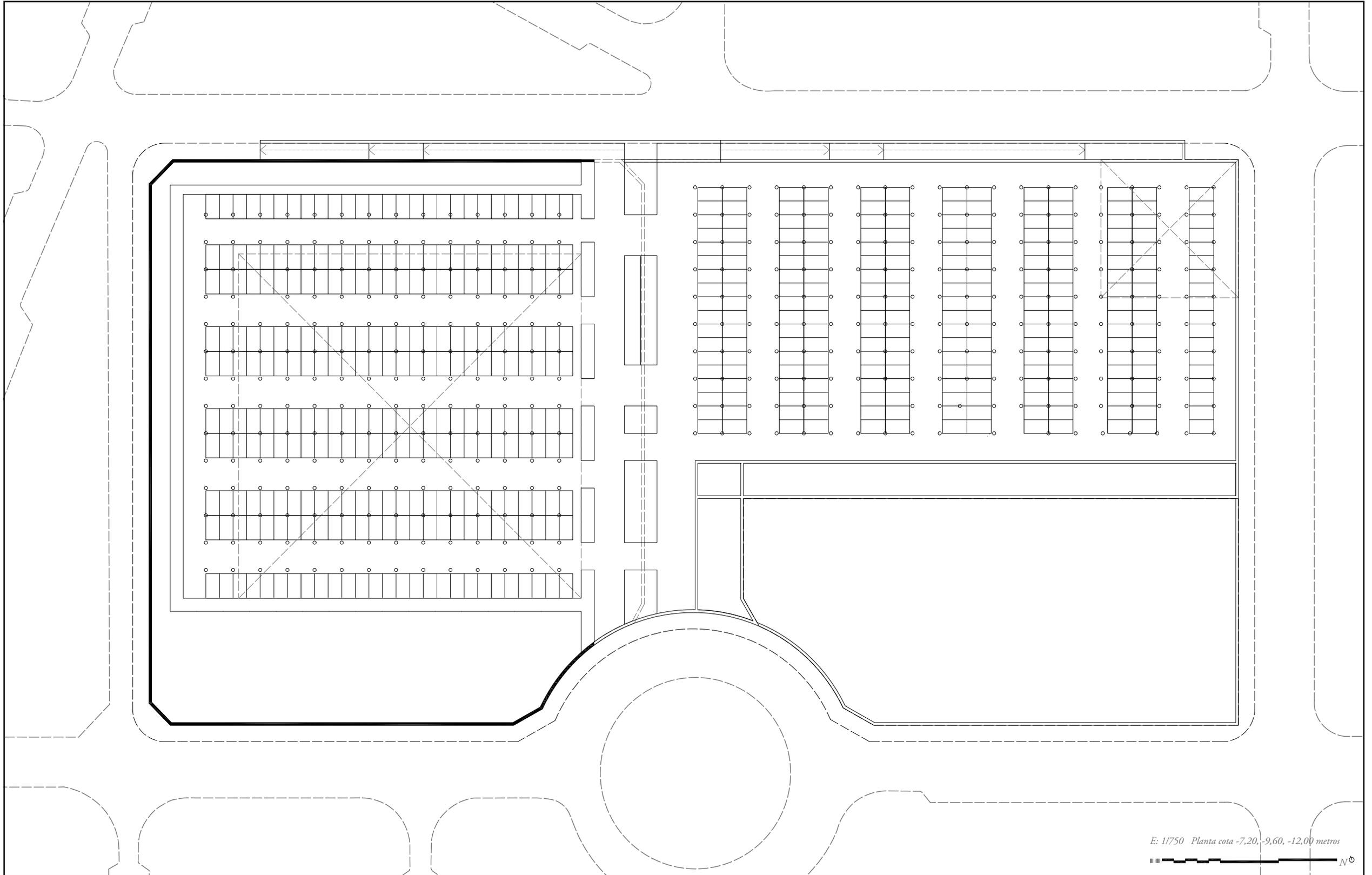
*Perspectiva cota cero en plaza al aire libre*

## **ANEXO GRÁFICO**

A continuación se presenta la documentación gráfica, a modo de planos, desarrollada durante el proceso de análisis de la Alhóndiga de Bilbao. La reconstrucción gráfica se basa en el estudio de los documentos de las Memorias de todas las versiones del proyecto obtenidas directamente del Archivo Municipal de Bilbao, quedándose a nivel de Proyecto Básico, ya que se entiende que para un mayor desarrollo habría que tomar decisiones particulares.

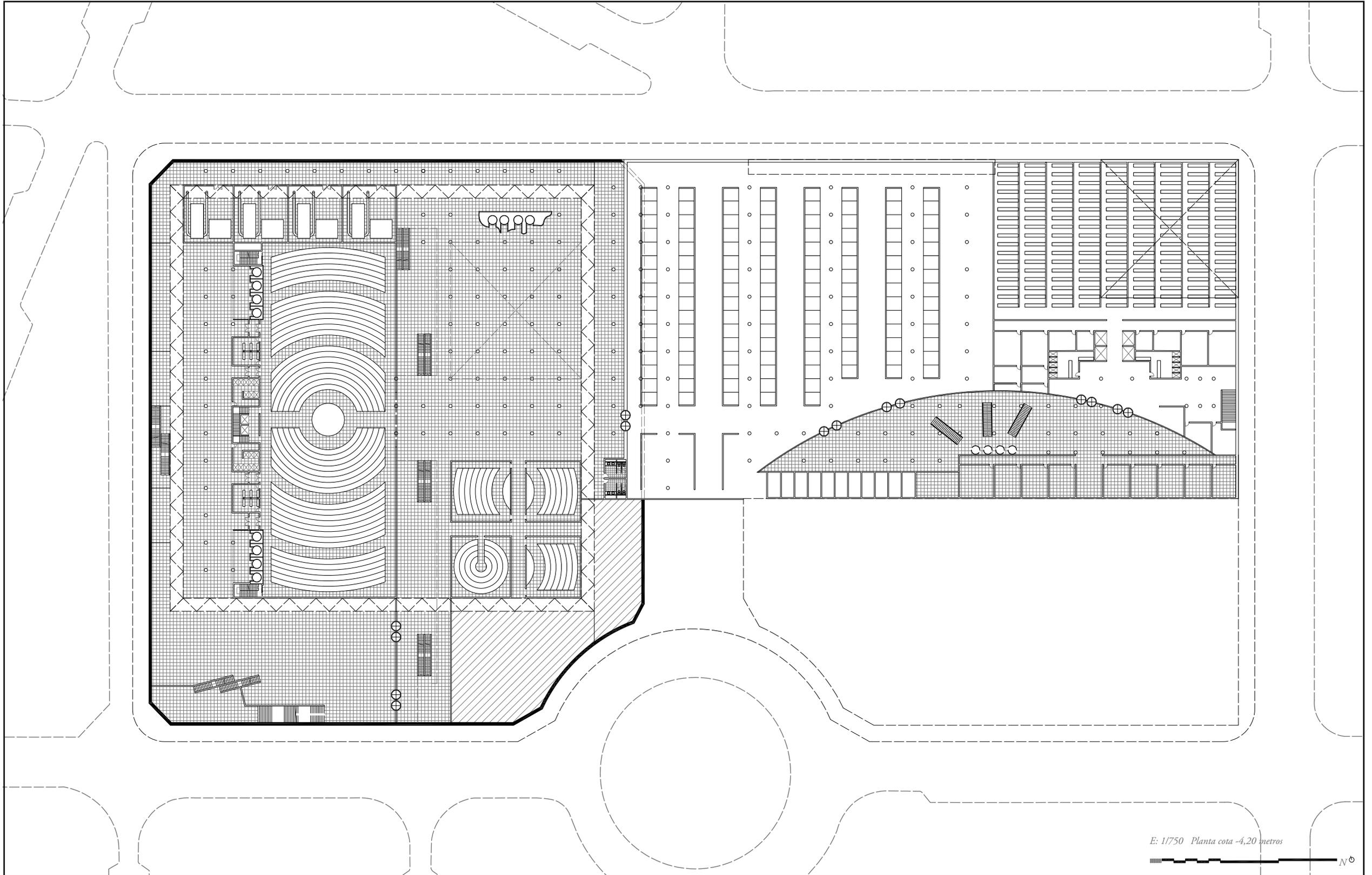


E 1/3000 Planta Entorno



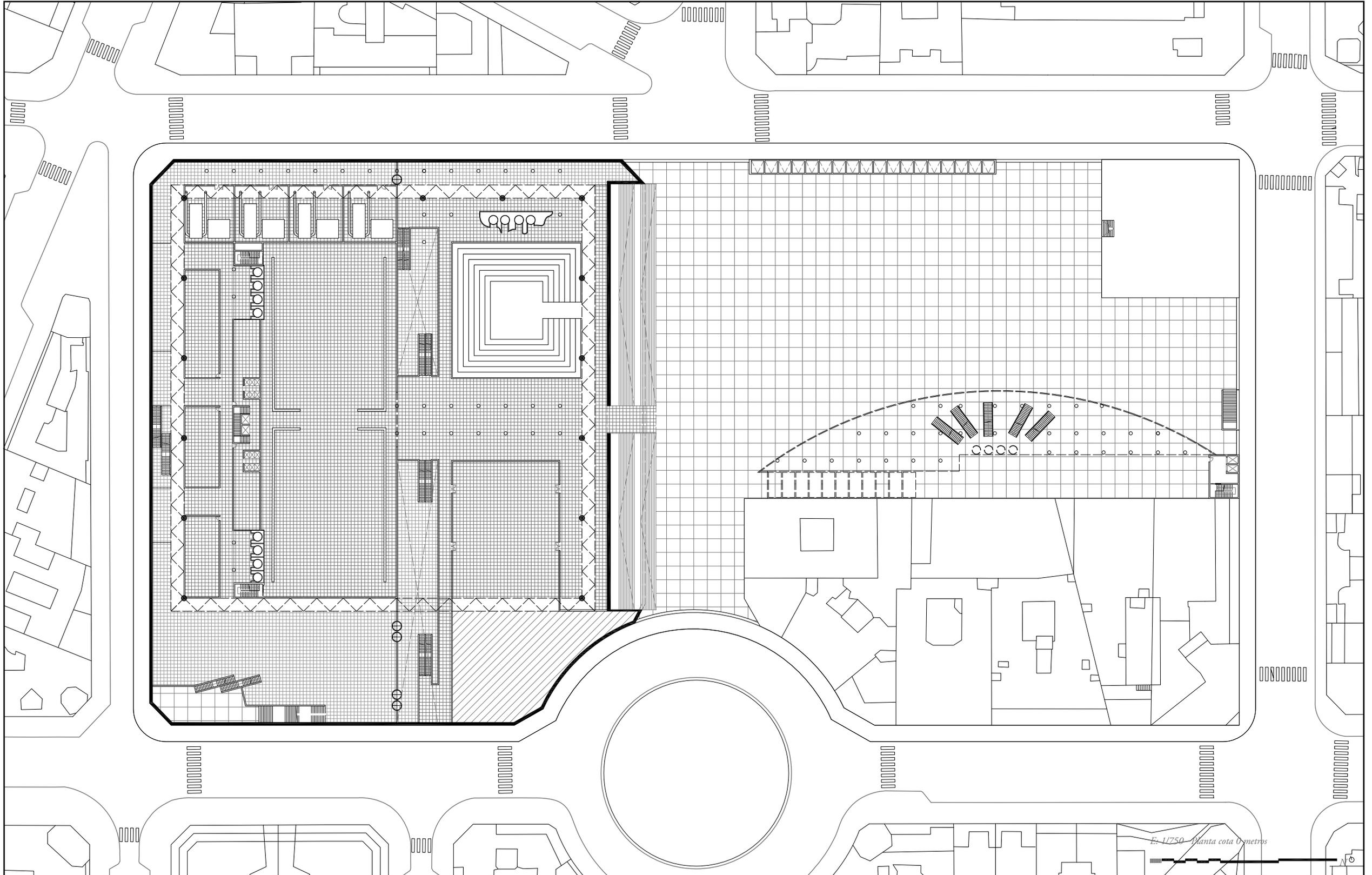
E: 1/750 Planta cota -7,20, -9,60, -12,00 metros





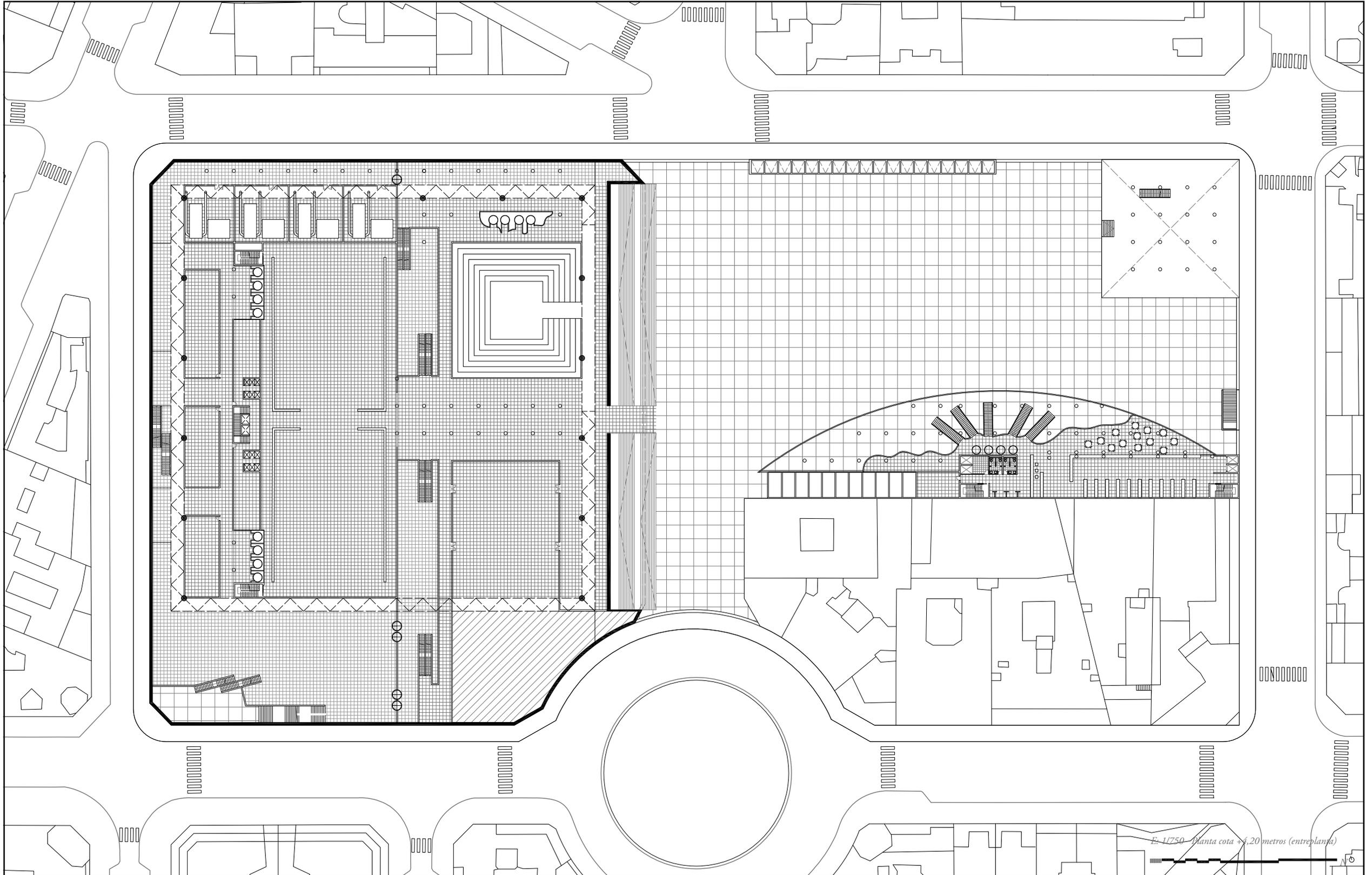
E: 1/750 Planta cota -4,20 metros



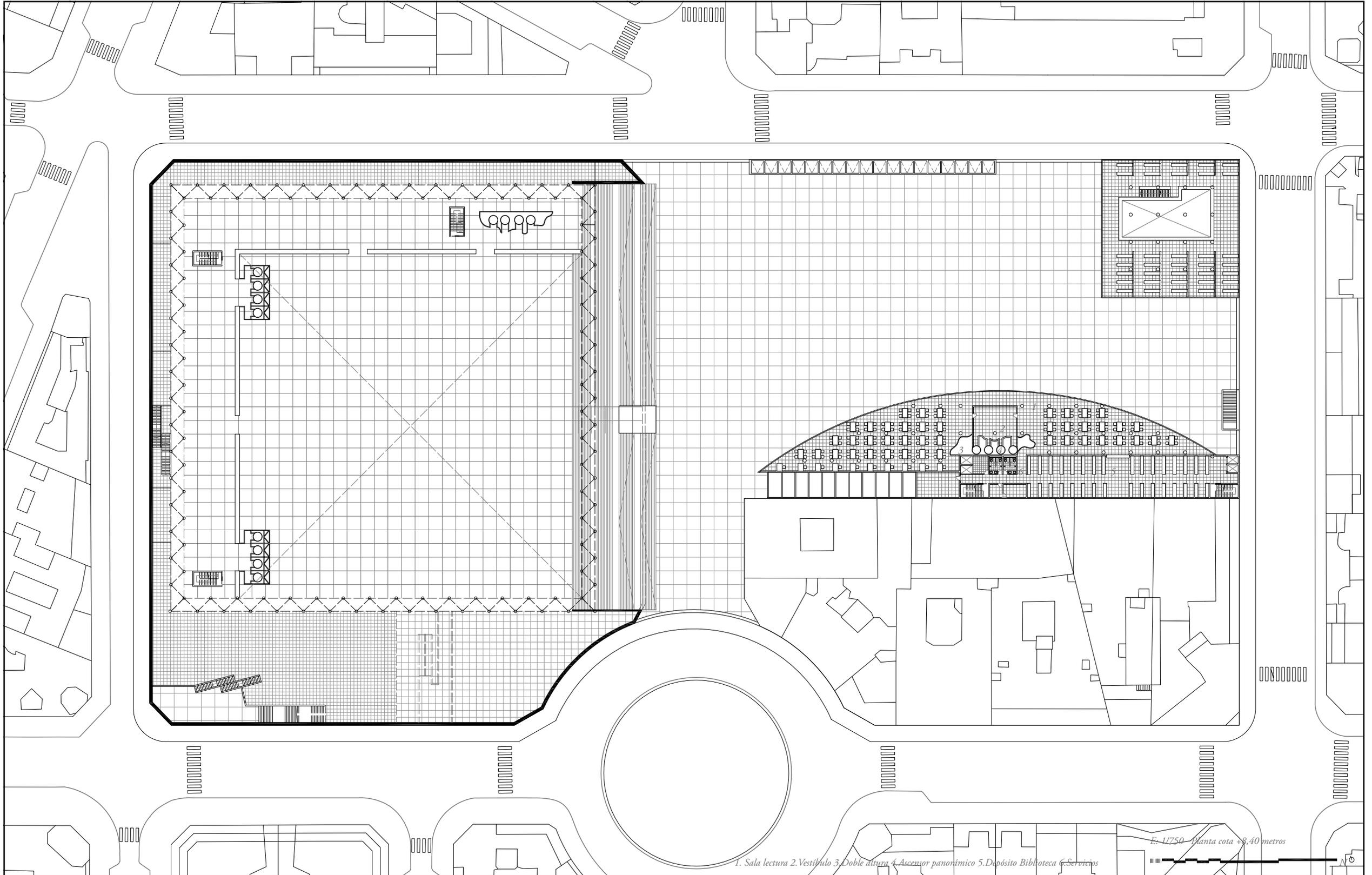


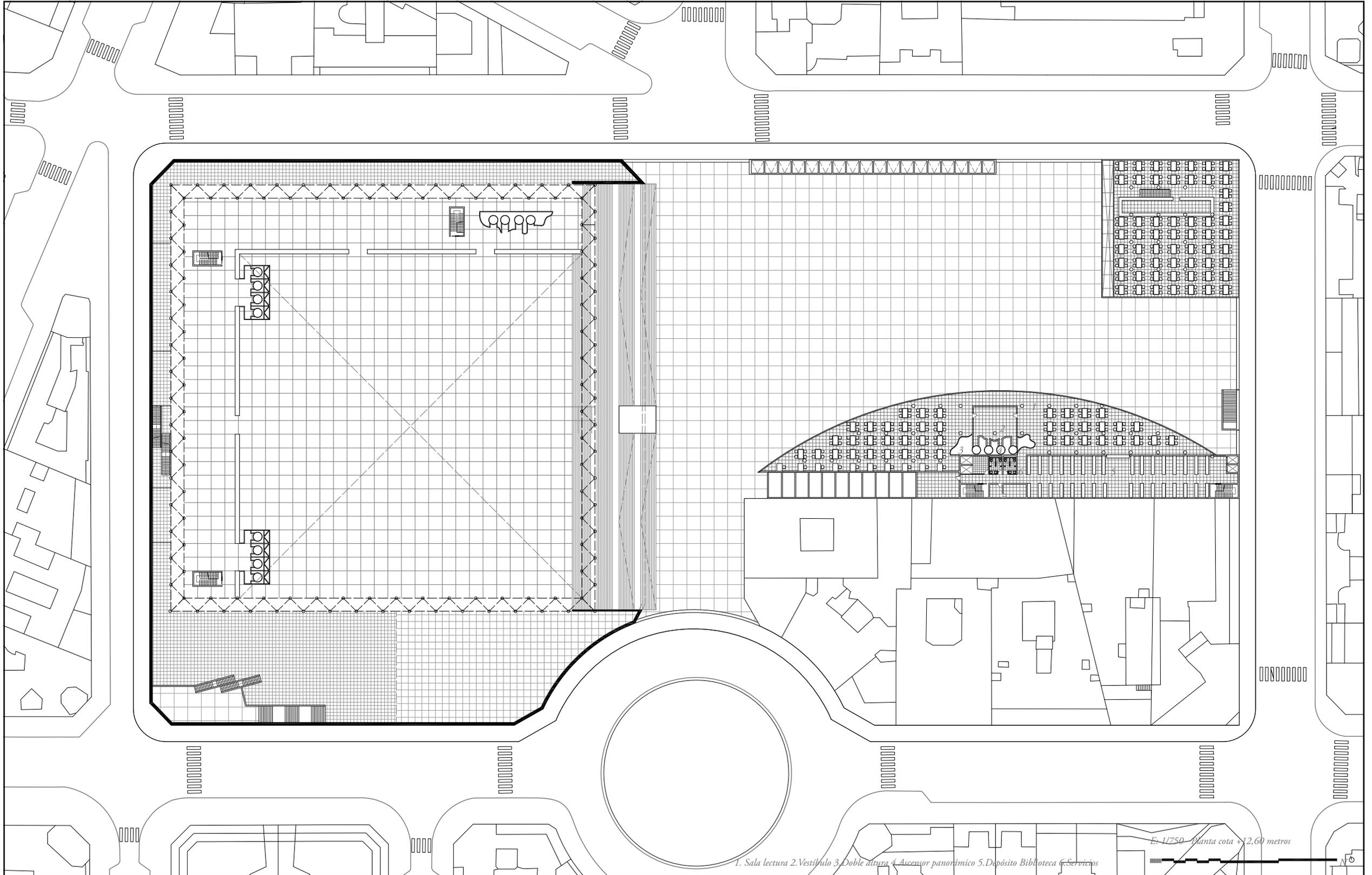
E: 1/750 - Planta cota 0 metros





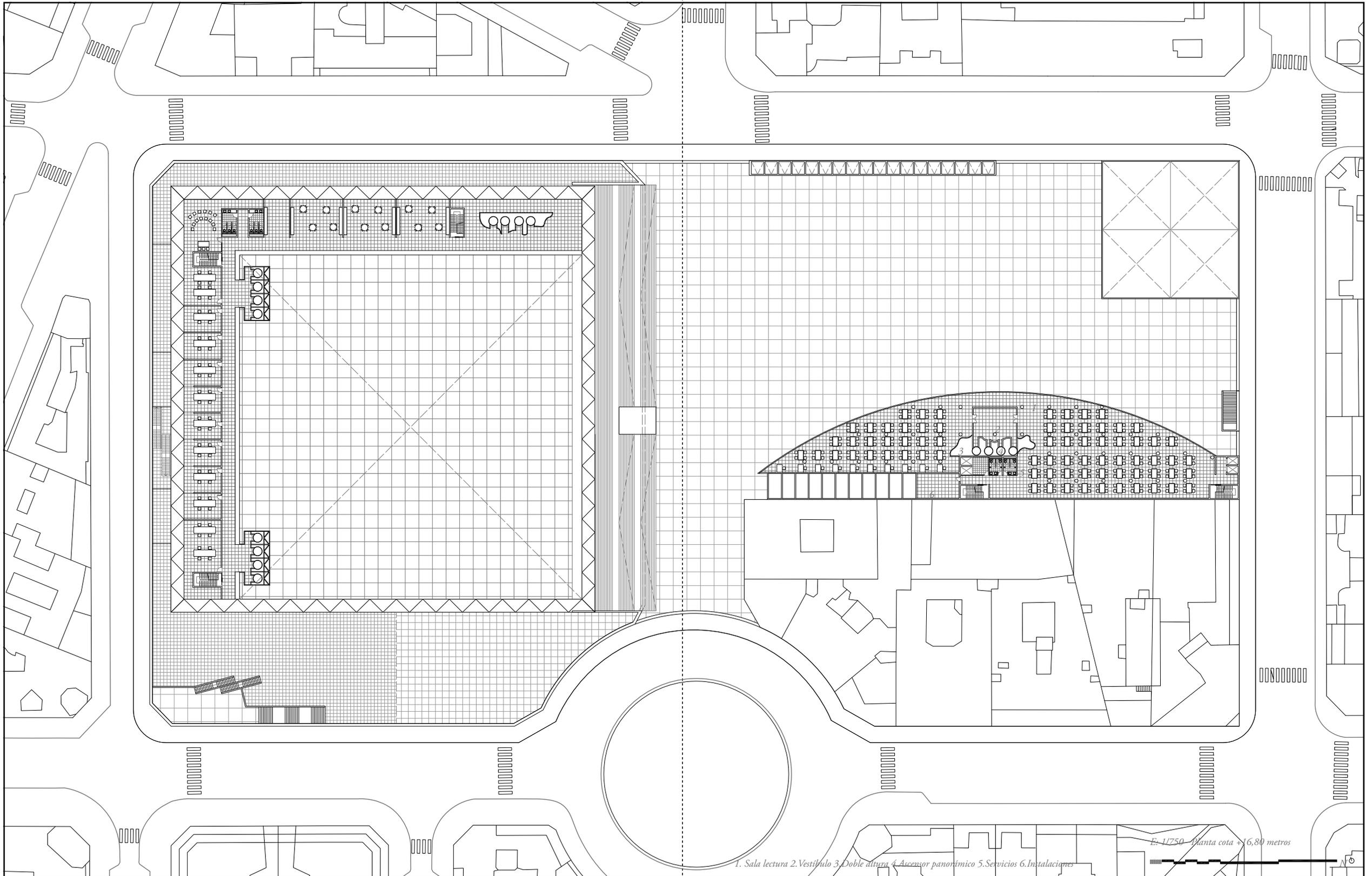
E: 1:750 Planta cota +4,20 metros (entreplanta)

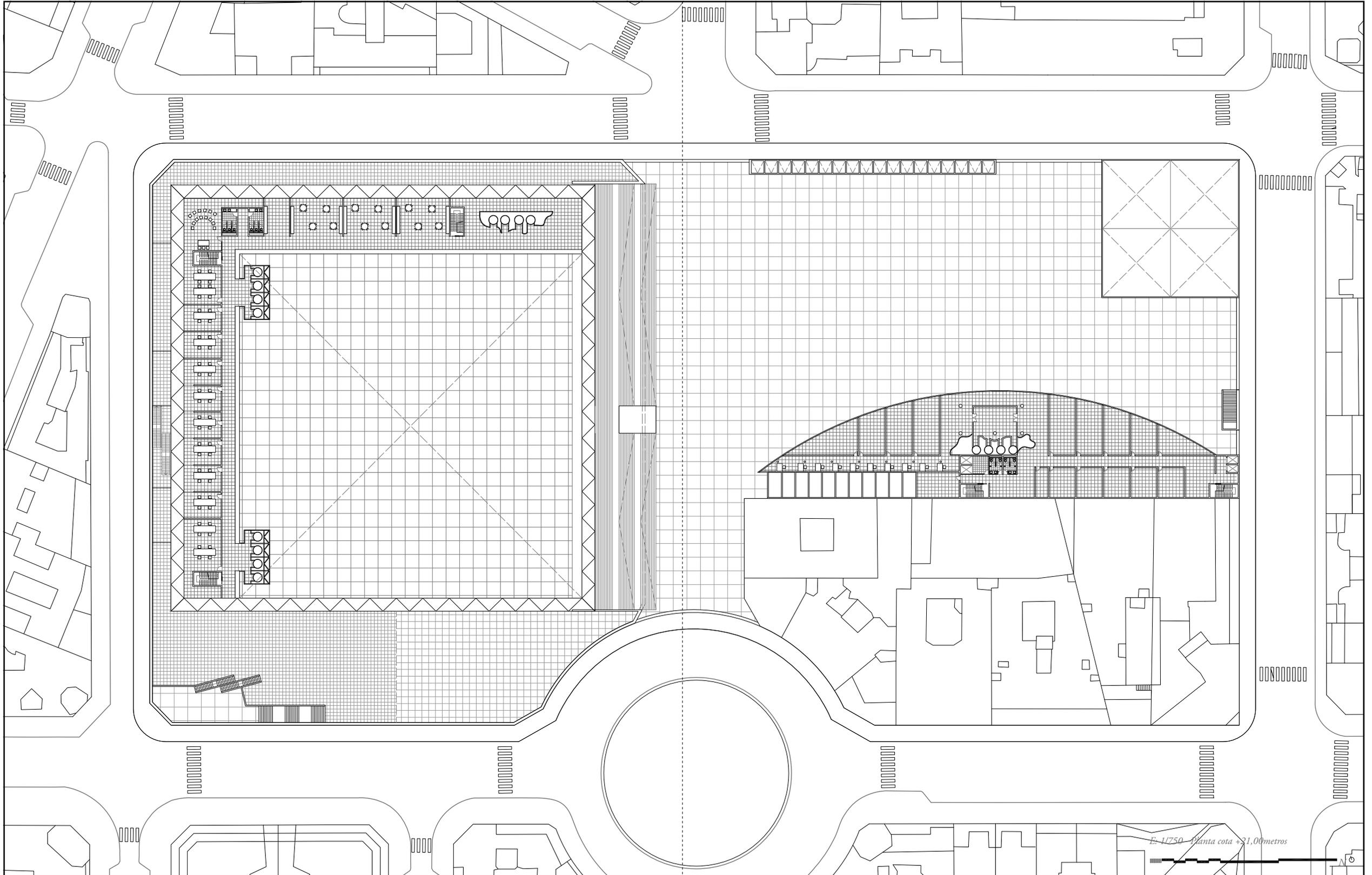




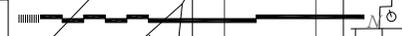
1. Sala lectura 2. Vestibulo 3. Doble altura 4. Ascensor panorámico 5. Depósito Biblioteca 6. Servicios

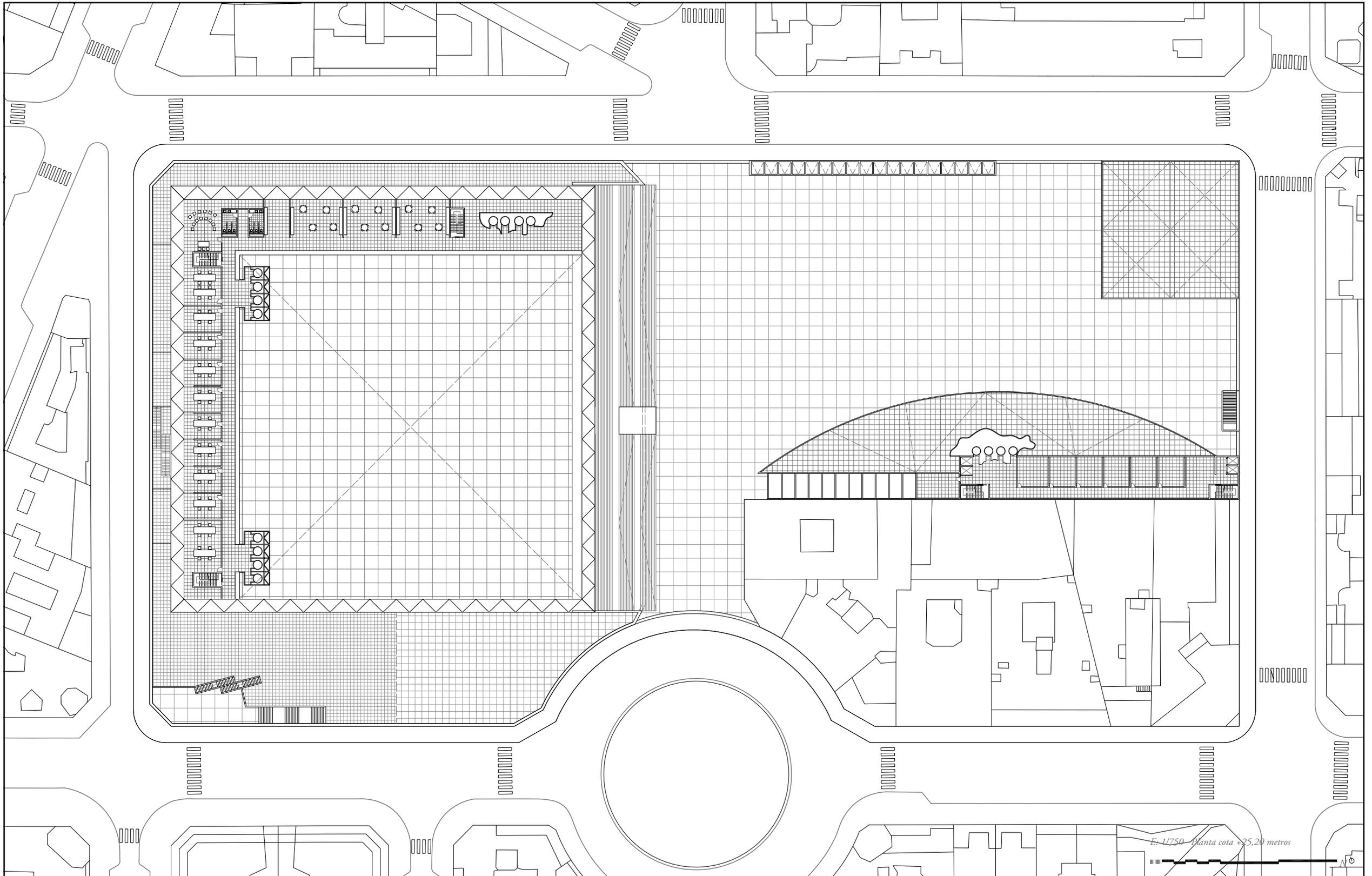
E: 1/750 Planta cota +12,60 metros



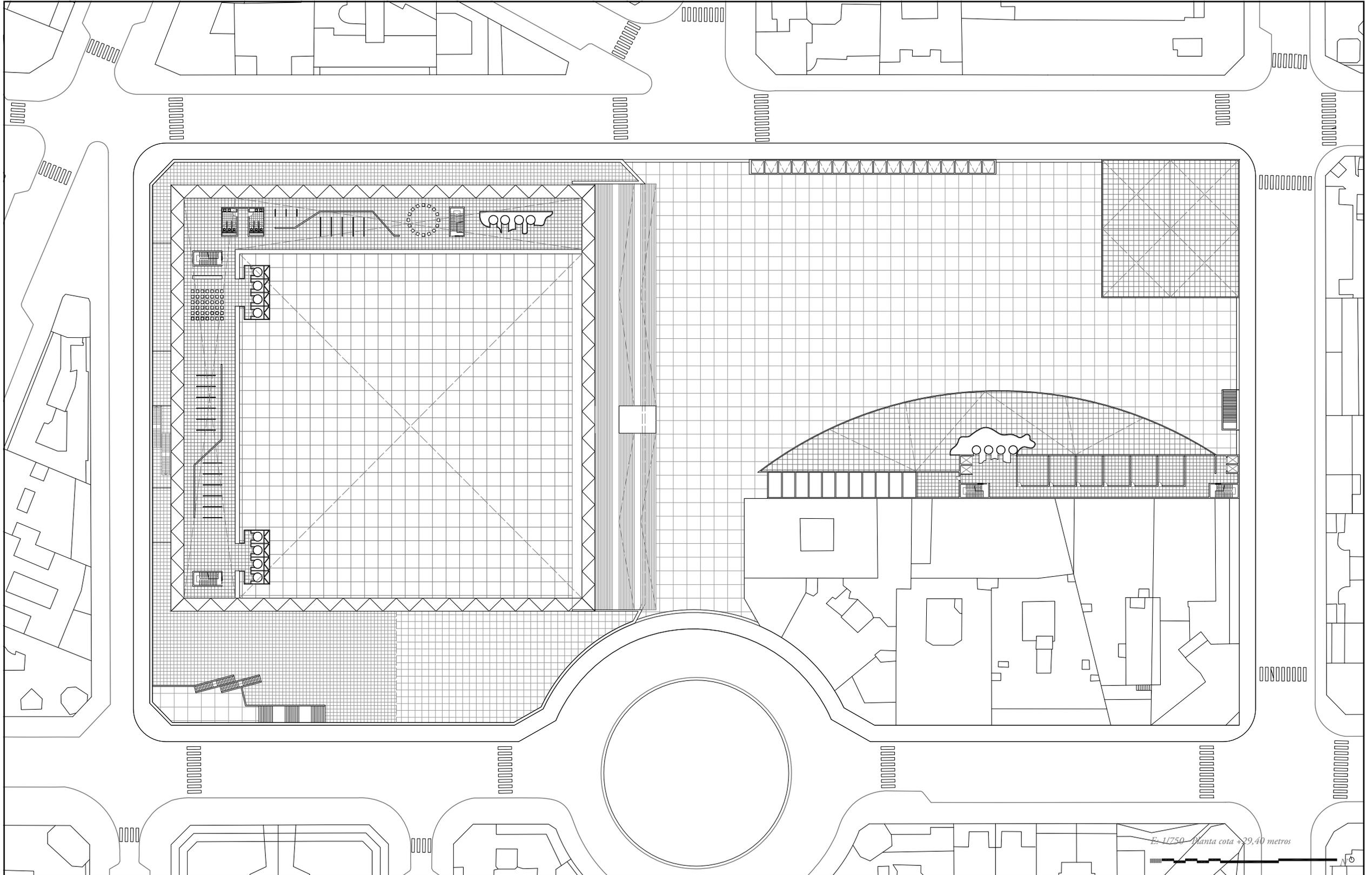


E: 1/750 - Planta cota +21,00metros

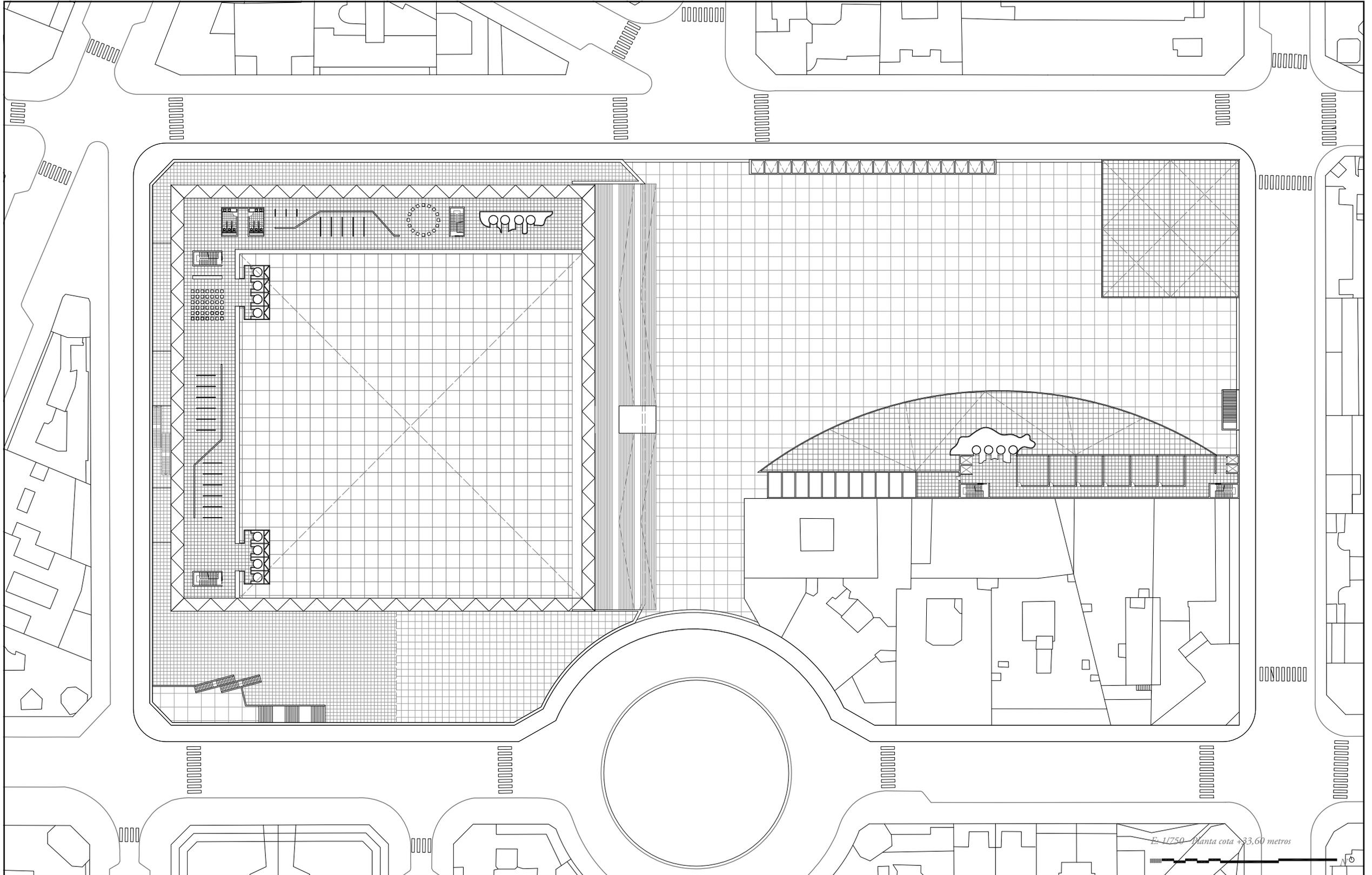


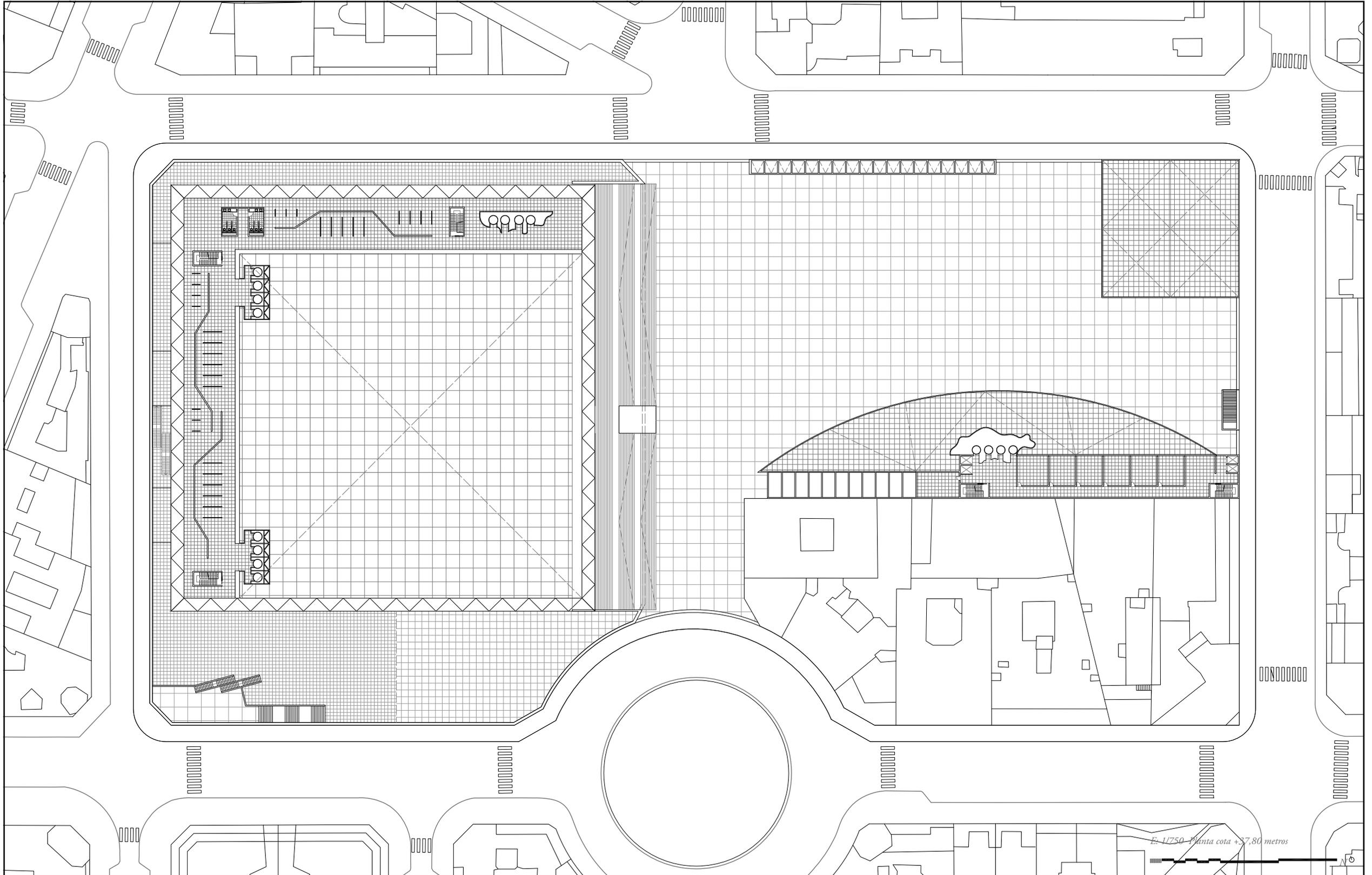


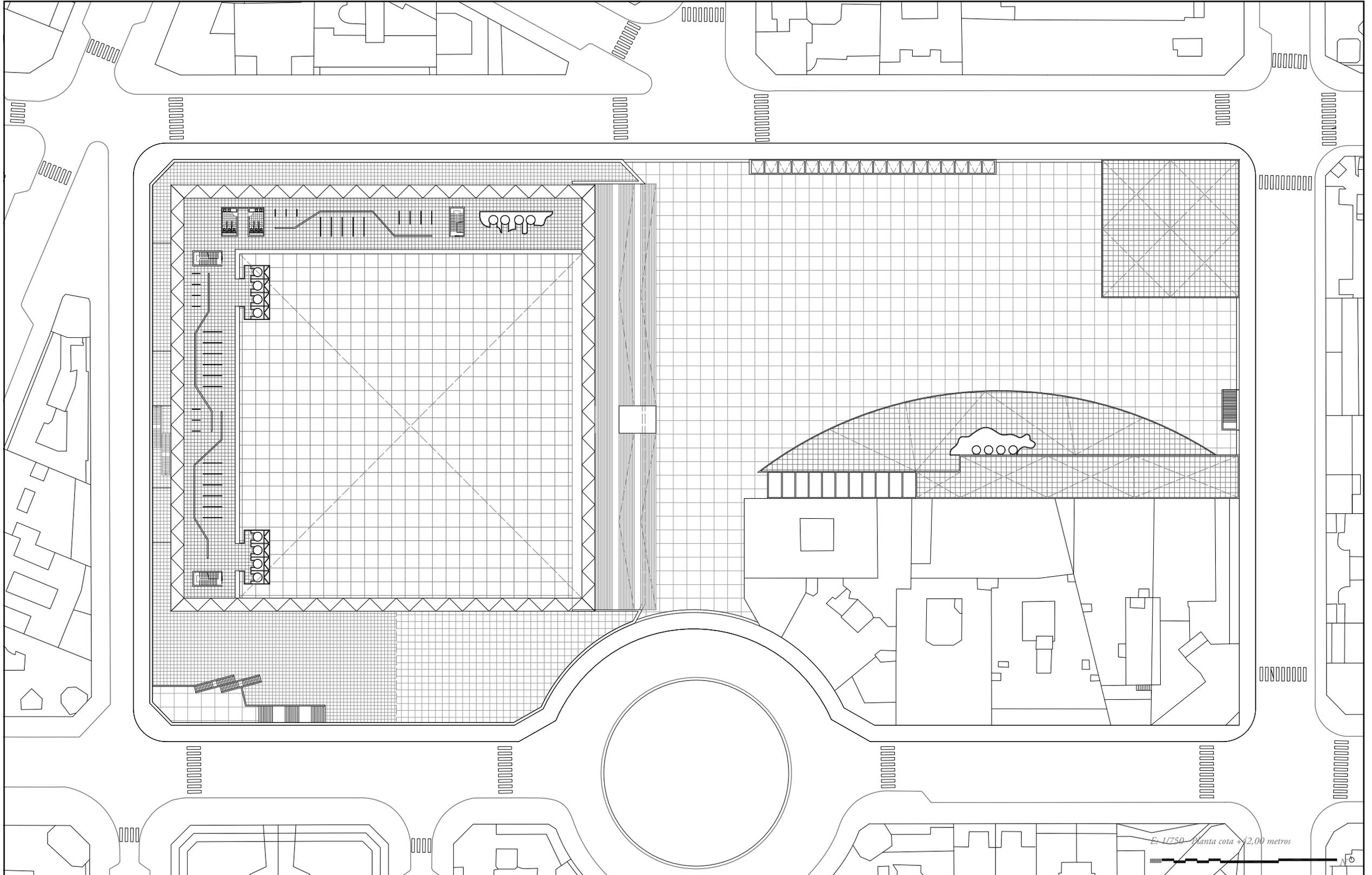
E: 1/750 - Planta cota +25,20 metros



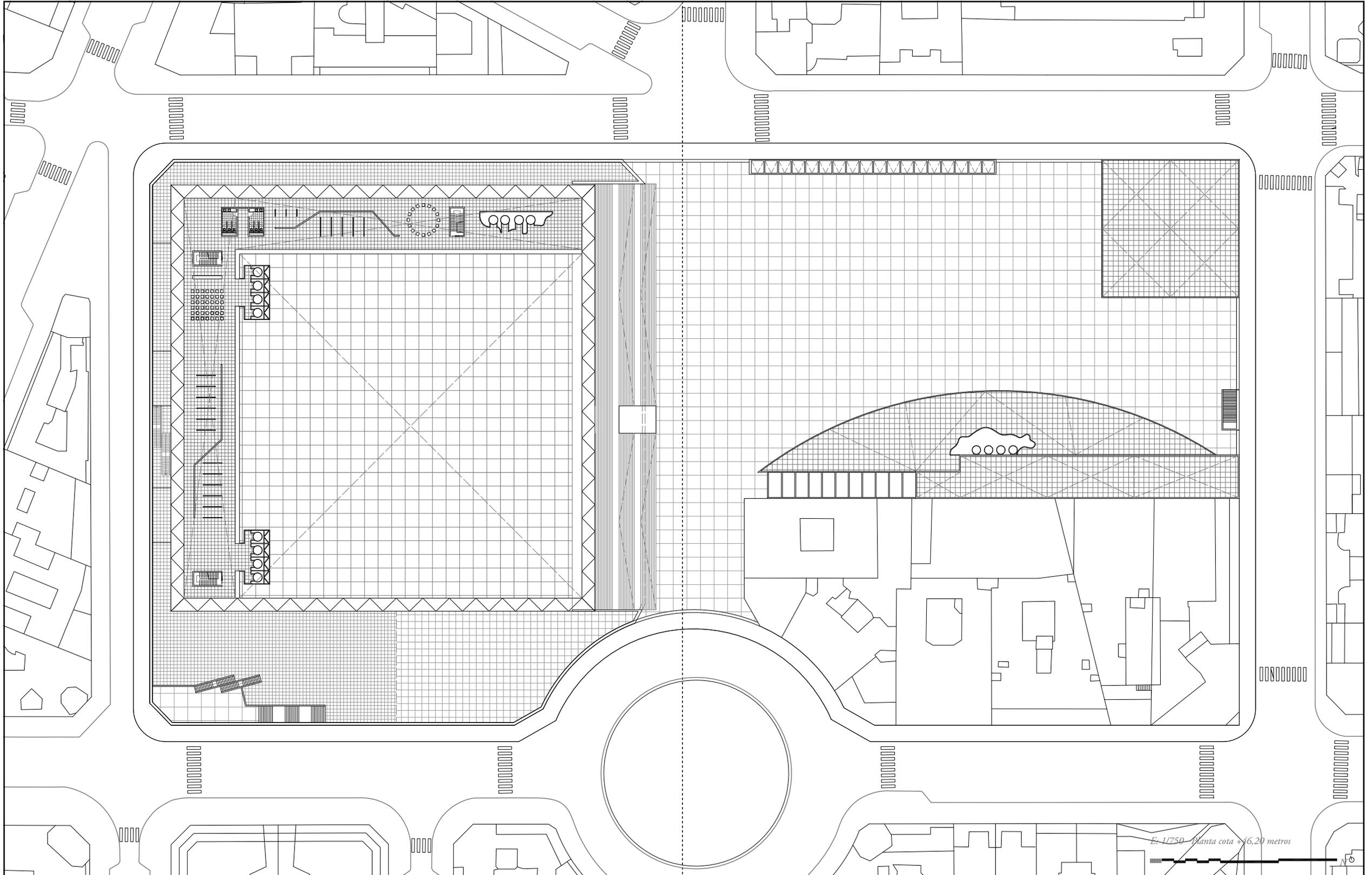
E: 1:750 Planta cota +29,40 metros



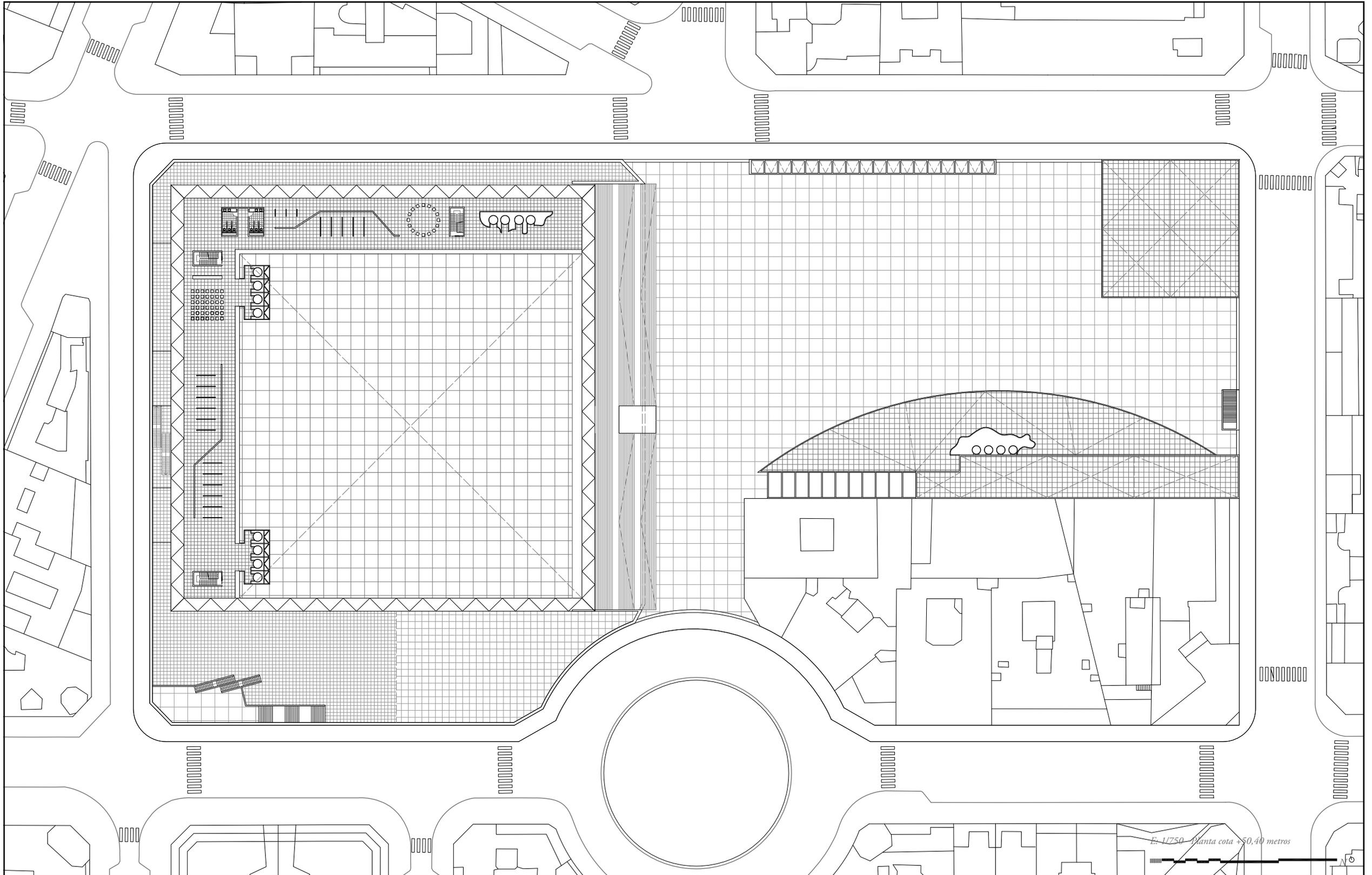


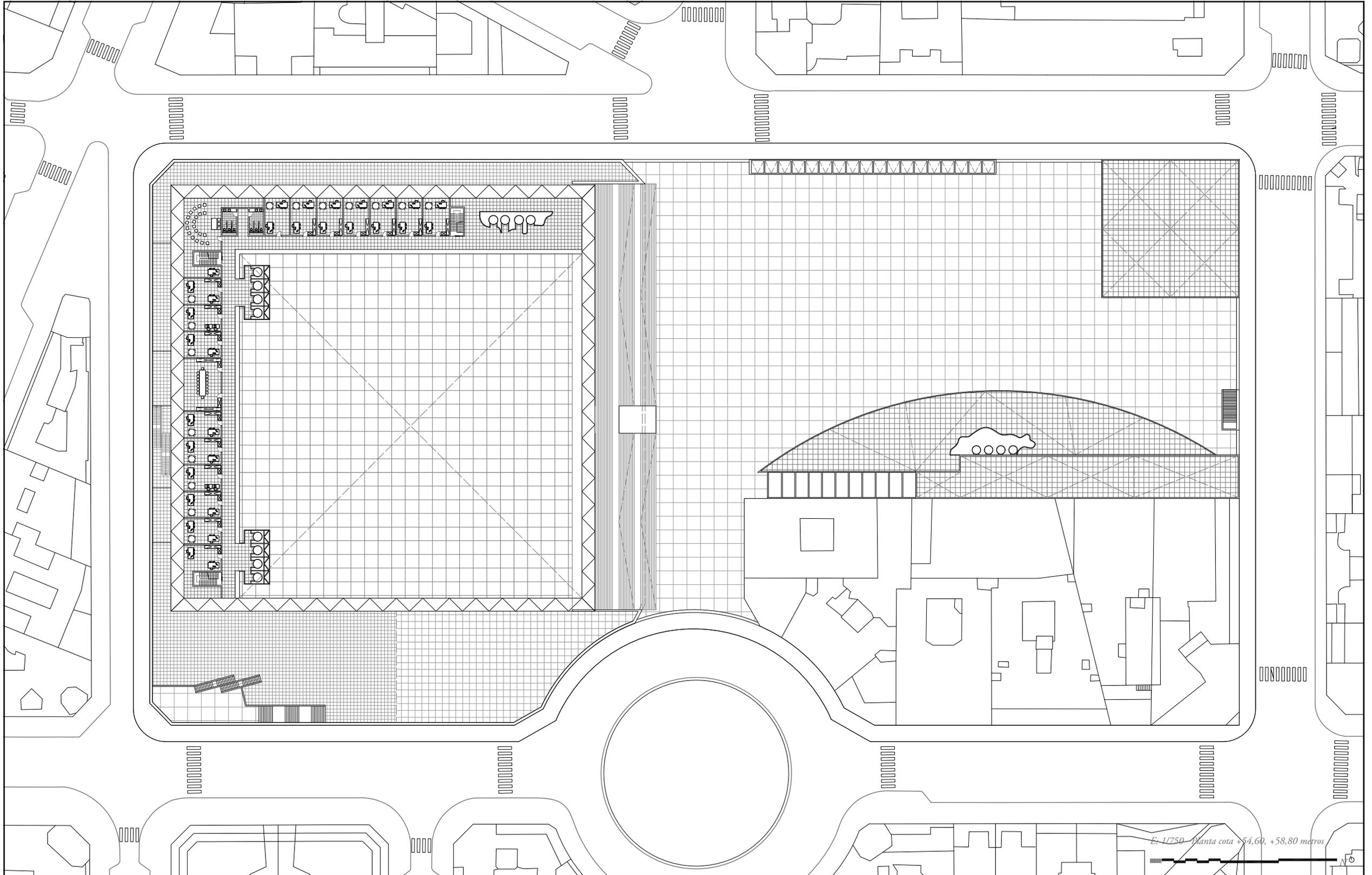


E: 1/750 - Planta cota +42,00 metros

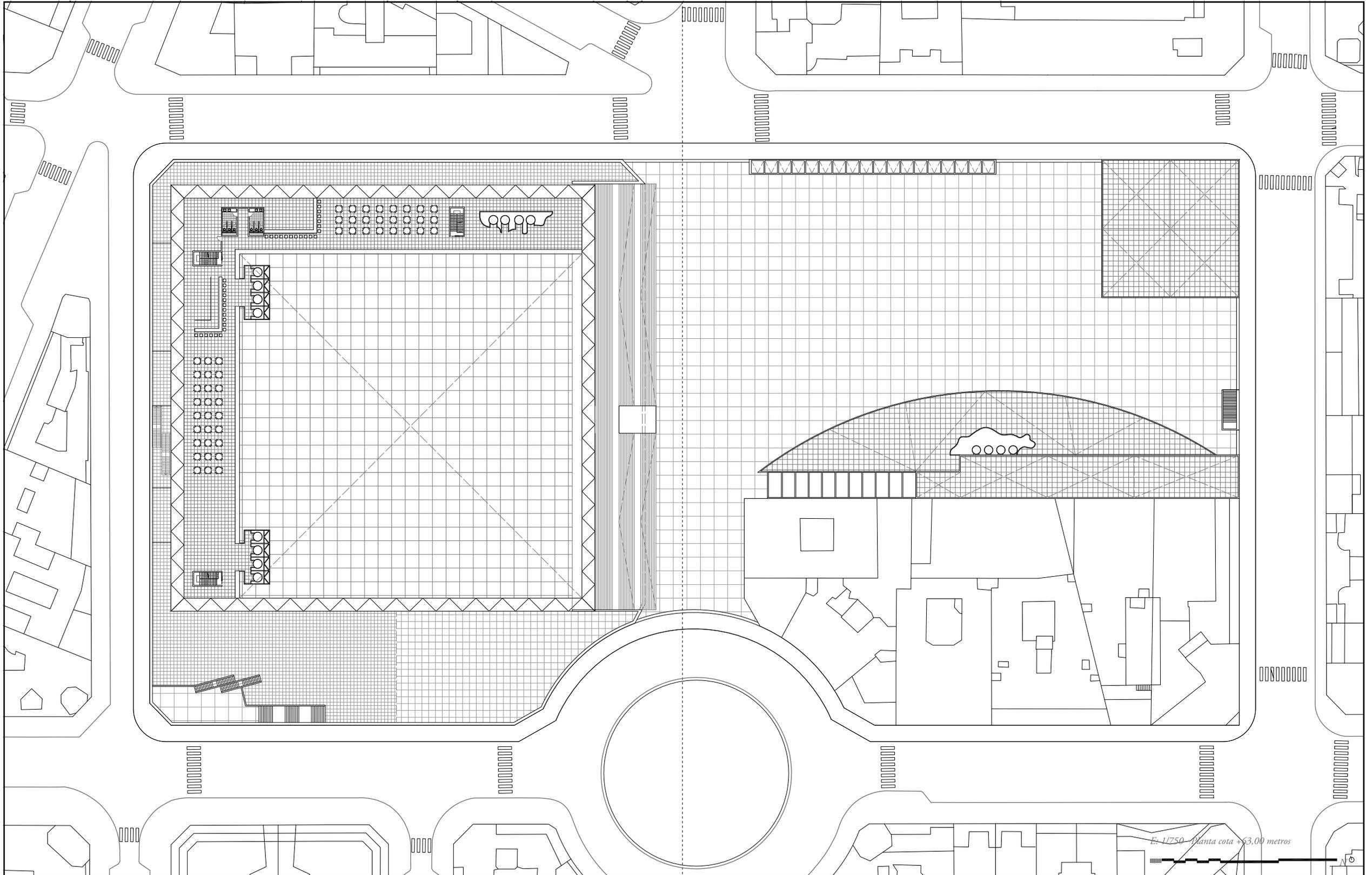


E: 1/750 - Planta cota +46,20 metros



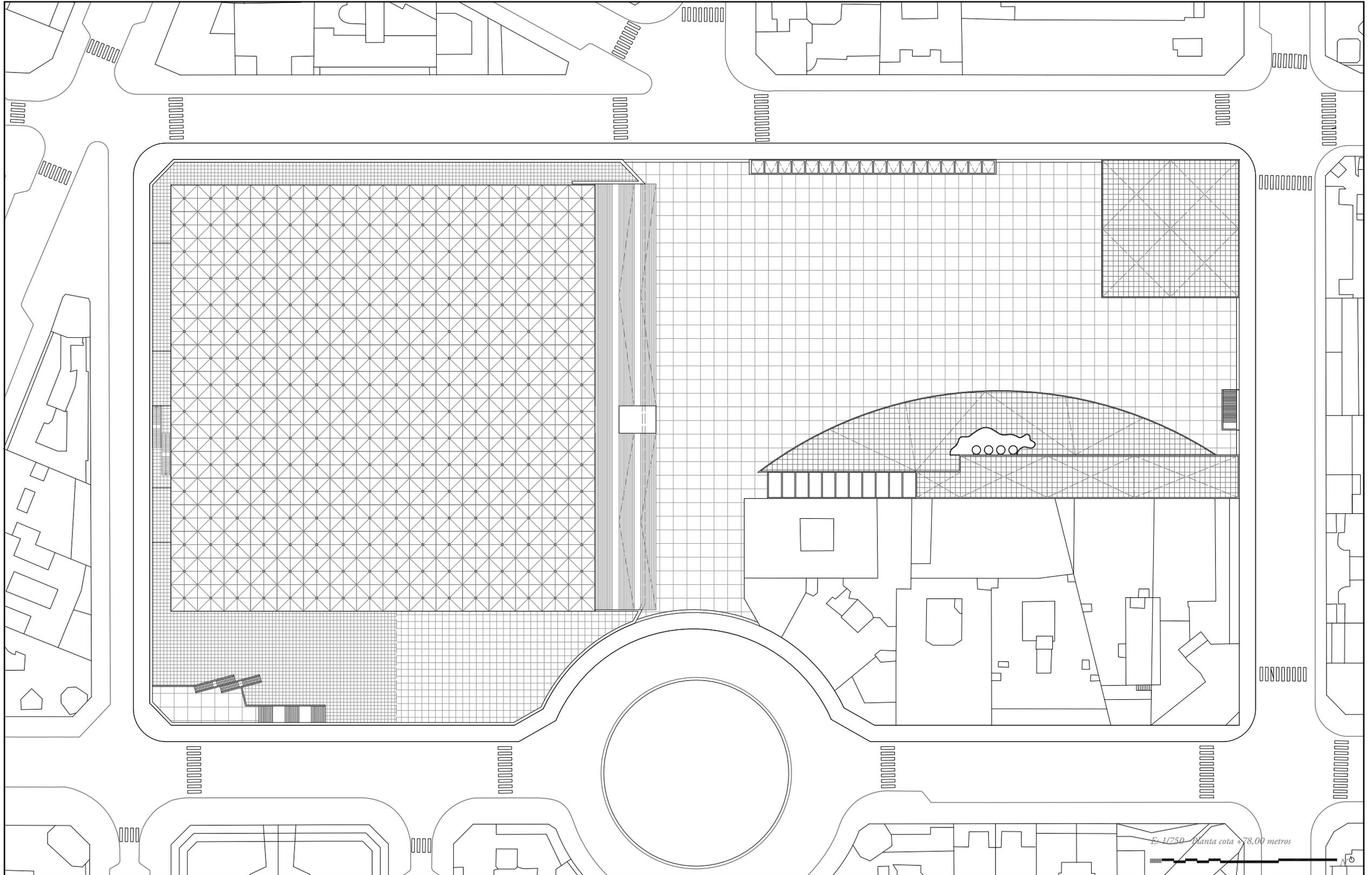


E: 1:750 Planta cota +54,60, +58,80 metros

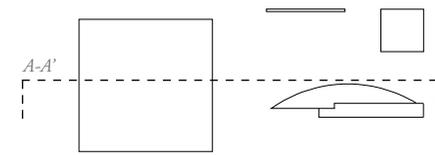


E: 1/750 Planta cota +63,00 metros

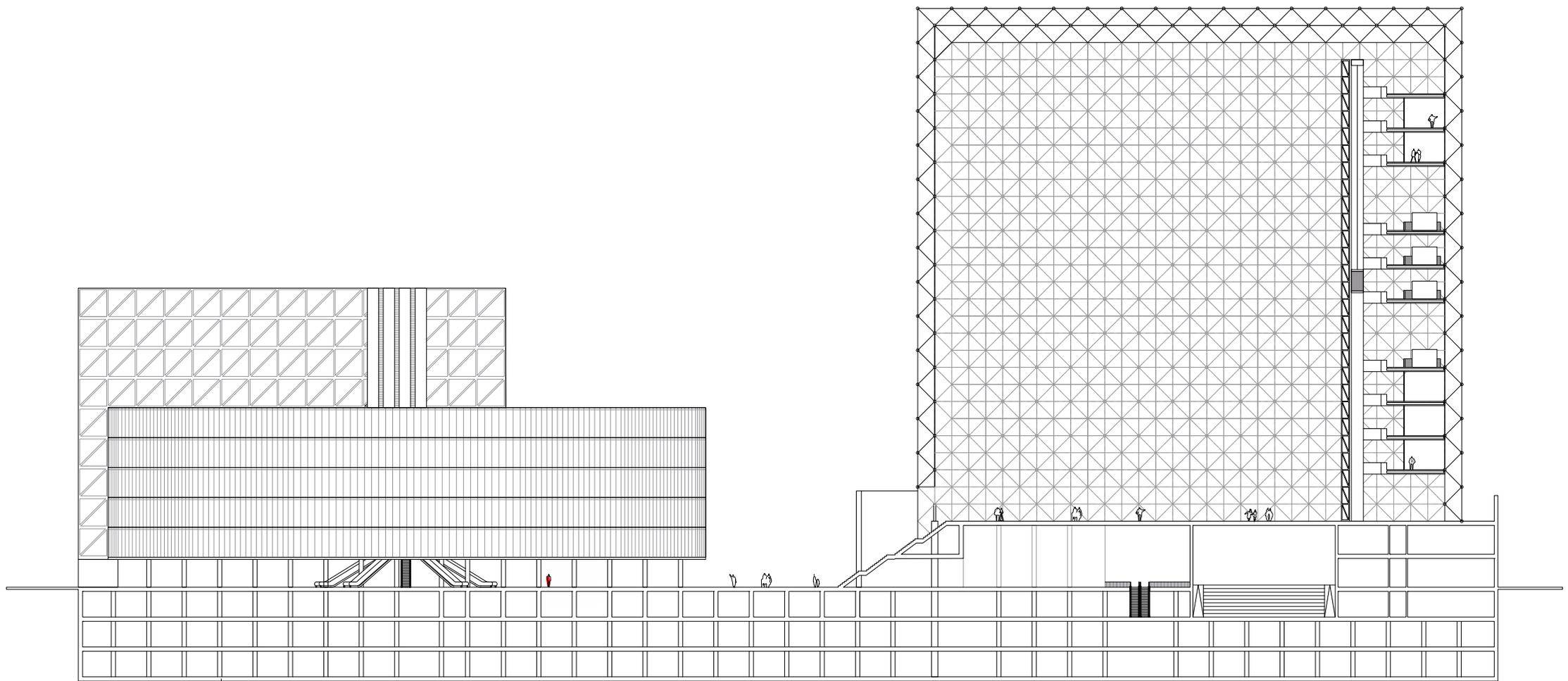




E. 11750 Planta cota +78,00 metros



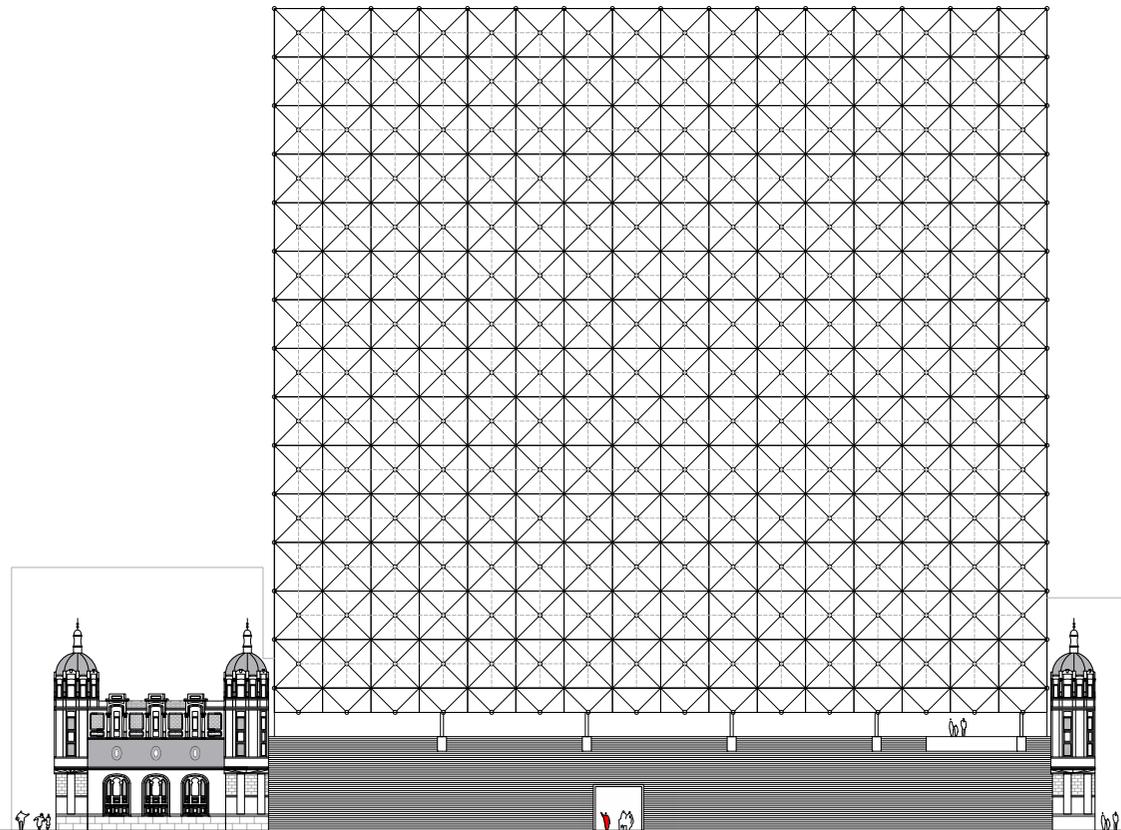
Sección transversal A-A'



E: 1/750



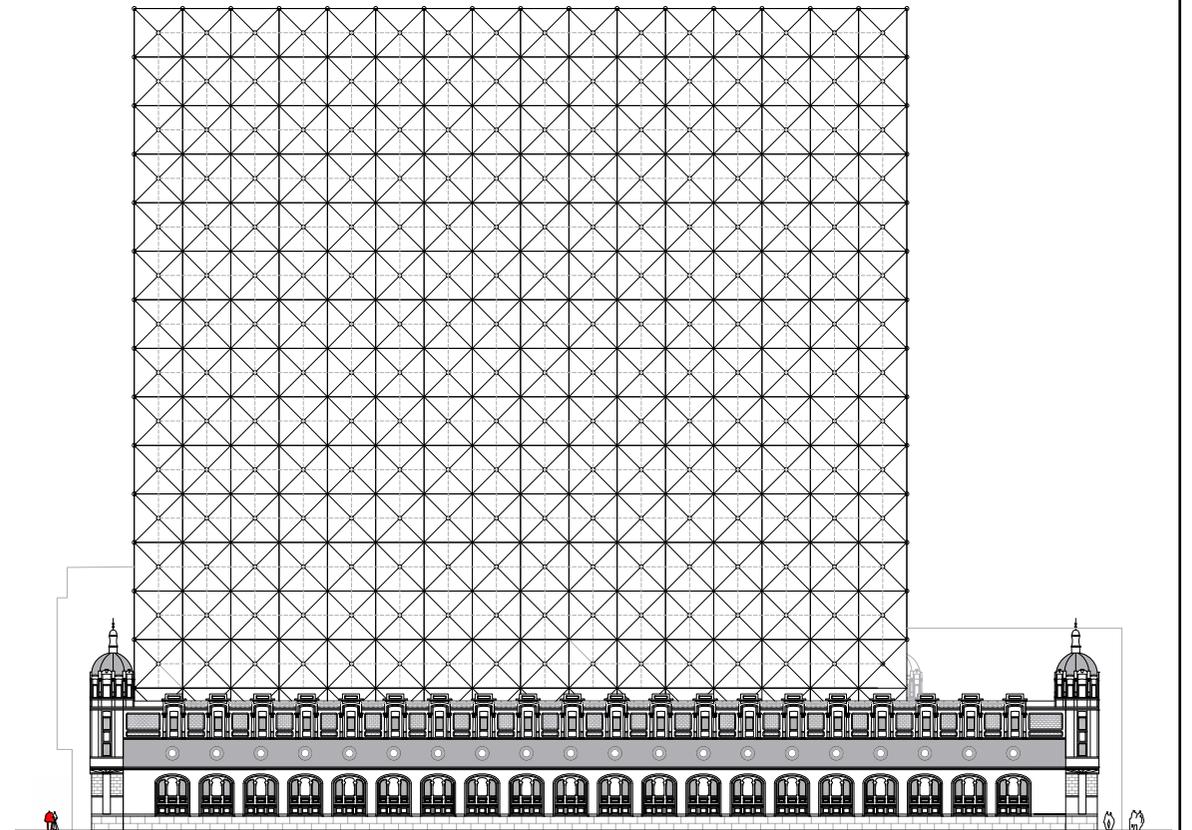
*Alzado sur*



*E: 1/750*



*Alzado norte*



*E: 1/750*



## CONCLUSIÓN

### Conclusiones del proyecto

Se puede decir, que las ideas de Oteiza en relación a la ciudad y sobre todo al ciudadano constituyen una de las bases esenciales en todo proceso arquitectónico. Por esa razón afirmamos que la figura de Jorge Oteiza supone el comienzo de un cambio en el tratamiento de la ciudad. Se aleja de la definición de ciudad y arquitectura, como algo que influye sólo a sectores especializados como arquitectos y pasa a tomar fuerza la figura del ciudadano, la persona que habita la ciudad y por tanto, su verdadero protagonista. Deja así clara la figura del arquitecto del proyecto, como personaje a disposición de la ciudadanía encargado de trasladar los deseos de ésta a una pieza arquitectónica definida.

Es esencial conocer ciertos aspectos sobre su trayectoria para poder entender con claridad el por qué un escultor de renombre acabó en el mundo de la Arquitectura. Sus teorías desarrolladas durante su etapa escultórica le sirvieron para darse cuenta de la relación existente entre Escultura-Arquitectura y por consiguiente Arte-ciudad. Su gran objetivo de dar a la ciudad lo que se merece le hizo plantearse que la escultura se quedaba a medio camino entre sus objetivos ciudadano-ciudad, por ello comprendió que la Arquitectura, muy ligada al campo de la escultura por sus dotes expresivas, sería la última oportunidad para alcanzar su objetivo.

El centro Cultural Alhóndiga Bilbao (CCAB) supuso en su carrera la última oportunidad para llevarlas a cabo. Se ha de recordar que los proyectos arquitectónicos en los que había intentado plasmar esas ideas no llegaron a materializarse, perdiéndose esos ideales tan importantes. El desarrollo de este proyecto involucró en gran medida de nuevo todo su pensamiento y teoría sobre la ciudad y el ciudadano. Dado que se trató de un proyecto de encargo por parte del Ayuntamiento de la

ciudad de Bilbao, se llegó a pensar que era la única oportunidad que tendría para plasmar sus ideas y que no cayeran en el olvido como había pasado en proyectos anteriores, al tratarse de concursos.

Una de las razones por las que no se llegó a construir el proyecto se basó en el excesivo presupuesto de las primeras propuestas. Se llevó a cabo un proyecto totalmente innovador, en el que gran parte de los arquitectos vascos no creían. Oteiza defendía la capacidad de su obra para atraer y funcionar en la ciudad, pero entendía que conllevaba un riesgo evidente. Tanto Saénz de Oiza, Fullaondo y Oteiza, estaban seguros de querer hacer una arquitectura monumental que realmente representara el pueblo vasco y debido a esas ideas derivaron en una arquitectura singular y novedosa difícil de ser aceptada por la población. La ciudadanía estaba de acuerdo en crear ese gran contenedor cultural, pero al ver el tipo de arquitectura, tan diferente a lo que habían visto hasta el momento, así como el presupuesto, hizo decaer gran parte de esa ilusión. Se puede llegar a ver, que seguramente, basándonos en las referencias europeas en las que se basó el proyecto, hubiera sido un éxito y generarse así un punto de referencia en Bilbao como lo hizo el Museo Guggenheim años después. Era cuestión de arriesgarse o no.

Como consecuencia de la crítica por parte de ciertos sectores de la sociedad, se puede comprender que se tuvieron que eliminar ciertas ideas de las propuestas iniciales y que quedaron en el aire incluso habiendo generado la propuesta final. La posibilidad de peatonalizar la calle existente entre las dos manzanas que ocupa el proyecto no llegó a ser una solución definitiva, aunque sí lo fue en las propuestas. Del mismo modo que los accesos al aparcamiento subterráneo, ya que dependía de la peatonalización o no de la calle anteriormente citada. Así pues en las planimetrías se encuentran ciertas discordancias con la realidad, puesto que existen rampas para acceder a las plantas sótano, pero no se representan éstas en la cota cero.

Por otro lado, la distribución interior del mobiliario, así como parte del programa funcional no queda clara debido a que la única información gráfica obtenida se basa en la repetición de un módulo de mobiliario para entender la escala del proyecto. Además la memoria escrita del proyecto no deja claro donde se sitúa finalmente el programa de la última propuesta como consecuencia de los cambios de última hora. De ahí que se hicieran unas mediciones aproximadas de los espacios que necesitarían para cada función establecida. Esas incoherencias en las planimetrías se han trasladado tal cual en las generadas por el autor puesto que cualquier modificación en planta suponía un descuadre de las medidas establecidas de los autores del proyecto.

Otra de las claves se centra en la existencia de ciertos pensamientos fundamentalmente funcionalistas por parte de los autores del proyecto. El hecho de conservar o no las fachadas del antiguo edificio de la Alhóndiga fue una decisión crucial del proyecto. Mientras que Oteiza afirmaba que la descontextualización funcional hacía que perdiera cualquier valor la conservación y era incompatible con el proyecto propuesto, uno de los arquitectos apostaba por la rama conservacionista, manteniendo las fachadas como elemento arquitectónico con relevancia histórica. Se acabó por mantener en lo máximo posible la Alhóndiga aun habiendo eliminado parte de una fachada por su mal estado, aprovechándola para crear el gran acceso con escalinatas. Cabe destacar que la Junta de Patrimonio se opuso a cualquier actuación de supresión de las fachadas.

En conclusión, estamos ante un proyecto del cual existe una gran información escrita, pero se ha de decir que existen muchos aspectos que no quedan claros al tratarse de un proyecto que se quedó en fase de proyecto básico haciendo que los datos existentes en las memorias sean aproximaciones de lo que podría ser y no una solución concreta final.

### Conclusiones generales del trabajo de investigación

Estudiar una obra de Jorge Oteiza usando como medio el redibujado de las planimetrías obtenidas así como el modelo 3D propio ha permitido profundizar en aspectos arquitectónicos que no se podían captar en los planos originales y, por tanto, un mayor conocimiento en general de la obra, apoyándonos en las herramientas gráficas y teóricas aplicadas. Aún así, no se debemos guiarnos por el concepto de realidad virtual como herramienta que nos garantice una efectividad o éxito en una propuesta arquitectónica, ya que la realidad generada nunca es igual a la realidad física.

El medio digital, nos ha servido un complemento a toda la información teórica encontrada y no una herramienta experimental ya que nos aleja de los resultados objetivos y científicos. Recordemos que estamos ante un trabajo de investigación sobre un proyecto ya definido que no se llegó a construir, y no ante una nueva propuesta de proyecto que no se adecuaría a la realidad estudiada.

El motivo principal por el que se ha desarrollado este trabajo de investigación surge de mi interés por resolver, mediante el uso de nuevas herramientas gráficas, cuestiones que difícilmente podrían ser abordables desde la investigación simplemente teórica. Conocer esa hipotética realidad morfológica de un proyecto que suscitó tanto interés tanto positivo como negativo en los años 90, ha sido uno de los factores fundamentales.

Del mismo modo, nos ha permitido crear una base de datos digital de la documentación gráfica generada de las diferentes hipótesis de trabajo. Por ello se han generado los planos digitalizados, para así, poder materializarse, con sus diferentes grados de detalle y abstracción, en modelos tridimensionales del proyecto.

La capacidad de crear varios modelos tridimensionales, con diferentes grados de abstracción espacial y morfológica, han contribuido así, al reconocimiento y visualización arquitectónica del proyecto recuperada de una manera visual clara.

Así bien, no se hay que olvidarse la información generada denota un carácter hipotético ya que la realidad espacial de estas arquitecturas no construida nunca podrán ser revivida, pero sí visualmente y sirviendo como medio de divulgación.

Es por ello que hay que destacar el papel del dibujo que ha servido como nexo entre los conceptos y la manera de llevar a cabo el proyecto por parte de Jorge Oteiza. Y aunque no ha sido el primer documento generado que adopta la cuestión de la obra de la Alhóndiga, la investigación se ha centrado en la unificación de las informaciones recogidas en el Archivo municipal de Bilbao y, sobre todo, en la clarificación de ciertos aspectos gráficos a través de la representación de un modelo virtual que amplíe el conocimiento de dicha obra a través de imágenes inéditas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Iñaki Zuazo Akesolo (2010). "Principio de interioridad y educación estética en Oteiza", en Oteiza y la crisis de la modernidad. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza).
- Pedro Manterola (2006). "La escultura de Jorge Oteiza: una interpretación", Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Jorge Oteiza (March 1967)., "Propósito experimental 1956-57", Forma Nueva-el Inmueble 14 , 24-34.
- Miren Vadillo and Leire Makazaga (2007). "Los proyectos educativos de Jorge Oteiza", Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza.
- Francisco Javier Sáenz Guerra (2007). "Un mito moderno. Una capilla en el Camino de Santiago", Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Echeverría Plazaola Jon (2008). "La Finalidad del Arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión" (Tesis doctoral dirigida por Amador Vega), Barcelona: Departament d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra.
- Arnaiz, A.; Elorriaga, J.; Laka, X.; Moreno, J., (2008). "La colina vacía. Jorge Oteiza – Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956 – 1964". Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Arnaiz, A.; Elorriaga, J.; Laka, X.; Moreno, J. (2010) 26 II 41 Izarrak Alde. "Proyecto para Concurso de Cementerio en San Sebastian", Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Fullaondo, Juan Daniel; Sáenz de Oiza, Francisco Javier, (1988). "Centro Cultural de la Villa de Bilbao La Alhóndiga", Madrid: revista Kain nº 7, Mayo de 1989, en AA. VV.
- Oteiza Jorge (2005). "Mito y modernidad. Museo Guggenheim", Bilbao: 2004 y New York 2005; Madrid: MNCARS en AAVV.

- Fernández Quesada, B., Pedro Lorente, J., (2009). "Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana", Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Moral Andrés, Fernando (2007). "Oteiza. Arquitectura como desocupación espacial", (Tesis doctoral dirigida por Carlos Martí Arís) Universidad Pública de Cataluña, Barcelona.
- Moral Andrés, Fernando. "Jorge Oteiza: construcción espiritual, vacía, activa. Revista de investigación Arte y Ciudad", nº2, Octubre 2012.
- Espuelas, Fernando, (1999). "El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura" Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Oteiza, Jorge. (1963). "Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca: su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo". San Sebastián: Editorial Auñamendi.
- Puig Álvarez, Roberto. "Otras ideas para una nueva planificación de la enseñanza de la Arquitectura en España", Arquitectura, nº 70, Madrid, octubre 1964.
- Rementería Arnaiz, Iskandar. (2008). "Ambivalencia de lo estético en la construcción del imaginario. El caso de Oteiza en la Alhóndiga de Bilbao y su contexto histórico-social". Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Rementería Arnaiz, Iskandar. (2012). "Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación" (Tesis doctoral). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes.
- Rementería Arnaiz, Iskandar (2012). "El medio ciudadano: funciones del arte en la construcción de la ciudad contemporánea". Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes.
- Oteiza, Jorge (1908-2003). "Oteiza: paisajes, dimensiones : Exposición Oteiza : paisajes, dimensiones". Alicante: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Ramos Jular, Jorge Eduardo. "El Espacio Activo de Jorge Oteiza" (Tesis doctoral dirigida por Fernando Zaparaín Hernández), Departamento de Teoría de la arquitectura y proyectos arquitectónicos, Universidad de Valladolid.
- Sáenz Guerra, Javier; (2004). "Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romany. Jorge Oteiza : una capilla en el Camino de Santiago = a chapel on St. James Way, 1954." España Ministerio de la Vivienda, Madrid : Rueda, D.L.
- Muñoa, Pilar(2006). "Oteiza, la vida como experimento", Irún: Alberdania
- Archivo Municipal de Bilbao (1990). "Proyecto para la creación de Centro Cultural de la Villa en la Alhóndiga Municipal. Proyecto básico, memoria y presupuesto. Actas y oficios emitidas por el Ayuntamiento." Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.

## ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1. Jorge de Oteiza Enbil (Orio, Guipúzcoa, 21 de octubre de 1908 - San Sebastián, Guipúzcoa, 9 de abril de 2003).
- Figura 2. Comparaciones entre las maquetas de los proyectos de Monumento a Batlle Ordóñez (1958) y del CCAB (1989)
- Figura 3. Homenaje a Mallarmé de Jorge Oteiza (1958)
- Figura 4. Laboratorio experimental.
- Figura 5. Esquemas ecuación estética molecular. Jorge Oteiza.
- Figura 6. Ecuación definitiva estética molecular. Jorge Oteiza.
- Figura 7. Cuaderno de Jorge Oteiza motivado por la experiencia del Concurso para Monumento a José Batlle y Ordóñez. 1958.
- Figura 8. GONDRA REZOLA, J. "El suministro de agua al Bilbao pre-industrial". Bilbao, mayo de 2008, pág 42.
- Figura 9. Ricardo Bastida. Arquitecto Alhóndiga 1904.
- Figura 10. Alhóndiga Ricardo Bastida, 1915.
- Figura 11. Detalle fachada Alhóndiga Bastida.
- Figura 12. Artículo Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Deia, 14 Mayo 1988
- Figura 13. Oposición al proyecto de revitalización de la Alhóndiga. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 26 de noviembre de 1988.
- Figura 14. Maqueta propuesta final Centro Cultural Alhóndiga Bilbao. Archivo general del Ayuntamiento de Bilbao.
- Figura 15. Capilla en el Camino de Santiago
- Figura 16. Cementerio de Ametzagaña
- Figura 17. Convention Hall. Mies Van der Rohe
- Figura 18. Detalle del "nudo Orona" para la estructura metálica del CCAB. Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao.
- Figura 19. Maqueta Centre Pompidou. Referencia Centros Culturales. Ayuntamiento de Bilbao.

- Figura 20. Estructura modular Konrad Wachsmann para hangar de aviones de la Fuerza Aérea de EEUU, 1950-53.
- Figura 21. Proyecto de cúpula sobre Manhattan de Buckminster Fuller. 1960.
- Figura 22. Estructura geodésica de Buckminster Fuller. Montreal, 1967.
- Figura 23. Cúpula geodésica sistema de módulos de Emilio Pérez Piñero. Fotografía cedida por la Fundación Pérez Piñero.
- Figura 24. Esquemas de los arquitectos para el CCAB.
- Figura 25. Dibujos avanzados de los arquitectos para el CCAB.
- Figura 26. Dibujos avanzados de los arquitectos para el CCAB 2.
- Figura 27. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 29 de abril de 1989
- Figura 28. Oteiza y Sáenz de Oiza en la presentación pública del proyecto Básico (Archivo FMJO).
- Figura 29. Volumetría general del proyecto. Primera propuesta.
- Figura 30. Volumetría general del proyecto. Altura gran cubo de vidrio.
- Figura 31. Alzado lateral primera propuesta. Edificio Puente.
- Figura 32. Edificio puente primera propuesta.
- Figura 33. Altura gran cubo vidrio. Plaza Cubierta.
- Figura 34. Montaje del Proyecto Básico del CCAB en la trama urbana de la ciudad.
- Figura 35. Detalle alzado lateral primera propuesta. Edificio puente 1.
- Figura 36. Detalle alzado lateral primera propuesta. Edificio puente 2.
- Figura 37. Perspectiva unión nueva-antigua estructura.
- Figura 38. Propuesta alzado interior: Fachada acristalada
- Figura 39. Propuesta alzado exterior: Fachada edificio puente
- Figura 40. Detalle de unión antigua-nueva estructura
- Figura 41. Perspectiva interior: Primera propuesta
- Figura 42. Estudio impacto medioambiental para el CCAB.
- Figura 43. Propuesta 1. Cuarta Fachada. Lenguaje contemporáneo
- Figura 44. Propuesta 2. Cuarta Fachada. Conservación Fachada
- Figura 45. Propuesta 3. Cuarta Fachada. Reconstrucción original
- Figura 46. Propuesta 4. Cuarta Fachada. Intervención regulación fachada
- Figura 47. Propuesta 4. El Correo Español-El Pueblo Vasco, mayo de 1989.
- Figura 48. Maqueta definitiva del proyecto Básico\_plaza al aire libre(Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).
- Figura 49. Maqueta definitiva del proyecto Básico\_acceso escaleras(Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).
- Figura 50. Maqueta definitiva del proyecto Básico\_plaza al aire libre\_entorno(Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).
- Figura 51. Maqueta definitiva del proyecto Básico\_plaza al aire libre\_plaza(Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).
- Figura 52. Maqueta definitiva del proyecto Básico\_plaza al aire libre\_Volúmenes anexos(Ar-

chivo General Ayuntamiento de Bilbao).

- Figura 53. Deia, 4 de enero de 1990 (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).
- Figura 54. Deia, 8 de marzo de 1990 (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao).
- Figura 55. Atrio interior Alhóndiga Philippe Starck.
- Figura 56. Esquema distribución de usos Alhóndiga Philippe Starck.
- Figura 57. Cubierta pública Alhóndiga Philippe Starck.
- Figura 58. Axonometría General
- Figura 59. Definición Grasshopper de la malla espacial
- Figura 60. Alzado este. Imagen del autor.
- Figura 61. Alzado oeste. Imagen del autor
- Figura 62. Alzado norte. Imagen del autor.
- Figura 63. Alzado sur. Imagen del autor.
- Figura 64. Acceso principal plaza cúbica
- Figura 65. Planta cafetería y ocio
- Figura 66. Planta exposiciones doble altura
- Figura 67. Planta baja diáfana
- Figura 68. Planta baja diáfana 2
- Figura 69. Edificio junto a medianera
- Figura 70. Edificio independiente cúbico
- Figura 71. Plaza al aire libre
- Figura 72. Perspectiva en cota cero de la plaza al aire libre
- Figura 73. Plano emplazamiento. Escala 1/3000. Plano del autor.
- Figura 74. Plano planta aparcamiento(-8,40, -12,60m). Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 75. Plano planta sótano(-4,20). Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 76. Plano planta cota 0. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 77. Plano planta cota 0 (entrepanta). Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 78. Plano planta 4,20 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 79. Plano planta 8,40 m. Escala 1/750. Plano del autor.

- Figura 80. Plano planta 12,60 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 81. Plano planta 16,80 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 82. Plano planta 21,00 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 83. Plano planta 25,20 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 84. Plano planta 29,40 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 85. Plano planta 33,60 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 86. Plano planta 37,80 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 87. Plano planta 42,00 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 88. Plano planta 46,20 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 89. Plano planta 50,4 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 90. Plano planta 54,60 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 91. Plano planta 58,80 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 92. Plano planta 63,00 m. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 93. Plano planta cubierta. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 94. Sección A-A. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 95. Alzado sur. Escala 1/750. Plano del autor.
- Figura 96. Alzado Norte. Escala 1/750. Plano del autor.

Las fotografías y planos que no son propiedad del autor se utilizan única y exclusivamente con fines docentes dentro del marco universitario, sin ánimo de lucro y reconociendo la propiedad intelectual de quienes poseen el derecho sobre éstas.

