

ARQUITECTURAS Y PAISAJES AUSENTES

RECONSTRUCCIÓN GRÁFICA: OTEIZA Y ARQUITECTOS

( S R )

S I

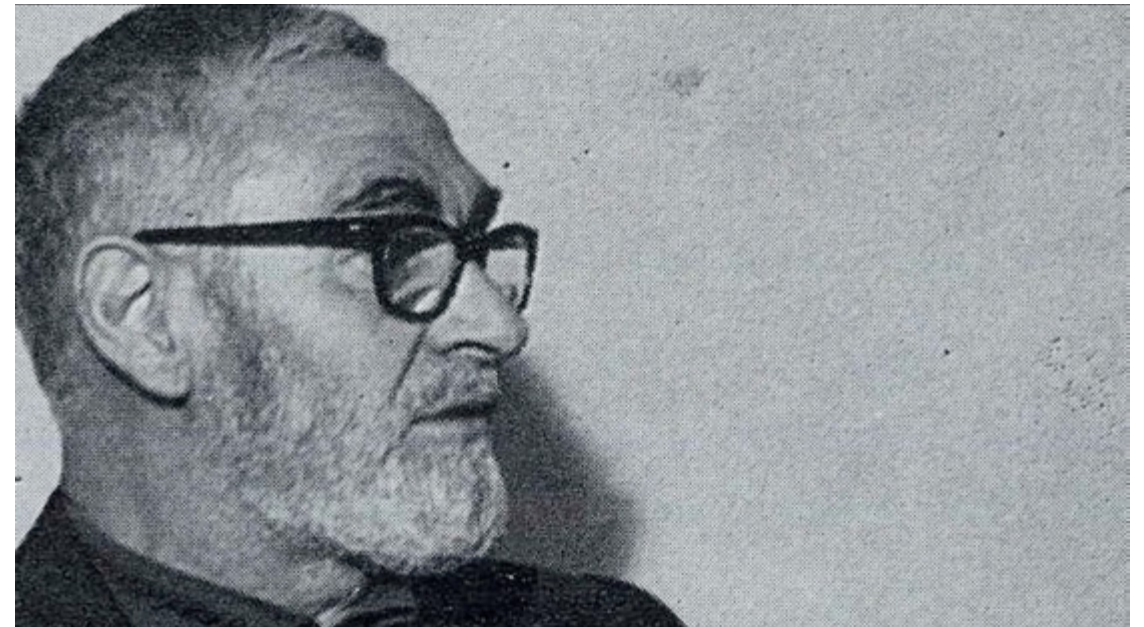
S V

=  
X  
=  
SE

# ARQUITECTURAS Y PAISAJES AUSENTES

## RECONSTRUCCIÓN GRÁFICA: OTEIZA Y ARQUITECTOS

Departamento de expresión gráfica arquitectónica



## RESUMEN

El presente documento nace como continuación y homenaje a la exposición *Arquitecturas Ausentes del siglo XX* situando nuestro interés entorno a la figura de Jorge Oteiza y su colaboración con arquitectos iniciada en 1954 con el proyecto de la Basílica de Aranzazu.

Trata de analizar aquellas obras de integración arte y arquitectura que Oteiza pretende llevar a cabo en la ciudad, una vez decide abandonar la escultura, con el objetivo que la unión de ambas disciplinas garantice la función transformadora del arte en el ámbito urbano. Arte como integrador del hombre y su comunidad. Un trayecto a través de alguna de sus obras, sus puntos de encuentro, y cómo ese planteamiento de hacer ciudad traza una línea clara entre los distintos proyectos en los que participa. Veremos cómo esa integración se lleva a cabo en los proyectos de Monumento a José Batlle y Ordóñez de 1958, el cementerio de Ametzagaña en San Sebastián realizado en 1984 y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao de 1988. Tras este recorrido se centra la atención en la reconstrucción gráfica del Monumento a Batlle, por su importancia y por actuar como uno de los puntos de partida de su ideario sobre el arte y la arquitectura.

Palabras clave

Batlle, Ametzagaña, Alhóndiga, vacío, ciudad

El present document neix com a continuació i homenatge a l'exposició *Arquitectures Absentes del segle XX* situant el nostre interès entorn de la figura de Jorge Oteiza i la seva col·laboració amb arquitectes iniciada en 1954 amb el projecte de la Basílica d'Aranzazu.

Tracta d'analitzar aquelles obres d'integració d'art i arquitectura que Oteiza pretén dur a terme a la ciutat, una vegada decideix abandonar l'escultura, amb l'objectiu que la unió d'ambdues garanteixi la funció transformadora de l'art en l'àmbit urbà. L'art com a integrador de l'home i la seva comunitat.

Un trajecte a través d'alguna de les seves obres, els seus punts de trobada, i com aquest plantejament de fer ciutat traza una línia clara entre els diferents projectes en els que participa Oteiza. Veurem com aquesta integració es duu a terme en els projectes de Monument a José Batlle i Ordóñez de 1958, el cementiri de Ametzagaña a Sant Sebastià realitzat en 1984 i el Centre Cultural Alhóndiga de Bilbao de 1988. Després d'aquest recorregut se centra l'atenció en la reconstrucció gràfica del Monument a Batlle, per la seva importància i per actuar com un dels punts de partida del seu ideari sobre l'art.

Paraules clau

Batlle, Ametzagaña, Alhóndiga, buit, ciutat

This document is to be understood as a continuation of and a tribute to the exhibition *Absent Architectures of the XXth century*, placing our interest around the being of Jorge Oteiza and his collaboration with architects which began in 1954 with the project for the Basilica of Aranzazu.

It is an analysis of the works which integrate art and architecture that Oteiza attempts to carry out within the city, once he decides to abandon sculpture, with the will that the union of both will guarantee the transforming function of art in the urban context. Art as an integrator of the individual and its community. A course along a selection the projects and their common ground, of how the line of thought of generating city creates a common interest visible among the different works in which Oteiza takes part. We will see how the integration of art and architecture takes place in the Monument to José Batlle y Ordóñez in 1958, the Ametzagaña centenary in San Sebastian built in 1984 and the Cultural Center Alhóndiga of Bilbao in 1988. Finally the focus is placed on the reconstruction of the Batlle Monument, due to its importance as a manifestation of Oteiza's artistic and architectural ideology.

Key words

Batlle, Ametzagaña, Alhóndiga, emptiness, city

## ÍNDICE

RESUMEN	0	
PREFACIO	4	
LA CIUDAD VACÍA	10	
MONUMENTO A BATLLE Y ORDÓÑEZ	18	
	22	Ideas Generadoras
	26	Las Propuestas. Primera Propuesta
	34	La Segunda Propuesta
CEMENTERIO DE AMETZAGAÑA	42	Izarrak Alde. El lugar
	48	Versión I
	50	Versiones II y III
CENTRO CULTURAL LA ALHÓNDIGA	58	
	60	Versión I
	64	Versión II
LOS AUTORES	68	
DOCUMENTACIÓN GENERADA	76	Monumento a José Batlle y Ordóñez
ANEXO GRÁFICO	100	
CONCLUSIÓN	130	
BIBLIOGRAFÍA	132	
ÍNDICE DE FIGURAS	134	

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>

Este estudio nace de la serie de trabajos establecidos en torno a la exposición “*Arquitecturas ausentes del siglo XX*”, un homenaje a 24 proyectos arquitectónicos que contribuyeron al progreso de la arquitectura.

Las obras englobadas bajo este título tratan de mostrar una serie de proyectos arquitectónicos, coincidentes todos en el hecho de ser hoy inexistentes en un sentido físico estricto, por diferentes cuestiones, bien haber sido derribadas o bien por haberse modificado su naturaleza original, además de una innegable calidad y capacidad para influenciar en el pensamiento arquitectónico posterior.

El trabajo recoge el testigo, ampliando así el estudio sobre algunas de las arquitecturas ausentes que la serie ya publicada dejó por el camino. La elección del ejemplo a estudiar pasa, mediante una serie de análisis, desde un reconocimiento de la importancia de la obra en sí, tanto como de los autores y el contexto en el que se sitúan, así como de la posibilidad o no de obtener información adecuada para la realización de una reconstrucción gráfica rigurosa. El trabajo se ve liberado de un fin inequívoco, debido, en parte, a la dificultad de acceder a documentos de cierta exactitud, ya sea por la ausencia directa de material suficiente, o por desigualdad y confrontación existente entre las diferentes interpretaciones realizadas de estos proyectos no-natos por diversos autores.

Está entendido como parte de un estudio experimental, de forma que el edificio ausente provoca nuevas sugerencias a través de su revisión. En los ejemplos estudiados continúan presentes, tanto su capacidad de sugerencia y estimulación, como la facilidad para alcanzar un entendimiento de la arquitectura activo y siempre positivo.

Establecidas las intenciones, se realiza una lista de proyectos a estudiar, con la intención que el propio proceso de estudio fuera decidiendo las posibilidades y capacidades de análisis y desarrollo de la obra elegida.

En el listado de proyectos, analizados en este trabajo, encontramos el Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo (1956-1964), el proyecto de Cementerio de Ametzagaña en San Sebastián (1984-1985) y el Centro Cultural Alhóndiga (CCAB) en Bilbao (1988-1990). Este proceso de investigación dará como resultado la elección de una de las obras para la realización de su reconstrucción gráfica, acorde al objetivo del trabajo.

El elegir estas tres obras, no es aleatorio, existen ciertas conexiones más o menos identificables entre estos proyectos en los que Oteiza participó con arquitectos.

Uno de estos elementos conectores es el *Instituto de Investigaciones Estéticas*, idea que Oteiza persigue e intenta implantar en las tres obras que se analizan en este documento. Aparece de forma intermitente, en distintos formatos y circunstancias, con un fuerte principio didáctico, con la finalidad de crear espacios docentes de reconocimiento de las estructuras del arte en la historia. En palabras de Oteiza, “*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.*” Su intención era la de tratar de encontrar el denominador común a todas las disciplinas artísticas de modo que puedan integrarse en un mismo objetivo, su “*servicio humano*”.

Desde el formalismo, la manera en que estos se organizaban obedece a patrones distinguibles, así, el edificio-puente del Centro Cultural la Alhóndiga opera de forma similar a la viga volada del Monumento a Batlle o la plataforma-pista de despegue del Cementerio de Ametzagaña, incluso al “edificio acostado”, que

2 Rementeria 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

"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.

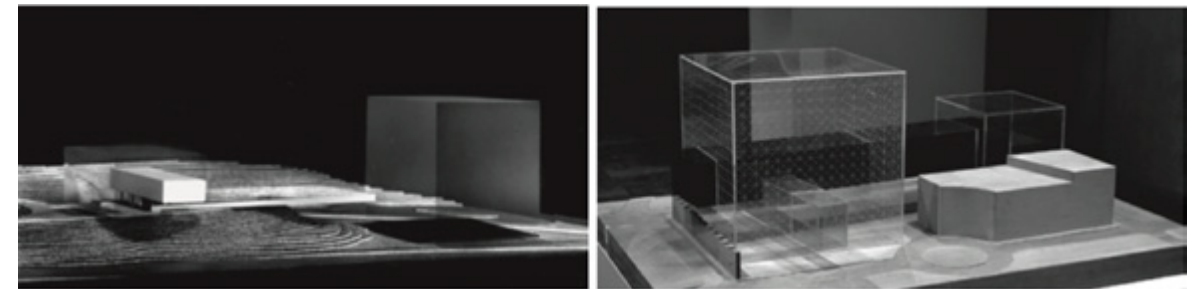
> Figura 2. Comparaciones entre las maquetas de los proyectos de Monumento a Batlle Ordóñez (1958) y del CCAB (1989)

Jorge de Oteiza Enbil (Orío, Guipúzcoa, 21 de octubre de 1908 - San Sebastián, Guipúzcoa, 9 de abril de 2003)

servía de cobijo y congregación, del mismo cementerio. El edificio-puente del CCAB, debido a sus dimensiones, se acercaría incluso más fielmente a la idea de edificio como "rascacielos acostado" que Oteiza ideaba para el cementerio. La relación que en el proyecto de Monumento a Batlle se da entre el lleno o material y su contrapartida negativa se daría de forma similar en el CCAB, entre la plaza cúbica acristalada de la Alhóndiga y la plaza de Santiago Apostol, al otro lado de la avenida, al aire libre, representada mediante un cubo transparente en maquetas y dibujos.<sup>2</sup> Además, por parte de los arquitectos del equipo se observa voluntad por un formalismo cercano a la vanguardia artística del momento, pertenecientes a corrientes afines a Oteiza, como el constructivismo ruso. Malevich, uno de los artistas de referencia para Oteiza, está presente en clave arquitectónica. Existía la intención de llevar a cabo un "constructivismo vasco".<sup>3</sup>

Además de esta conexión de tipo más o menos formal, quizás tenga mayor relevancia la intención de Oteiza por trasladar el componente funcional utilitario a una dimensión simbólica que opera como metáfora que se concreta formalmente en sus proyectos.

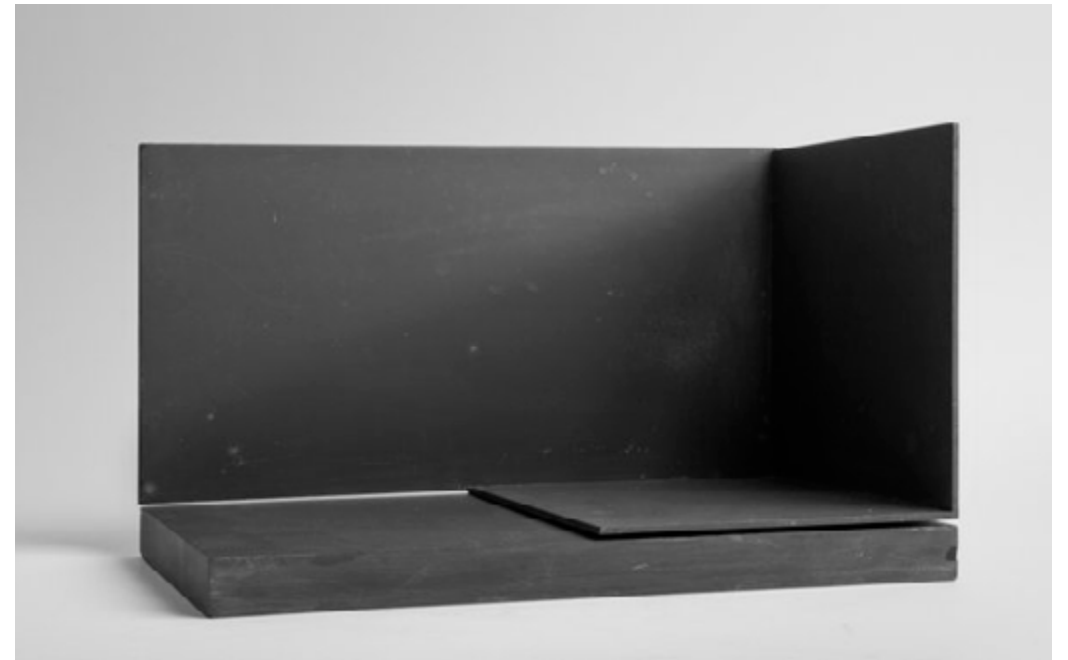
En términos de investigación, se han buscado las fuentes de los proyectos, se han consultado archivos y fondos documentales, rastreado publicaciones, datos, referencias. Se entiende, pues, como ejercicio instrumental que intenta descubrir nuevas e insospechadas capacidades de proyección gracias a la insurgencia y el uso de recursos gráficos y materiales inexistentes en el momento en que se concibieron dichas obras.



4 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 Velázquez 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>4</sup>



“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

5 Oteiza, Jorge. Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza.

6 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).

7 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.

## LA CIUDAD VACÍA

“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>5</sup>

Oteiza señala un antes y un después del periodo 1958 - 1960, relacionado este con un “arte individual” con el artista enfrentado a su propio proceso creador y posteriormente, con una “creación comunitaria”, donde el artista interviene en la vida, como servicio espiritual hacia el hombre. Desde el año 1958 decide abandonar la producción de esculturas y apostar por el espacio público de la ciudad como lugar de reflexión y acción de su arte, la colaboración entre escultura y arquitectura. La educación estética del ciudadano y su participación en la ciudad como herramienta de renovación cultural.

“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>6</sup>

Oteiza concreta una “estética objetiva”<sup>7</sup> mediante su “ecuación molecular” (1944), donde el escultor define los elementos fundamentales y operaciones internas de los que dispone el artista para emplear el arte como mecanismo de “desalienación” o emancipación del hombre. No habla de una aplicación directa de esta ecuación





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

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

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

> Figura 5. Escultura como "mueble metafísico".

Interior del museo Jorge Oteiza.

para proyectos de integración arte-arquitectura, pero si de un concepto similar, el de "diseño estético", como operación lógica en la que *"todo es funcional ya que ha perdido la lógica particular de las partes o factores que se combinan"*. Toma la definición de Walter Gropius, para quien el diseño lo abarca todo, definición que el escultor acepta y amplía en *"La ciudad como obra de arte"*, con el fin que la combinación de ambas garantice la función transformadora del arte en el ámbito urbano.

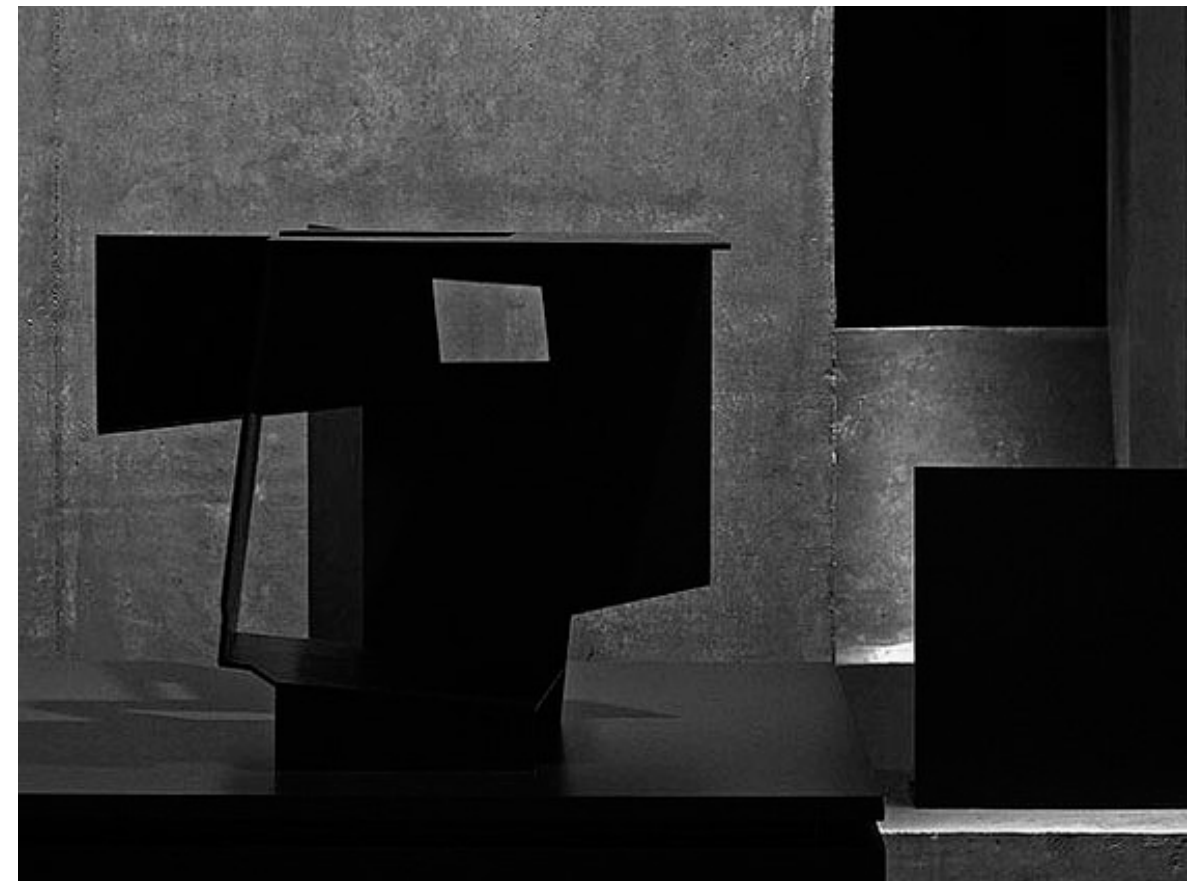
Arte como tratamiento:

*"En la ciudad = aislador metafísico (máquinas de evasión vital, de congestión especular. Desocupación activa vacío en lugares de excesiva pe, de soledad íntima) zona gris. Espacios solos contruidos desde el arquitecto con la integración del artista."*<sup>8</sup>

La reflexión sobre la ciudad como obra de arte plantea el término "ciudad-escultura"<sup>9</sup>, concepto que revela una ciudad 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; estética a la ciudad."*<sup>10</sup> Un espacio sagrado que es llevado la escala urbana, ideando lugares sagrados dentro de la ciudad.

Una vez abandonada la escultura, Oteiza se dispone a trabajar para construir comunidad. Arte integrado en la arquitectura, en la arquitectura de ciudad, como vehículo para transmisión de ideas y re-educación del pueblo.

*"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*



En el CIAM VIII (1951), titulado "El corazón de la ciudad", toma fuerza la figura del arquitecto-urbanista y se comienza a hablar de la colaboración del artista. Se denuncia la decadencia y devaluación del monumento, convertido en un símbolo desligado de la gente y de la cultura del momento. Oteiza es consciente de esta degradación y busca la manera obtenida por el trabajo conjunto del arquitecto-urbanista y el artista a través de las ideas que ha ido desarrollando en su investigación.

<sup>11</sup> Oteiza, Jorge. Quosque Tandem...!, op. cit. ap. 4.

*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>11</sup>

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

*"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."*

La desocupación del espacio, por eliminación de elementos auxiliares de expresión innecesarios, presenta un cambio en el concepto de escala monumental tradicional a la escala humana (arquitectura de silencio, para la intimidad individual). 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.

Desde su nueva idea de lo monumental trata de dar solución a la cuestión de la integración arquitectura y arte y relación con el espacio urbano.

Descarta, 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.

En el primer caso, la obra de arte se instala en el espacio arquitectónico para dar respuesta espiritual al hombre que lo habita y es definida desde éste. Un objeto que se incorpora con un objetivo, acondicionar el espacio espiritualmente para el hombre. Es el denominado "mueble metafísico". El habitante reclama la producción artística para su uso espiritual y nunca como objeto decorativo.

El segundo nivel de relación es aquel en el que el arte garantiza estéticamente el espacio arquitectónico hasta tal punto que como pieza física es innecesario, se puede prescindir de él como agregado. La relación se define como desocupación formal (arte=0), no elimina de la ecuación el arte (como planteaban Mondrian y el grupo De Stijl) sino que la reformula la ecuación de forma: [arquitectura]+[arte=0]. <sup>12</sup>

La colaboración del arquitecto y el artista se plantea desde ambas disciplinas, desde el espacio arquitectónico o urbano y se justifica por su servicio espiritual.

Tal y como aparece en la Memoria del Concurso para el anteproyecto del Monumento, y tras una crítica al arte contemporáneo actual y la pasividad y no participación espiritual del observador, Oteiza y Puig introducen el concepto de "Par Polar", desocupación espacial - ocupación formal. Así mismo, afirman que hay que recuperar la participación del hombre con su intimidad religiosa en la conciencia estética del espacio. Se busca con ello "restablecer el sentimiento de monumentalidad del cromlech en la unidad espiritual de nuestro momento". El proyecto se presenta como una desocupación del espacio urbano frente a la trama densa de Montevideo, para cumplir una función espiritual para el ciudadano. El hombre es el centro de ese vacío, el que le da sentido y por lo que se activa.

<sup>12</sup> Oteiza, Jorge. (1958). La ciudad como obra de arte. Archivo Fundación Museo Jorge

13 Fernando Espuelas: El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1999, pág. 6.

Oteiza buscaba «la determinación final de la obra como servicio metafísico para el hombre. Incluso como sitio sólo, espiritual, para el alma sola del espectador». Se confesaba harto del escándalo vital de lo móvil y cambiante del arte, que veía como simple espectáculo y exhibición.

“Junto con la inclinación a identificar lo que es la obra visible como gesto puramente afirmativo, el artista tiene o debe tener una atención alternativa enfocada a lo que se niega, a lo que se sustrae. Su mirada ha de dirigirse y atender también a lo que no está.”<sup>13</sup>

Estas y otras ideas se recogen en el texto titulado “La ciudad como obra de arte” (1958), marco teórico donde desarrolla su concepto de ciudad, preparado para su conferencia en el Ateneo Mercantil de Valencia, donde Oteiza reflexiona sobre lo conmemorativo, el monumento, y la manera de comunicar lo sagrado. En él se recogen de manera amplia los pensamientos expuestos en otros textos anteriores: “Carta abierta a André Bloc y la Memoria de la primera fase del concurso de Montevideo. En su libro *Quousque Tandem...!* (1963), vuelve a relacionar la nueva monumentalidad a la escala humana diferenciando dos momentos correspondientes a cada fase de su “Ley de los cambios”. Estas ideas acompañarán a Oteiza en sus sucesivas experiencias con la arquitectura e irán evolucionando y desarrollándose en cada uno de los proyectos.

*“la memoria es (también) una función simbólica y el recuerdo colectivo se traza con la localización de sus marcos espaciales y temporales”*

Maurice Halbwachs

José Batlle y Ordóñez (1856-1929) fue presidente de Uruguay en dos ocasiones, en los periodos de 1903-07 y de 1911-15. Como resultado de su gobierno dejó un amplio panorama de reformas de orden político, económico, social y cultural: se laicizó la enseñanza, extendiéndose su gratuidad a todos los niveles; se promulgaron disposiciones progresistas en el campo de la legislación laboral y social; se abolió la pena de muerte y se implantó el divorcio; y se creó la Universidad de Mujeres.

14 López Bahut, M<sup>a</sup> Emma (2007). De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza.

15 Bases del concurso y documentación relacionada en Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Material Especial 5817.

► Figura 6. Retícula de Montevideo y Parque Rodó. Las Canteras, localización de la propuesta aparece en rojo.

## MONUMENTO A BATLLE ORDÓÑEZ<sup>14</sup>

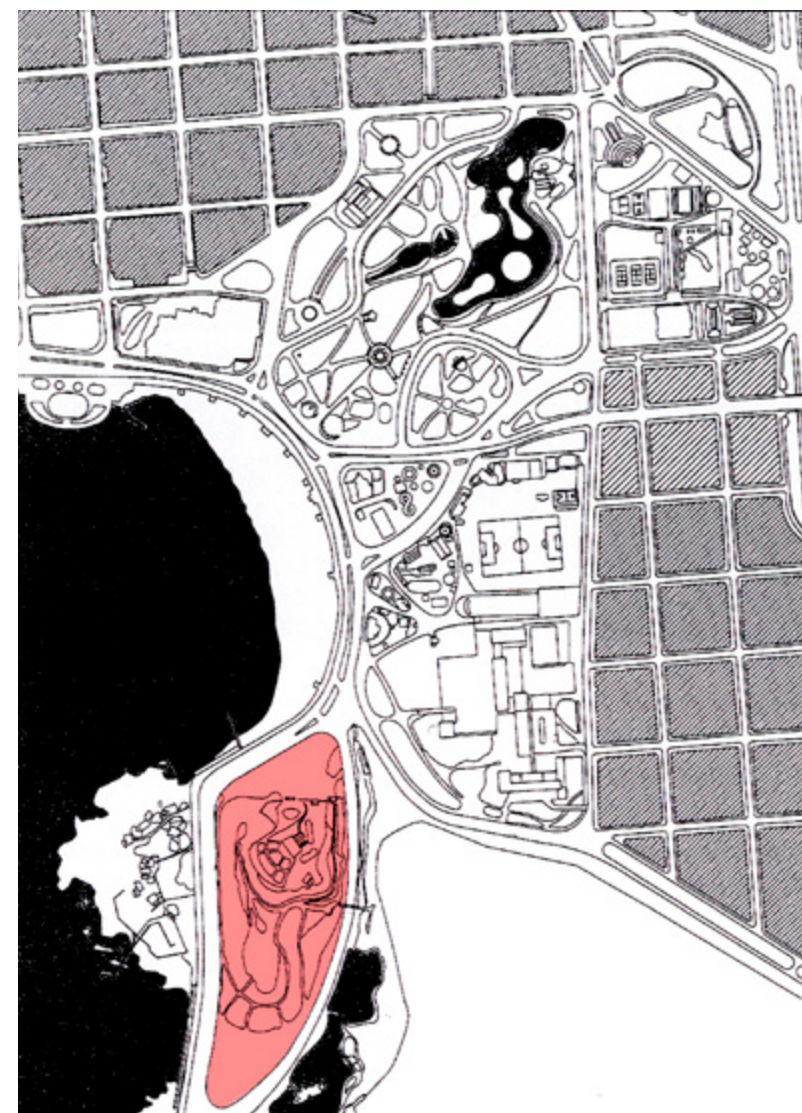
La Comisión Pro-Monumento a José Batlle y Ordóñez convocó un concurso público de ámbito internacional para la realización del Monumento en Montevideo. En octubre de 1937, desde la embajada de España en Uruguay, se instó a la sección de Fomento de las Bellas Artes (Ministerio de Educación Nacional) a dar máxima prioridad a la difusión de este concurso<sup>15</sup>. A lo largo de 1958, Jorge Oteiza y Roberto Puig elaboran su primera propuesta.

Sin embargo, el proyecto se dilató en el tiempo, de 1958 a 1960, tanto por las modificaciones de la propuesta inicial para la segunda fase del concurso, como por la polémica y la reclamación que generó su fallo final.

Para Oteiza, este proyecto suponía enfrentarse a un trabajo en una ciudad real, para lo que trataría de materializar conceptos que estaba reflexionando de manera teórica como, la idea de comunidad, el nuevo sentido de monumentalidad, o la integración de arquitectura y arte. Ideas que tomarán forma dentro de un espacio urbano concreto y con unas funciones determinadas a resolver.

El lugar para el monumento, que se estableció en las bases del concurso, se encuentra ubicado entre la ciudad y el Río de la Plata, junto al pequeño cabo llamado Punta Ramírez. Se trata de una zona donde el trazado urbano en cuadrícula, propio de las ciudades coloniales, desaparece para dar paso a una playa y un eje verde que enlaza varios parques en la costa, dentro de la importante red de espacios públicos, donde también se encuentra el Parque José Batlle y Ordóñez.

En el solar es un sitio estratégico y dominante gracias a la existencia de una pequeña colina de forma alargada con orientación longitudinal norte-sur. (fig 6)



► Figura 7. Ascensión al monumento desde el lado norte, versión 2. Fondo documental Fundación Museo Jorge Oteiza.

Estaba rodeado por dos vías, al oeste, por la Avenida Dr. Chacón y al este, por la Rambla del Presidente Wilson.

El proyecto se sitúa en el lugar sin modificar la orografía. Corona y domina desde la altura. Desde esa posición se tiene un control sobre el medio en cualquier dirección. Esta estrategia nace de la idea de Oteiza y Puig donde el espectador es un observador activo frente a la obra de arte, el hombre participa de la obra de arte. La altura a la que se posiciona el edificio provoca la incorporación de los usuarios a la intervención, *para su utilización completa hay que subir en su búsqueda.*

Un ascenso de la ciudad a la ladera, de la ladera al volumen. Una secuencia de despegue de lo natural a lo artificial. Una atalaya costera para ver y ser visto. Un lugar que interpreta el papel simbólico de presentación de ciudad, manifestándose como un hito entre la urbe y el Mar de Plata. El enclave marcará la frontera entre lo natural y lo urbano. Se instalará en el lugar desde el contraste, evitando mimetizarse con lo natural, una geometría recta, radical, que potencia el conjunto.

Trabajar en esas alturas provoca la desconexión con los núcleos urbanos próximos. Se interrumpe la trama general y se crea una discontinuidad en el territorio. El proyecto en contraposición a la naturaleza, hace de llamada, de foco.



► Figura 8. Fotomontaje *superposición espiritual* resultado de la superposición de las maquetas presentadas al concurso *maqueta de la realidad física y maqueta del espacio activo*.

*“Entendemos la creación monumental como la limitación abierta de un gran espacio vacío, receptor del dinámico y turbador complejo de la ciudad que intenta aislar en la comunidad la razón vital de su existencia [...]”*

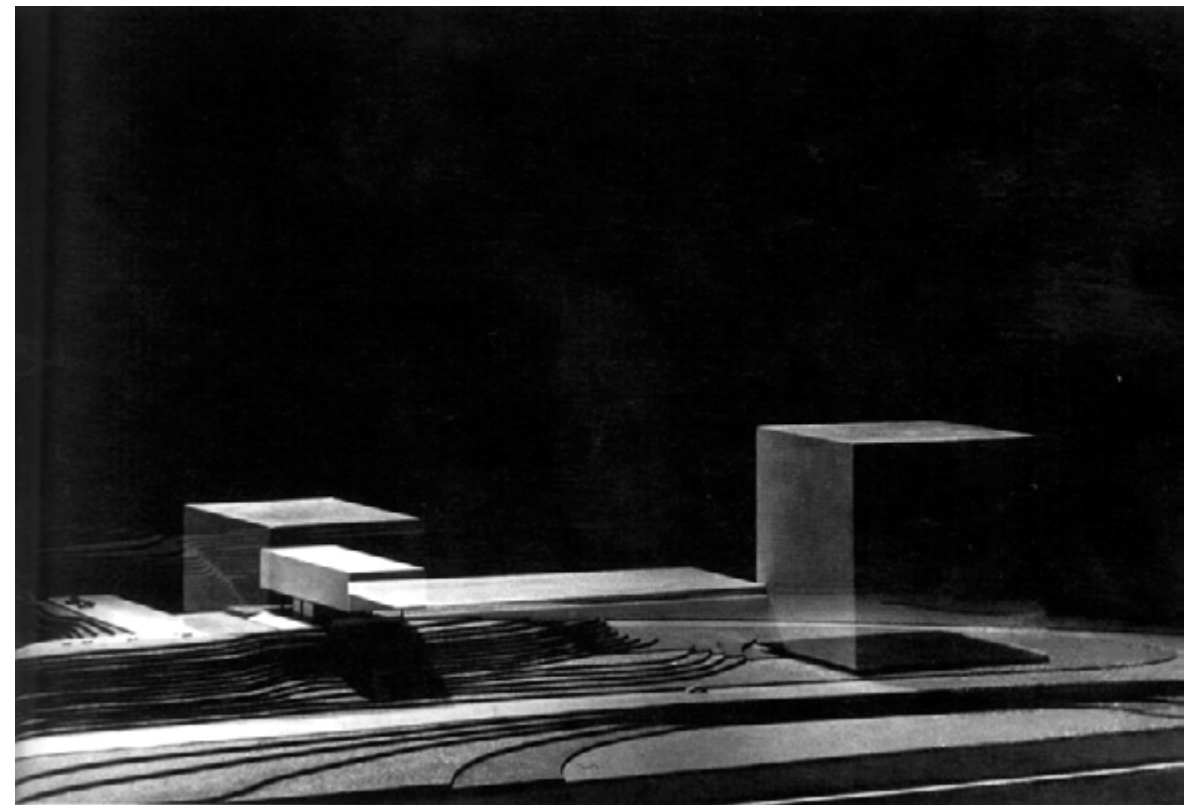
*“[...] las dos memorias del anteproyecto presentadas en el concurso de Montevideo y el propio texto “La ciudad como obra de arte” fueron una aproximación inicial a la declaración de principios de un nuevo propósito experimental pendiente de verificación, y más globalizador, que integre las relaciones de arte y ciudad.”* Arnaiz, A.; Elorriaga, J.; Laka, X.; Moreno, J. (2008). *La colina vacía*. P 231.

## IDEAS GENERADORAS

Si nos preguntamos por el origen de la propuesta, de su idea ordenadora, podemos dilucidar algunas referencias a partir de las cuales los autores pudieron haberse inspirado, como la IV sede de la IV Bienal de Sao Paulo, del arquitecto brasileño Oscar Niemeyer, la cual Oteiza visitó en persona. En arquitectura, quizá más ajeno a Oteiza, el proyecto Study House nº8, de Eero Saarinen y Charles Eames, de morfología también similar. El proyecto presenta un lenguaje formal cercano a los movimientos artísticos de la Europa del siglo XX. La reducción a geometrías fundamentales lo situarían cercano al suprematismo. En un marco general podría encuadrarse en el lenguaje racionalista, donde unas unidades básicas establecen posteriormente relaciones entre sí. De este modo se definiría los tres elementos fundamentales: el prisma, la losa y la viga.

A partir de este proyecto, Oteiza buscará una integración de arte y arquitectura, como se ha comentado anteriormente, mediante la obtención de espacios “vacíos”, resultado de una “desocupación espacial” en ambientes urbanos; difiriendo de los planteamientos donde la integración se produce con la inclusión de la escultura en un espacio arquitectónico como objeto, “*mueble metafísico*” agregado a la arquitectura. En la *Ciudad como obra de arte*, se exponen las reflexiones y principios de dicha intención.

*“[...] convenimos que si estos dos aspectos (arte y arquitectura) quedaban diferenciados, no existirá tal integración, nada más que en un nivel demasiado tradicional e incompleto [...] Nosotros hemos tratado de avanzar algo más. Aceptamos que puede acompañarse la arquitectura con escultura y pintura, pero en cuanto a la integración de escultura y arquitectura en una realidad actual de Monumento conmemorativo, propósito fundamental de este proyecto, hemos ensayado la desa-*



16 Oteiza, Jorge. (1958). La ciudad como obra de arte. Archivo Fundación Museo Jorge

17 Oteiza, Jorge y Puig, Roberto. (1959). "Memoria del Concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez".

"En el proyecto de Montevideo, la integración de la arquitectura, la ciudad y la escultura es la gran apuesta que se gana con la neutralización de la expresión y la desocupación del vacío, con un sentido espiritual."

► Figura 9. Fotomontaje para la segunda versión del proyecto donde se pueden observar los tres elementos principales de la propuesta: prisma, losa y viga.

*parición de la escultura misma como acompañamiento parlante de la arquitectura. Persiguiendo pues, un conjunto espacialmente silencioso, sagrado inmóvil, receptivo, el cálculo de este objetivo como nueva idea de monumentalidad, nos ha dado la exacta colocación de la arquitectura, justo en lo alto de la colina y con la simplicidad intemporal que hemos debido resolver dejando horizontal y suspendida."*

La arquitectura será el resultado de un proceso que tiene en cuenta ambas disciplinas, integradas, y que tiene como finalidad la búsqueda de una espacialidad pura, un espacio vacío como pura receptividad, en el ámbito de la ciudad.

Tenemos así la *desocupación espacial y reducción a la mínima expresión formal*, como unas de las principales ideas generadoras y como estrategia para la transmisión del concepto de sagrado, sintetizando el proyecto a los mínimos elementos formales y generando un *espacio gris* dentro <sup>16</sup> de la ciudad. Una construcción-cromelech. "Hemos restablecido el sentimiento de monumentalidad del cromelech en la unidad espiritual de nuestro monumento." <sup>17</sup>

Se establece una relación volumétrica sencilla y directa: volumen - línea - plano, que une todo el conjunto. El prisma, "contenedor funcional"; la losa, "entre la arquitectura y el mar"; la viga, integrador. Como se explica en la memoria, cada uno de los elementos del proyecto tiene su correspondiente *espacio-activo*. Así, la plataforma cuadrada activa un cubo espacial; el muro un plano espacial y el edificio su envolvente. Un *espacio receptivo* para el hombre, más allá de lo material, de lo visible y que transmite la idea de *lo sagrado y monumentalidad*.

"Podemos afirmar, hoy en día, que el hombre frente la estatua, la comunidad frente al nuevo concepto de monumentalidad ha de recuperar esta participación de su intimidad religiosa en la conciencia estética del espacio."



18 Oteiza, Jorge; Puig, Roberto, *Memoria del concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez*, 1953.

> Figura 10. Maqueta para la primera propuesta. Vista cenital.

## LAS PROPUESTAS

Existen dos versiones presentadas por Oteiza y Puig que corresponden cada una de las fases del concurso.

### La primera propuesta

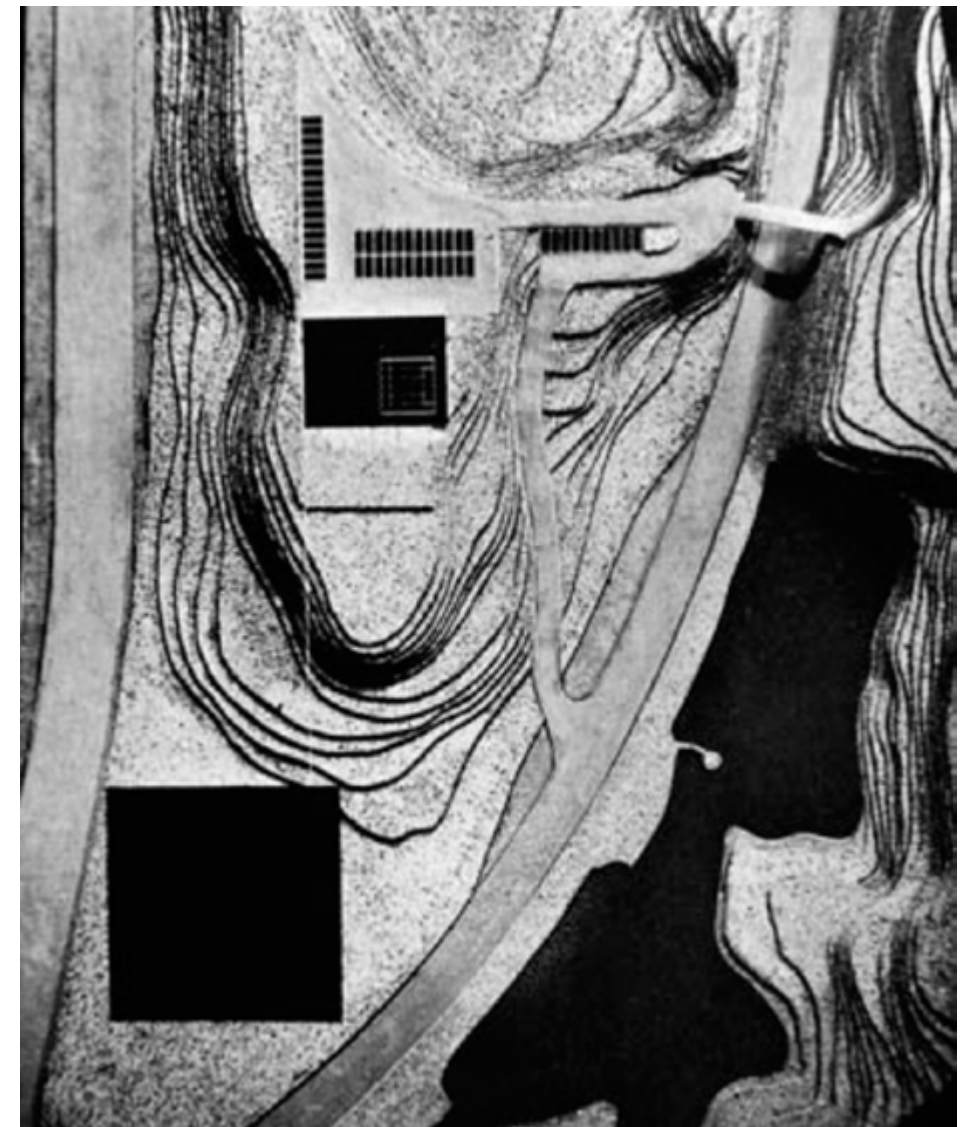
*“Error fundamental en la orientación del arte acontemporáneo”*<sup>18</sup>

El primer proyecto presentado se estructura en cinco puntos fundamentales: el edificio, la losa negra, la viga volada, las conexiones con la ciudad y el tratamiento dado a la colina.

El módulo que organiza todo el proyecto, relacionando las diferentes partes que lo conforman es de tres metros.

*“Planteamos racionalmente las funciones exigidas a la arquitectura en un prisma recto-rectangular de cincuenta y cuatro metros por dieciocho y por doce de alzado. Marcamos un cuadrado de cincuenta y cuatro metros de arista entre la arquitectura y el mar. Lo que pretendemos con el prisma rectangular es comprometernos a no expresarnos con la arquitectura que hemos de reducir y callar. Una vez resueltas estas funciones, abrimos todo el techo a la luz y cerramos las paredes. Se eleva el bloque y se soporta como una viga vaciada, con una indudable y secreta emoción en sí misma como plástica monumental [...]”*<sup>18</sup>

Uno de los instrumentos de proyecto es el trazado cartesiano entre las piezas, cómo se vinculan unas con otras a través de sus límites, unas veces físicos otras virtuales. La geometría coloniza el territorio. El prisma goza de una posición domi-





> Figura 11. Alzado Norte. Publicado en la revista *Arquitectura*, nº6, 1959

nante en lo alto de la colina donde flota gracias a seis pilares metálicos. A su vez, se genera una plataforma rectangular que sirve de enlace entre los aparcamientos y el acceso al edificio. Los recorridos y el muro hacen de vínculo, de enlace entre las diferentes cotas en las que se desarrolla el proyecto. Se extiende una malla donde los elementos son colocados en los puntos de gravitación máxima, en los puntos de mayor potencia, abarcando todo el lugar, de forma virtual.

> Figura 12. Alzado Este. Publicado en la revista *Arquitectura*, nº6, 1959

Oteiza y Puig definen el prisma como una «*viga habitable de acero*», en la que el techo se abre mediante un sistema continuo de lucernarios y las paredes se cierran con placas de hormigón abujardadas. La pieza se entiende como *una gran viga elevada, abierta al cielo y a la luz, silenciosa y cerrada al exterior*.

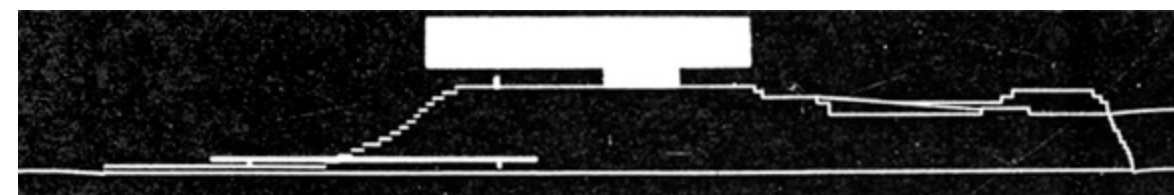
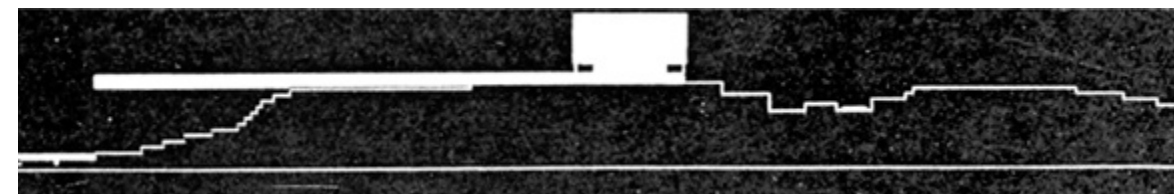
> Figura 13. Alzado Oeste. Publicado en la revista *Arquitectura*, nº6, 1959

“*Para el espacio interno, estructura interna. La estructura exterior comienza con los pilares, espiritualmente enraizada en el cuadrado definido plásticamente: Plano oscuro de piedra, levemente separado de la tierra, sobre una placa de hormigón, como una base de un gran prisma recto, una vacía y monumental soledad que necesita ser integrada en el paisaje, contra la misma naturaleza y desde la arquitectura.*”<sup>46</sup>

> Figura 14. Alzado Sur. Publicado en la revista *Arquitectura*, nº6, 1959

Un plano de hormigón chapado en piedra caliza negra, un cuadrado de 54 metros de lado. Una marca en el suelo, un plano como un vestigio del invisible prisma vertical, vacío y desocupado, que actúa como un aislador metafísico en la ciudad, un plano a modo de estela funeraria, con toda su monumentalidad. El blanco para el muro y el prisma y el negro para la losa establecen una dualidad.

“*Una vez concentrada nuestra atención, observamos la necesidad de colocar un pequeño muro de protección bajo la construcción suspendida. Con esta indicación lógica, mínima y formal, se nos revela todo el sentido espacial propuesto y el justo*



▷ Figura 15. Planta segunda. Publicado en la revista *Arquitectura*, nº6, 1959

*tratamiento de su integración total. El pequeño muro aparece desde el exterior y, de proa al mar, comienza a crecer horizontalmente. Arriba hasta el límite físico de la colina y se prolonga en el vacío, convertido en una estructura exterior; hasta tocar y, así precisar plásticamente el prisma recto y vacío de la estatua por desocupación»<sup>18</sup>*

El muro, bipolar, es a la vez límite y nexos de unión. Su primera función es de límite, generando un eje formal sobre la cota de entrada al edificio. En el extremo donde vuela sobre la ladera nos presenta la losa negra. En esta primera propuesta tendrá una sección menor a la de la segunda propuesta y su arranque se produce desde el exterior de los pilares, aunque su función será la misma.

▷ Figura 16. Planta primera. Publicado en la revista *Arquitectura*, nº6, 1959

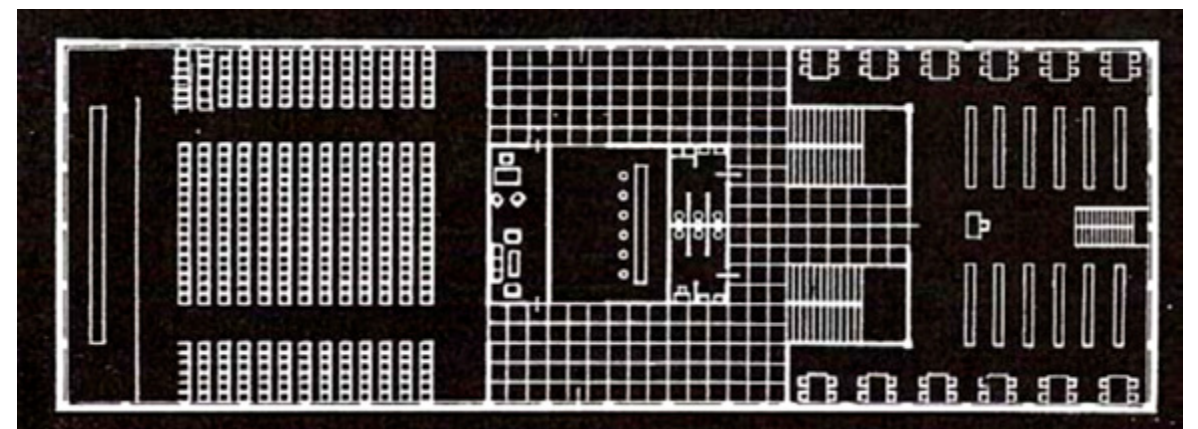
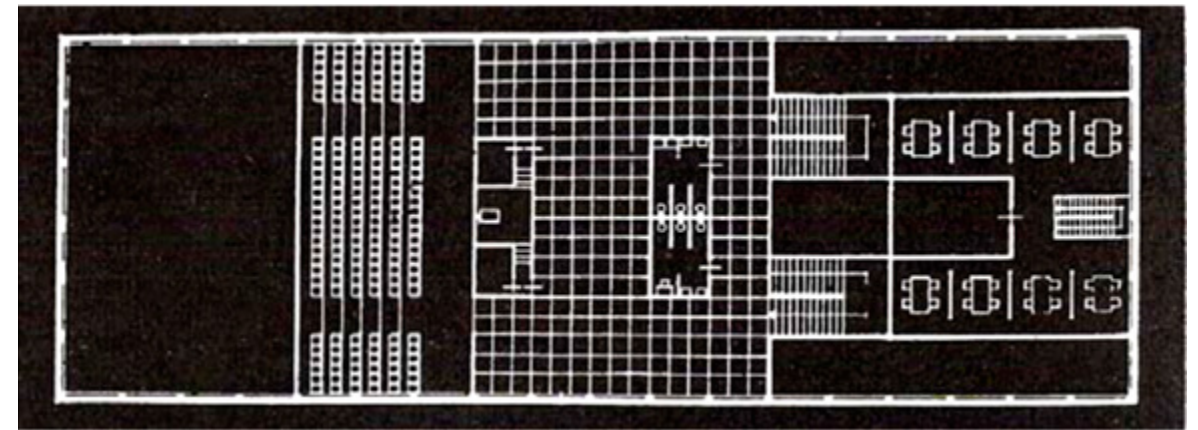
Las conexiones con la ciudad se producen en dos puntos, uno ya existente, el puente que salva el desnivel con el parque contiguo. La otra vía asciende paralelamente por la colina, partiendo de la avenida del Doctor Chacón. A su vez, se establecen dos zonas de aparcamiento para vehículos, un total de cincuenta coches, con posibilidad de disponer de nuevas zonas en la parte baja y al lado de la carretera. Respecto al tratamiento dado a la colina, esta es respetada como tal, manteniendo en la zona norte el teatro al aire libre que aprovecha las antiguas canteras.

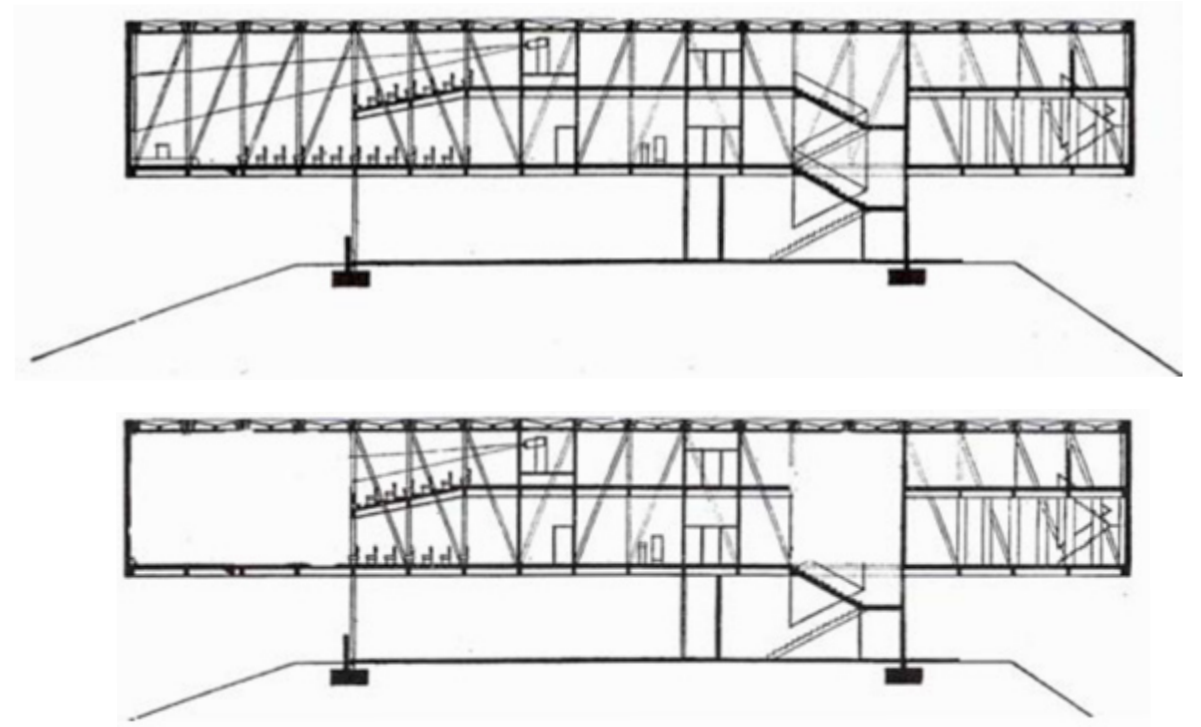
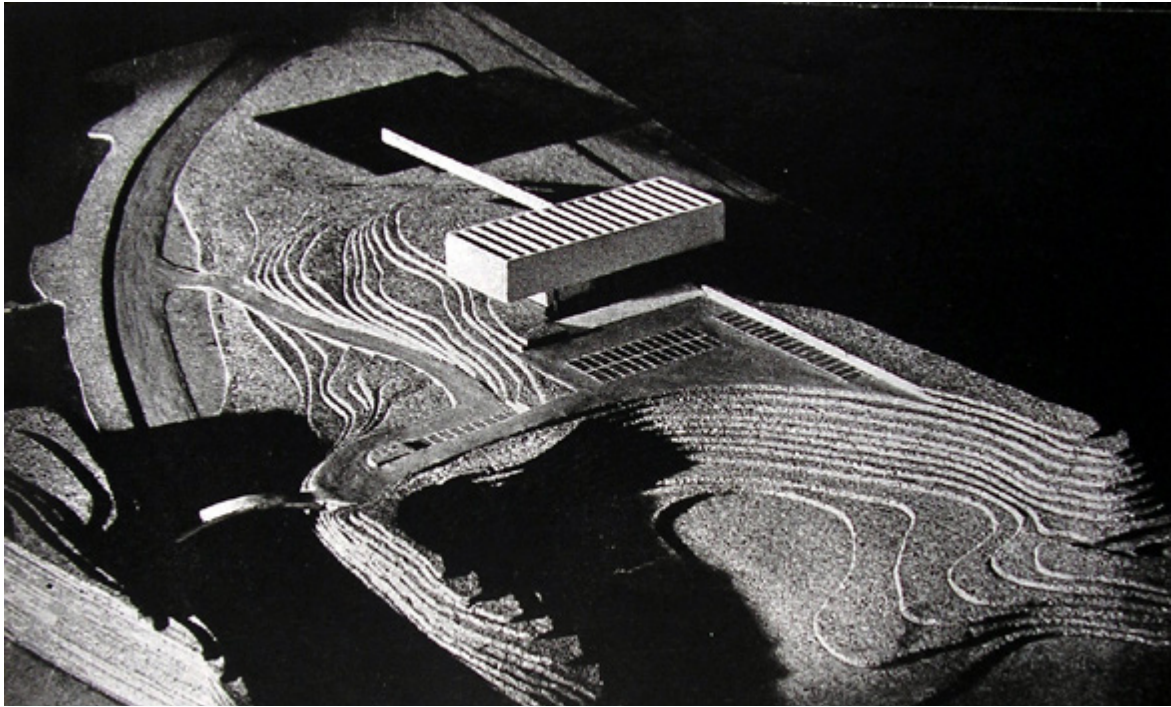
▽ Figura 17. Maqueta de la primera versión, vista noreste archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.

*«Se ha conseguido el propósito buscado. Una gran construcción espiritual, vacía, activa, horizontal. Consistencia monumental, en que el hombre se obliga a participar: Una atmósfera espacial abierta, receptiva, que se completa con la integración final del hombre y la comunidad. El cálculo de esta inmovilidad y la verdadera trascendencia espiritual de un arte nuevo y original es la verdadera estética: LA DESOCUPACIÓN ESPACIAL»<sup>18</sup>*

▽▷ Figura 18. Sección longitudinal, versión 1

▽▷ Figura 19. Huecos principales a doble altura, versión 1





19 Consideraciones hechas por el jurado sobre el Proyecto 42, presentado por Jorge Oteiza y Roberto Puig, después de la primera fase.

20 Oteiza, Jorge; Puig, Roberto, *Solución a las tres observaciones hechas por el jurado a nuestro anteproyecto*, 2a Memoria del concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez, 1959.

► Figura 20. Plano de situación. Segunda versión de la propuesta.

### La segunda propuesta

*“Simplicidad de volúmenes obtenida con sacrificio de las condiciones funcionales. La plataforma proyectada carece de vinculación con el centro de mayor gravitación del monumento.*

*Conviene estudiar una mejor accesibilidad a nivel del auditorio.*<sup>19</sup>

*“[...] en un afán de atender al máximo las observaciones que se nos hicieron, hemos vuelto a considerar la solución adoptada bajo el punto de vista de FUNCIONALISMO MECÁNICO, que ha sido más puntualmente precisado. (Biblioteca. Creación de una sala independiente de recepción y clasificación, traslado de la sala de encuadernación y reparaciones a la planta primera, así como apertura en planta segunda de nuevos vacíos que aseguran una más total iluminación de la biblioteca, los aseos y el bar, previsión de un sótano, etc., etc.)”<sup>20</sup>*

Se plantearán variaciones que afectaban, fundamentalmente, a la adecuación de los elementos integradores de escultura y arquitectura, afectando principalmente a la redistribución de espacios funcionales interiores de “la viga habitable”, los accesos a la ladera y el redimensionamiento de la viga volada y la losa negra.

Se plantea la construcción de una planta sótano, no existente en el inicio, de dimensiones iguales a la del ámbito cerrado del nivel cero, dedicada a albergar cuartos de instalaciones.

La planta de acceso, con la aparición de la planta sótano, se ve alterada, modificándose los cuartos de servicio, el resto permanece sin variación.

En los niveles uno y dos se aumentan el número de perforaciones en la losa que los divide, potenciando su vinculación. Se lleva la luz de la cubierta a todos



> Figura 21. Planta segunda, de la segunda versión de la propuesta. Escaneado de archivo original.

los niveles que componen el prima, consiguiendo un único techo para todas las estancias (excepto al sótano).

*“Hemos sí, reforzado la expresión plástica inicial, aumentando, por un lado, las dimensiones de la sección de la viga en la proporción aconsejada también por el cálculo, y por otro, reducido las dimensiones de la plataforma para subrayar ópticamente la unidad. El mismo arranque de la viga, inicialmente pensada por el exterior de la estructura, ahora se produce abrigada al contacto desde el recinto interior.”*<sup>20</sup>

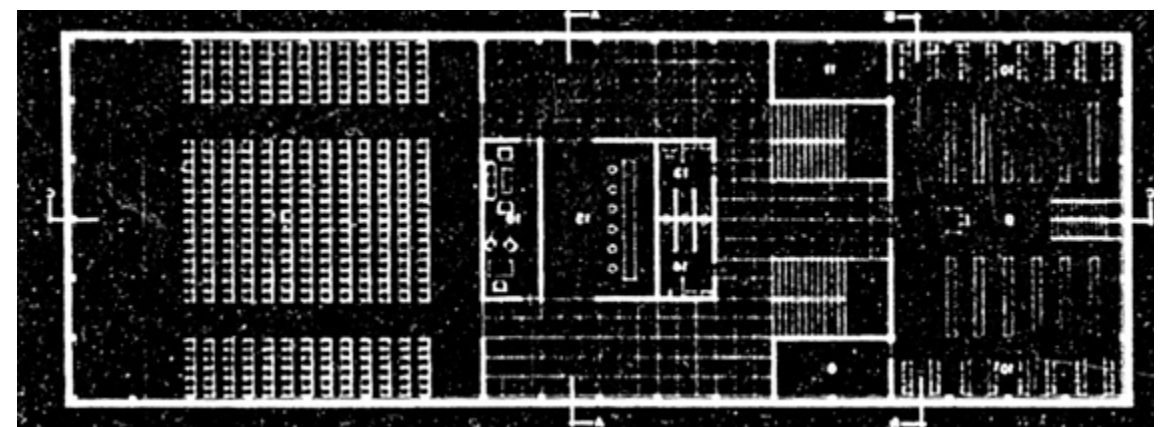
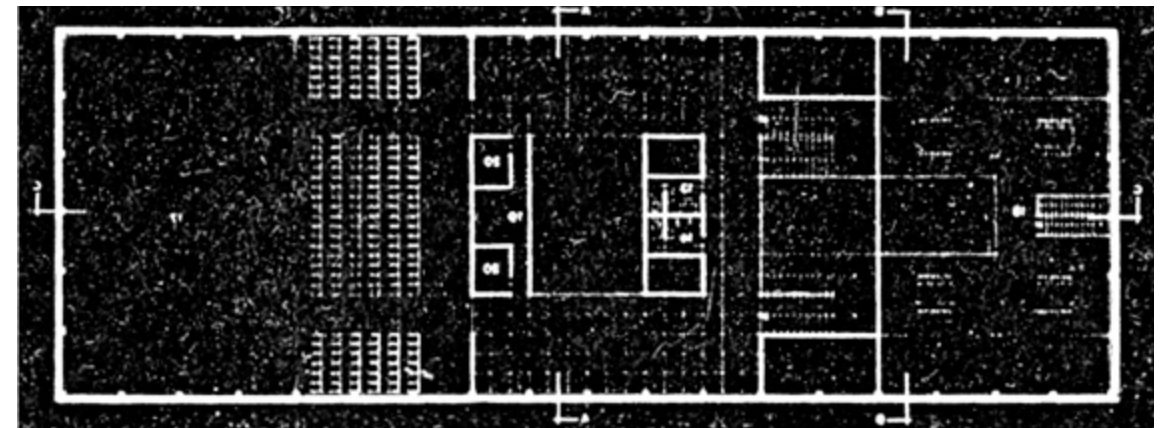
Se modificaron las dimensiones de la viga volada, motivado tanto por un sentido constructivo y otro de carácter plástico.

> Figura 22. Planta primera, de la segunda versión de la propuesta. Escaneado de archivo original.

En cuanto a la losa negra, se redujo el módulo, proponiendo rectángulo de 48 por 48 metros, lo que implicó un alargamiento de la viga volada para que pudiera producirse el encuentro vertical entre ambos elementos, llegando hasta los 114 metros.

En lo que respecta al acceso a nivel de auditorio:

*“Estamos completamente de acuerdo con esta observación. El acceso que dimos en la primera parte del anteproyecto era forzado. Convenía hacerlo desde la ciudad, pero para ello teníamos que introducirnos en la zona destinada al Teatro de Verano y desconocíamos el lugar y la importancia que pudiera tener la ordenación y las construcciones allí edificadas o previstas. [...] hemos proyectado ahora, y sin ningún temor, una rampa de 13 metros de anchura, con acceso directo viniendo desde la ciudad y la Rambla costanera. Al mismo tiempo ordenamos el movimiento de las tierras a efectuar en beneficio de una mayor precisión plástica en el anfiteatro.”*<sup>20</sup>



> Figura 23. Planta baja, de la segunda versión de la propuesta. Escaneado de archivo original.

Las vías de acceso en el proceso de urbanización del lugar sufren una importante reestructuración. Se pasa de dos vías de entrada a cuatro, con especial importancia de la aparición de una rampa con ocho metros de calzada y cinco metros de acera, que acomete el prisma perpendicularmente, integrando la avenida en el monumento.

Además, ante el descontento del jurado por la falta de elementos iconográficos, propusieron la inclusión de un mural pictórico o montaje fotográfico alusivo a la figura de Batlle sobre el cerramiento de la parte superior de la biblioteca.

El proyecto evoluciona levemente, sin abandonar los principios esenciales desarrollados en la primera fase.

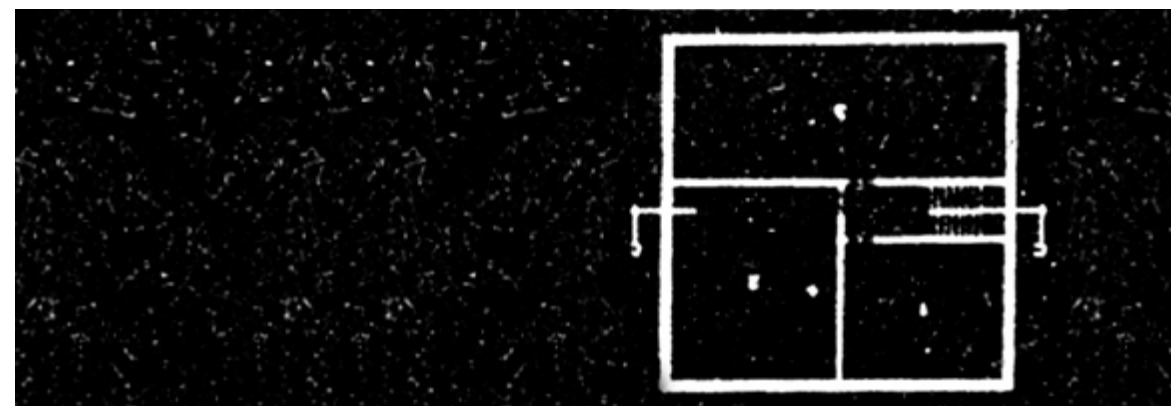
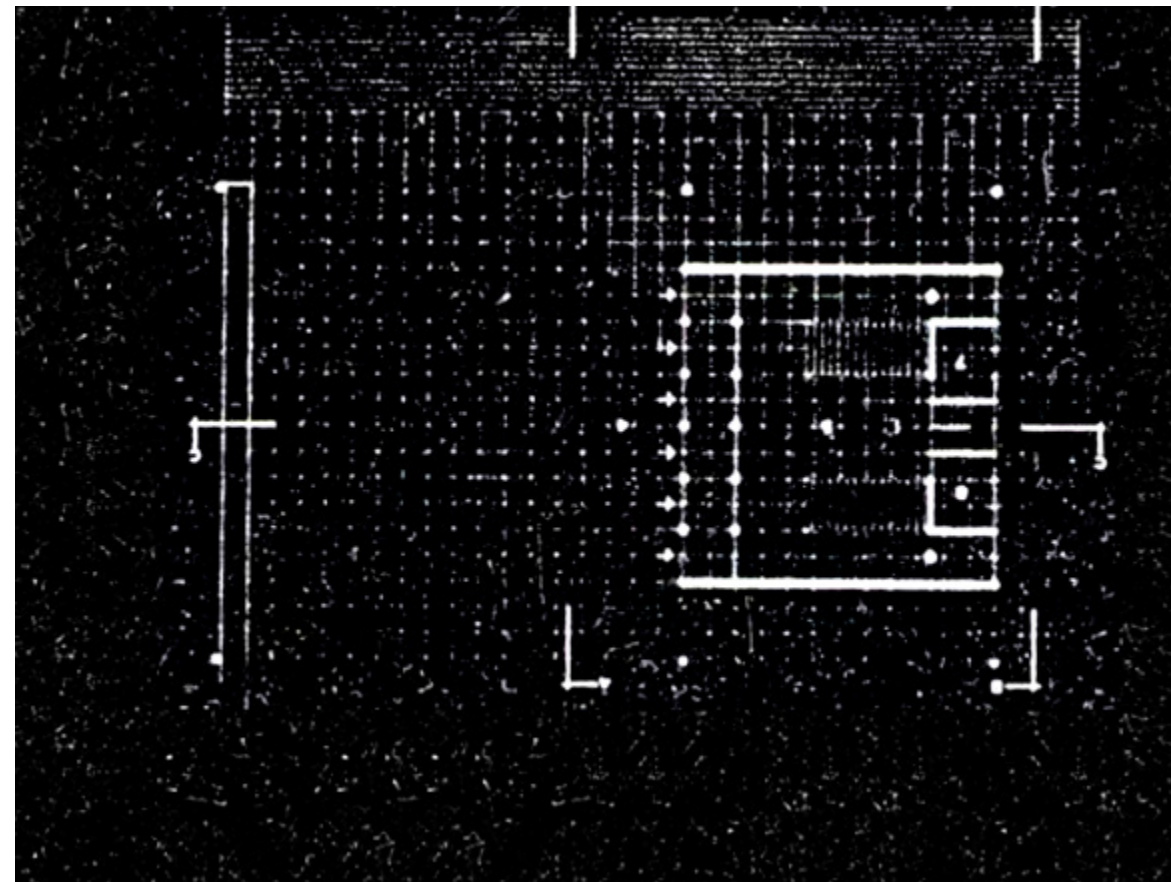
Puig y Oteiza intentaron con todos los medios a su alcance cambiar la decisión que derrotaba a su proyecto. Lucharon con vehemencia pero sin lograr alcanzar el resultado buscado. En 1961, cinco años después del inicio del proceso para el levantamiento del Monumento a Batlle y Ordóñez, concluye oficialmente con el resultado de la no construcción del mismo.

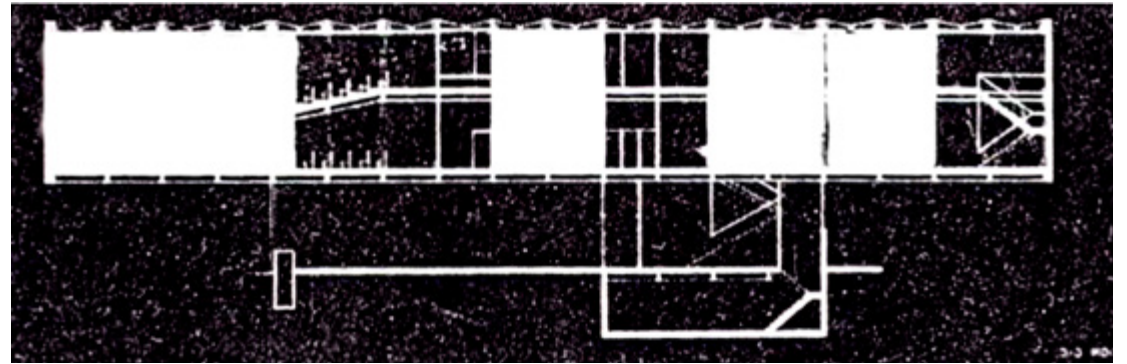
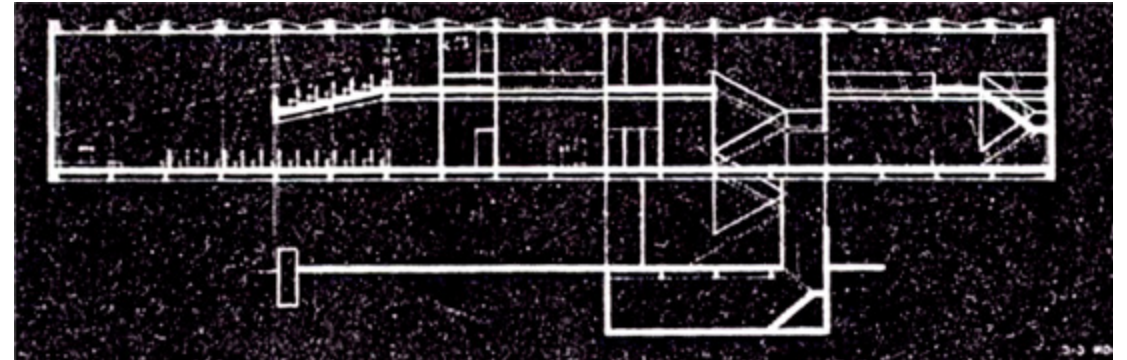
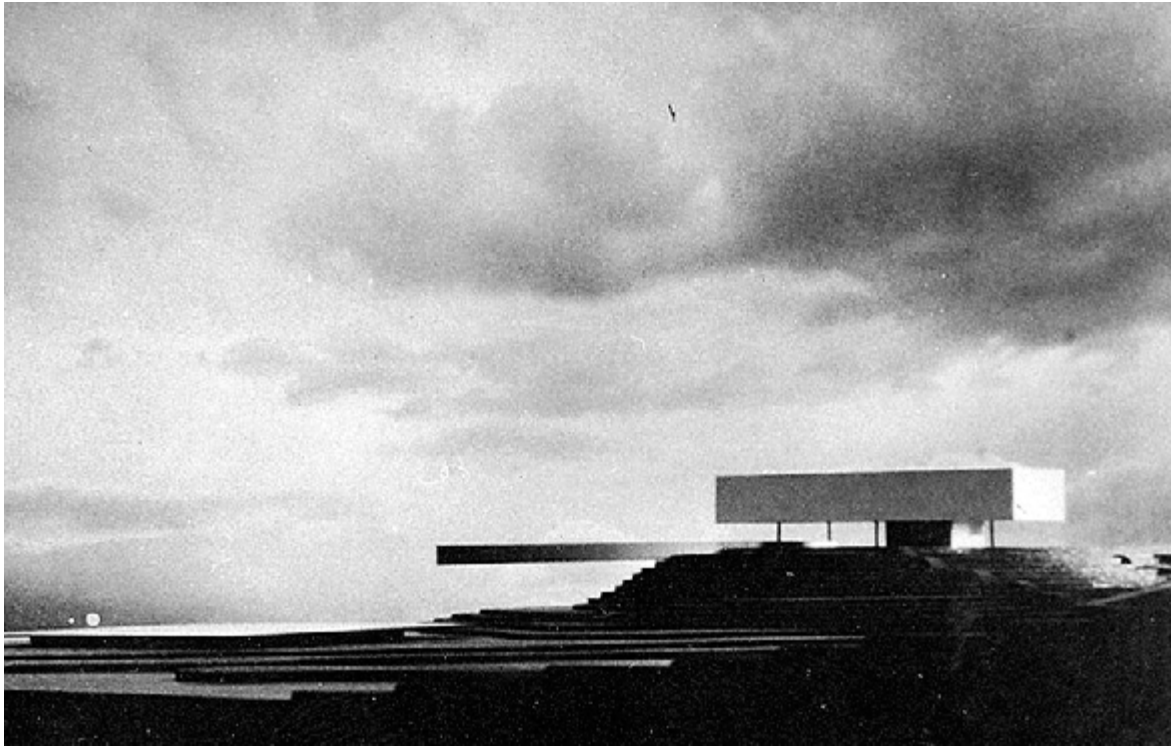
> Figura 24. Planta sótano, de la segunda versión de la propuesta. Escaneado de archivo original.

∇ Figura 25. Maqueta de la segunda versión, vista sureste archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.

∇> Figura 26. Sección longitudinal, versión 2

∇> Figura 27. Huecos principales a doble altura, versión 2





21 Arnaiz, Ana; Elorriaga, Javier; Laka, Xavier; Moreno, Javier. (2008). *Monumento para una ciudad: Oteiza y el Cementerio de Ametzagaña*. UPV/EHU. Fac. de Bellas Artes. Dpto. de escultura. Sarriena, s/n. 48940 Leioa.

22 Oteiza, Jorge, Memoria. Lema: 26 II 41 "IZARRAK ALDE" (con de las estrellas), Fundación Museo Jorge Oteiza, Primera Parte, 1985, s/p.

> Figura 28. Maqueta de la primera propuesta para el Concurso de Cementerio de San Sebastián. Proyecto realizado por los arquitectos.

## CEMENTERIO DE AMETZAGAÑA <sup>21</sup>

*Ametzagaina* (Ametzagaña en castellano) significa en vasco "cumbre de melojos" y da nombre a una pequeña colina que se eleva tímidamente sobre San Sebastián.

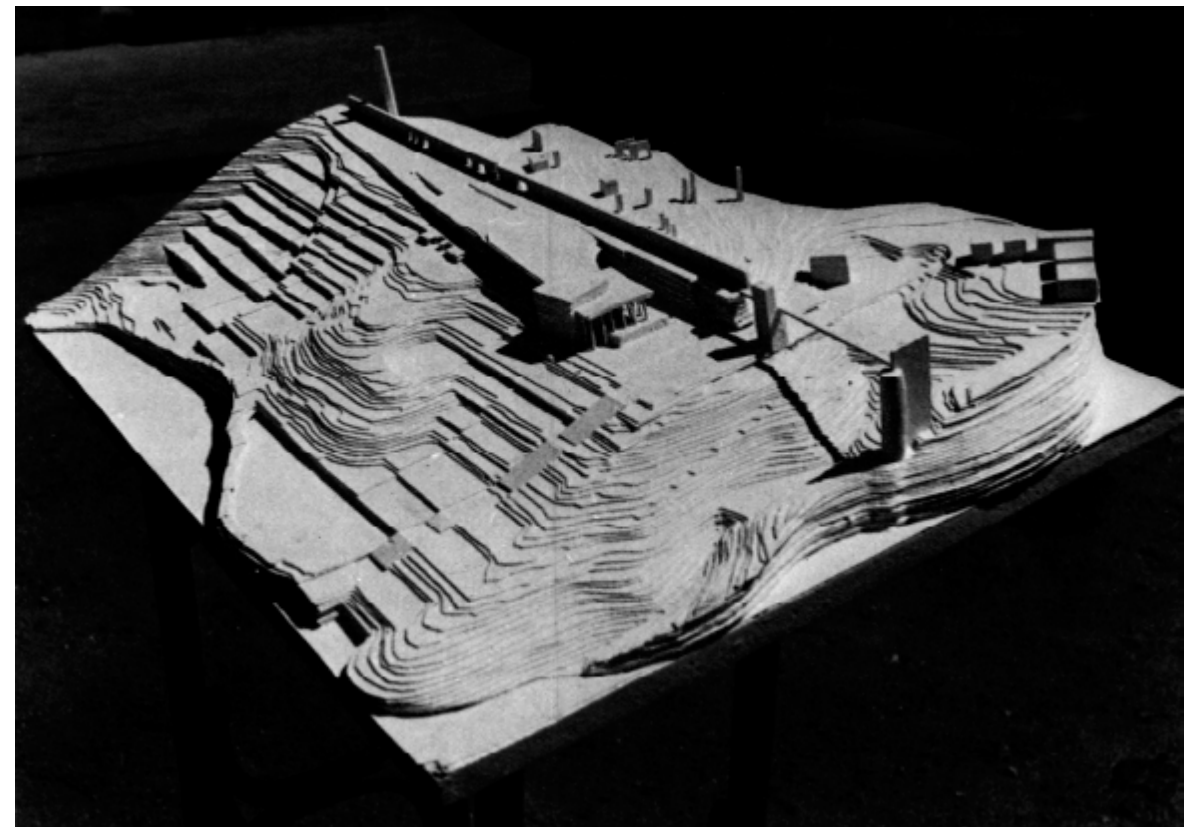
### Izarrak Alde. El lugar

El concurso Internacional de Anteproyectos de 1984 para el nuevo Cementerio de San Sebastián permitió a Oteiza volver a ensayar lo ya puesto en práctica treinta años antes en el proyecto de Monumento a Batlle Ordóñez.

Junto a los arquitectos Juan Daniel Fullaondo, Marta Maíz y Enrique Herrada se buscaría, en la colina de Ametzagaña como lugar de materialización de la obra, una monumentalidad como solución espacial que quiere albergar la residencia del hombre. El nuevo cementerio se idearía con aspecto de parque (que debía funcionar de acuerdo a una "política de transformación y extensión cultural y urbanística, favorecedor de nuevos cambios sociales", vinculado a la idea del Instituto de Investigaciones Estéticas), para el espacio público urbano y enlazando con la tradición sacramental iniciada en Francia por el espíritu higienista.

*"El cementerio deja de huir de la ciudad. La ciudad deja de cercar al cementerio, evitándolo, escapando, para abrirlo, integrarlo en la vida, en la ciudad."* <sup>22</sup>

El emplazamiento ocupaba una zona de 20 hectáreas, comprendida entre los barrios de Eguía, Ategorrieta, Intxaurreondo, Alza y Loyola. Este lugar es el señalado para construir un nuevo hito funerario, adecuado para una época, en transformación social y cultura, con el que se abandonarían paulatinamente las tradiciones y ritos fúnebres asociados a la religión católica.





23 Oteiza, Jorge, texto mecanoscrito s/f, Fundación Museo Jorge Oteiza, s/f.

24 Ibidem.

► Figura 29. Enrique Herrada, Marta Maíz, Jorge Oteiza junto a la maqueta de la segunda propuesta para el Concurso para el Cementerio de Ametzagaña, 1985.

El concurso para el nuevo Cementerio de San Sebastián supondrá para Oteiza la posibilidad de poder alcanzar la «ecuación mágica con resultados artísticos perdurables» que, sin éxito, había ensayado ya en Montevideo. Se ideará, de esta forma, una propuesta estética monumental y simbólica generadora de paisaje.

*«Lo quieto.....Lo vivo pero quieto, me ha impresionado siempre, lo quieto me ha parecido una verdadera creación en un mundo en el todo se muestra en movimiento hacia la muerte».*<sup>23</sup>

Se busca un acuerdo entre la naturaleza y la geometría como signo religioso de monumental inmovilidad. Esta solución espacial, receptiva, había sido experimentada originariamente treinta años antes en la gran losa horizontal, flotante y oscura, creada como campo de gravitación que se tensionaba en el proyecto de Monumento a José Batlle y Ordóñez. Una gran losa o estela funeraria de piedra caliza negra, de cincuenta metros de lado, elevada metro y medio sobre el nivel de suelo, con intención de actuar como un plano intemporal, subrayando el silencio de un lugar de reconocimiento y meditación, tal y como apuntan Oteiza y Puig en la Memoria Explicativa del proyecto. Oteiza trabajará para erigir ese lugar, cuya máxima expresión será el Espacio detenido, intemporal, como residencia del Hombre.

Treinta años atrás, Oteiza y Puig manifestaban función estética del proyecto mediante la integración de la escultura con la arquitectura, deuda adquirida de la modernidad. El cementerio mantiene cuestiones heredadas del Proyecto de Monumento a José Batlle y Ordóñez y que pueden sintetizarse en *“integración de la escultura con la arquitectura, replanteamiento del hombre que ha de participar activamente en la obra, del arte receptivo y de servicio espiritual y de la ciudad, considerando la cuestión de embellecimiento de las mismas.”*<sup>24</sup>



> Figura 30 .Oteiza con la maqueta de la 3ª propuesta para el Concurso para el Cementerio de Ametzagaña, 1985.

Respecto de la aplicación de escultura y arquitectura, materializada mediante el gran eje longitudinal que era el arranque de la pieza vacía, Oteiza escribió en la Primera parte de la memoria: *“se cruza en conjunción monumental y simbólica, un prisma elemental de arquitectura como entrada al recinto sagrado y que, sobresaliendo hacia la vertiente sur; bien como prolongación del prisma del edificio horizontal o bien como placa de hormigón para aparcamiento, funcionaría como techo, como una alta cubierta en la zona primera y puerta de acceso al recinto de la colina.”*

La materialización simbólica de la memoria colectiva, monumentalizada, la racionalidad higiénica y urbanista, más el sentimiento ante la naturaleza, son los elementos que los autores planteaban para el nuevo *ideario cementerial*.



> Figura 31. Plano de la primera propuesta realizada por los arquitectos para el Concurso para el Cementerio de Ametzagaña, 1985.

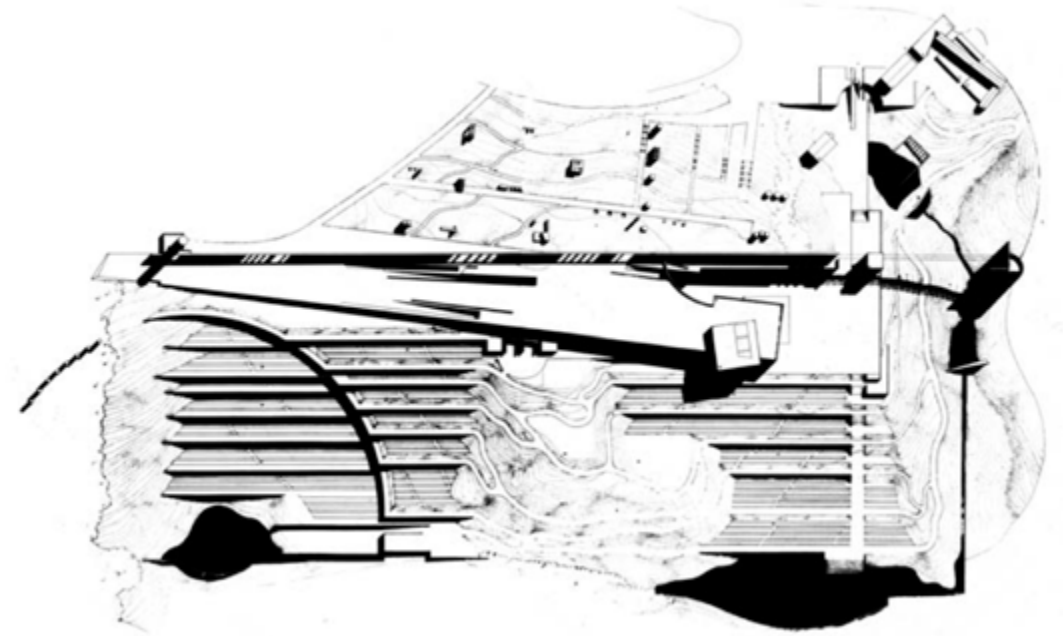
### Versión I

El proyecto del equipo de arquitectos consistía en un gran muro sobre la montaña, que dividía en dos el espacio natural: una zona al norte en la que se ubicaría un jardín natural con algunas piezas escultóricas, y la zona sur, de mayor pendiente, destinada a los bancales en los que se dispondrían los enterramientos. El muro separaría simbólicamente la ciudad de los muertos de la ciudad de los vivos.

El muro se levantaba sobre una plataforma trapezoidal situada de este a oeste, orientada en su menor anchura hacia la ciudad y el mar, con una forma que evoca a la pista de despegue de un portaaviones, imagen que los arquitectos tuvieron presente al desarrollar su propuesta. La plataforma volaría ligeramente hacia el sur, situándose debajo de ella los servicios auxiliares del cementerio y la Capilla.

En este sentido, los arquitectos asumían en parte la idea de Oteiza del cementerio como lugar de partida, “*pista de despegue hacia las estrellas*” (*Izarrak Alde*).

A pesar del intento de los arquitectos, a pocos días de la entrega del concurso Oteiza limpió la propuesta de “*adilatamientos*” y propuso una nueva línea proyectual, condensando los conceptos en dos elementos: explanada y bloque.



25 Oteiza, Jorge, Memoria. Lema: 26 II 41 "IZARRAK ALDE" (con las estrellas), Fundación Museo Jorge Oteiza, 1985, s/p.

26 Oteiza, Jorge, apuntes manuscritos, Fundación Museo Jorge Oteiza.

27 Ibidem

► Figura 32. Fotomontaje de Hans Hollein\_Aircraft Carrier City in Landscape, 1964.

### Versiones II y III

La alternativa de Oteiza proponía aunar todo el formalismo de los arquitectos en un volumen único que cruzara perpendicularmente la explanada de norte a sur:

"[...] en el arranque mismo de la cresta coloqué la arquitectura cruzada del prisma recto horizontal que correspondía a la estructura simbólica de mi proyecto original. Al tener que proporcionarle apoyo de altas y delgadas columnas definimos abajo un recinto delicadamente posmoderno como una primera entrada en la subida al cementerio [...]"<sup>26</sup>

"[...] pero encontré una tercera como definitiva versión que expresé en maqueta [...] me decidí a convertir el prisma recto en un gran edificio acostado y flotante que hice sobrevolar mientras se abría en anchura [...]"<sup>27</sup>

Tal y como se señala en la Memoria Explicativa, el prisma horizontal, rotunda expresión monumental, es un gran edificio, rascacielos acostado, facilitando intercomunicaciones, accesos, prisma ligeramente irregular con la parte más ancha sobre la zona destinada a parque, que en este proyecto sería de un campus universitario, ya que esta parte del edificio se destinaría para ampliación de laboratorios y facultades en relación con estudios abarcables en una antropología estética vasca. En la zona inferior, destinada a estanque para las aguas, se producirá de modo natural una impresionante y metafísica evocación escultórica. La escultura de la escalera sumergida, como puerta simbólica, especular, del cielo.

"Hemos rechazado la idea con la que se construyen nuestros cementerios como residencia de los muertos o ciudades de llegada y que se contradice con la idea cultural, religiosa, de la muerte como viaje, como partida a un más allá que puede estar fuera de este mundo o en este. A la fórmula "aquí yacen" correspondería



28 Oteiza, Jorge, Memoria. Lema: 26 II 41 "IZARRAK ALDE" (con las estrellas), Fundación Museo Jorge Oteiza, 1985.

> Figura 33. Maqueta de la segunda propuesta para el Concurso para el Cementerio de Ametzagaña, 1985.

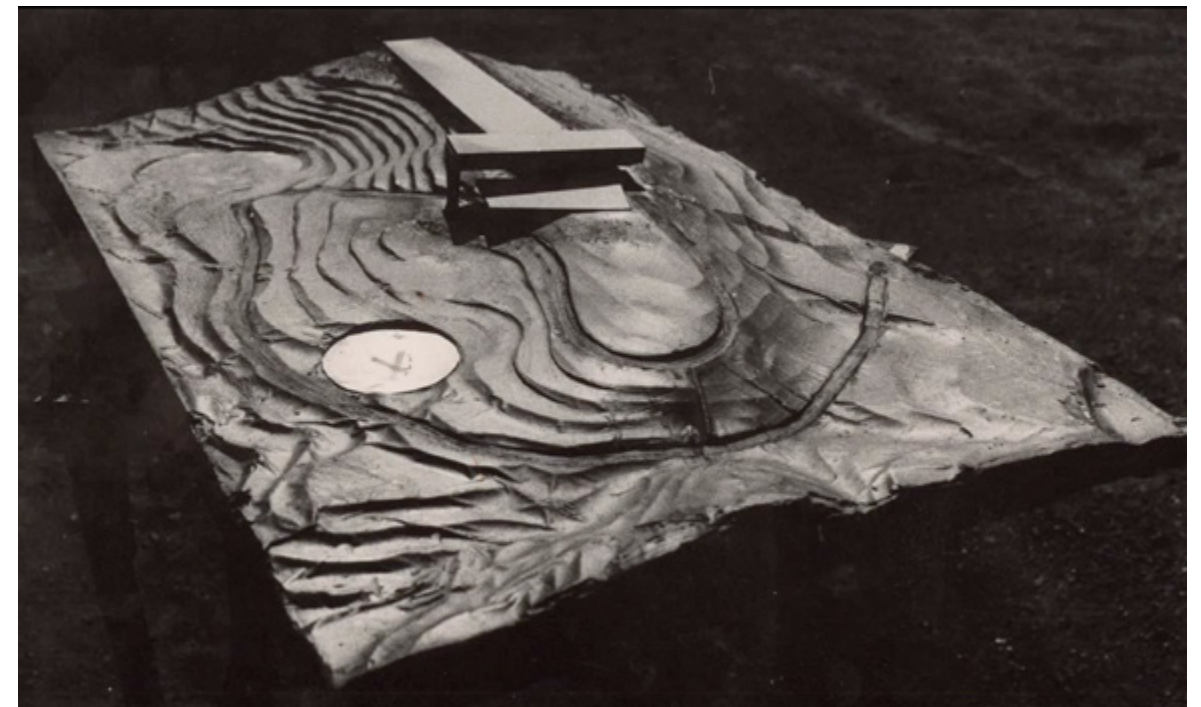
más justamente la "desde aquí han partido, se han ido". Oponemos al concepto de cementerio como espacios ocupados, la construcción espacial vacía y sagrada que simbolizaría religiosamente una estación de salida desocupada de ferrocarril o aeropuerto."<sup>28</sup>

La cresta de la colina quedaría como una pista de despegue a cielo abierto sobre la mar; entre dos señales como aeropuerto, a la izquierda el promontorio de Igueldo, a la derecha el de Urgull.

Este es el campo real, social, racional, de la arquitectura, prescindiendo de decorativismo. Revitalizar la cultura es explicarla, identificarla. La lectura espacial y ética del Espacio dado para cementerio y parque se traduce racionalmente despreciando el espectáculo falso de los formalismos decorativos de la decadencia posmodernista.

A pesar de los contratiempos y roces entre Oteiza y el resto de miembros del equipo, consiguieron enviar las tres versiones del mismo proyecto con el lema 26 II 41 *Izarrak Alde*, si bien eran conscientes de que transgredían las bases del concurso en las que se indicaba que no se permitían fotos de las maquetas ni perspectivas, y que el proyecto se definiría mediante representaciones planas dibujadas a tinta en blanco y negro.

Al igual que ocurrió treinta años atrás, el proyecto no se llevará a cabo, entrando a formar parte de la larga lista de proyectos utópicos ensayados desde el inicio del Proyecto moderno.



29 Oleiza, Jorge, "Política de sepultureros en Ametzagaña", El Correo Español-El Pueblo Vasco, Bilbao, 11 de enero de 1986, p. 49.

» Figura 34. Maqueta para la tercera y definitiva propuesta para el Concurso para el Cementerio de Ametzagaña, 1985.

«Mi adiós para todos.  
Mi desnudo minotauro de buenas noches,  
pasadlo a cuchillo, pero no me enterréis aquí.  
Hasta nunca, sepultureros».



«Y es la última vez que escribo en un periódico», dice Jorge Oteiza

## POLITICA DE SEPULTUREROS EN AMETZAGAÑA

Jorge Oteiza

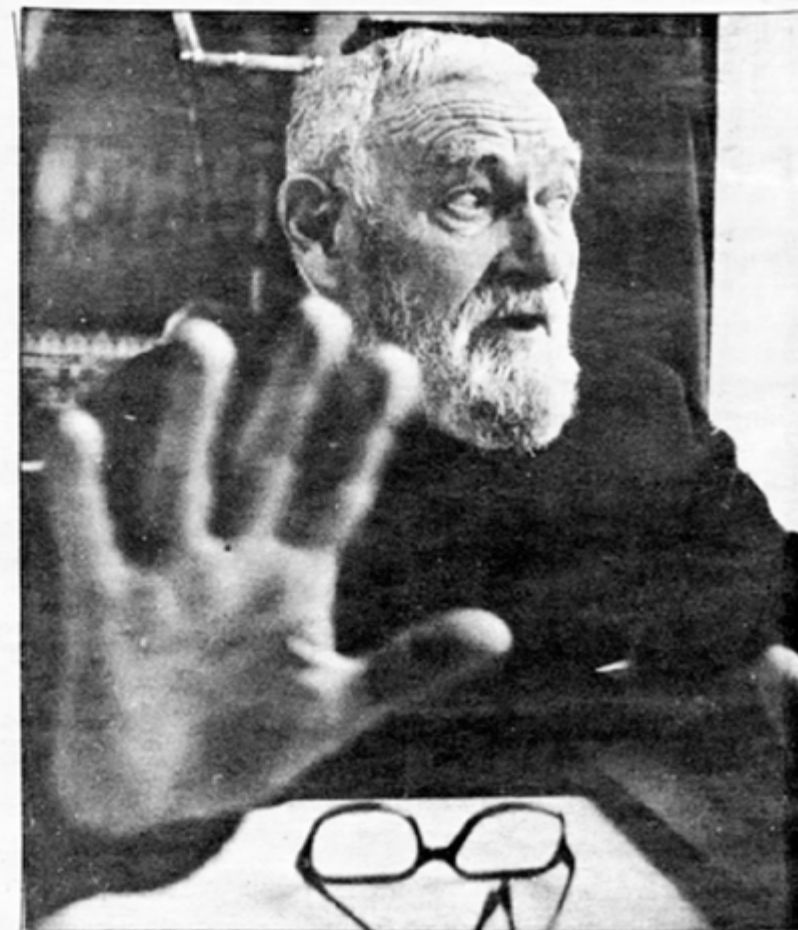
Ruego, pues, me dispenséis una última atención a lo que aquí escribo. No escribiré más en la prensa, no aceptaré ninguna entrevista más sobre nada ni con nadie. Me retiro de toda intervención en nuestra vida cultural vasca conducida en este país por sepultureros. En mi artículo anterior, lunes 23, que los periódicos vascos reprodujeron menos «Egin», manifesté mi extrañeza por no haber ganado el concurso de ideas para el nuevo cementerio, ni siquiera se me nombraba. He obtenido explicación que precisaba de uno de los miembros en el jurado al que no conocía, pero del que podía confiar ya que me ha unido a su familia una profunda y de siempre íntima amistad.

Yo no había sido admitido por presentar mi proyecto con fotografías de la maqueta, que es como se hace patente y visible para todos un proyecto, es como debían haber sido aquí obligados todos a presentar sus ideas. Yo no podía, pues, perder ni ganar. En todas mis intervenciones con arquitectos en competiciones internacionales (que ganaba) era con maqueta y fotografías de la maqueta para ampliar su comprensión (y secundariamente con algunos planos auxiliares de delineante) que se presentaban los proyectos. Aquí, en nuestra ciudad de San Sebastián, lo prohibían unas bases inconcebibles, confeccionadas inconcebiblemente por un ignorante funcionario del Ayuntamiento y que además ha participado en la votación como representante del alcalde. Bases rebuscadas en algún apolillado armario en esta apolillada culturalmente y atrasada ciudad.

A mi artículo justamente airado de denuncia y amenazas por el fallo, la respuesta del alcalde me produjo la misma risible impresión y muy triste, como hace bien poco la respuesta de Txomin Ziluaga por mi vapuleo que le dediqué en «Egin» (11 de febrero). Lo mismo el jefecillo de HB que ahora el del PNV, disimulan su impotencia para defenderse con una huida inge-

intemporal, simbólica. No se realizó al coincidir el concurso con el cambio de un Gobierno conservador y reaccionario a la idea del monumento. La escultura en nuestra obra ha sido considerada como antecedente en algunos años al minimalismo en la experimentación final del arte contemporáneo. Niemeyer, que ya concluía la proyectada Brasilia, alcanzó a agregar el prisma cerrado y flotante de nuestra arquitectura a su ciudad, y muy justamente, como monumento sagrado y conmemorativo. Pensaba yo en Amezagaña que era el lugar más emocionante y apropiado, verdadero, para un ensayo de monumentalidad religiosa, casi celeste, con el planteamiento de Montevideo. (La publicación de la página de mi memoria espiritual con la reproducción de mi solución en maqueta, con la del monumento para Montevideo y la de Niemeyer para Brasilia, completarían como una segunda parte este mi último y forzosamente breve escrito.)

Voy a resumir las tres versiones que presentamos. Al volver a Madrid tenían ya los arquitectos la primera solución exclusivamente realizada por ellos y que pasada a planos de delineante, es la que ha sido admitida y que debió ganar el concurso, al no admitir mi solución en maqueta. Los arquitectos habían conservado del cementerio tradicionalmente amurallado, una pared que, aunque bellamente modulada, ocupaba todo el eje longitudinal en la cresta del Amezagaña, separando la ladera sur para los enterramientos, de la ladera norte como parque ornamentado con esculturas de naturaleza simbólica y conmemorativa. Me mostré en desacuerdo, apreciaba además que los aparcamientos quedaban alejados de la entrada al recinto sagrado del cementerio. Intervine modificando esa primera versión en un segundo proyecto. En el arranque mismo de la cresta coloqué la arquitectura cruzada del prisma recto horizontal que correspondía a la estructura simbólica de mi proyec-



Jorge Oteiza.

sus contactos. Ya uno de los concursantes, entre sus amigos del Opus en Pamplona, presumía de sus buenos contactos que aquí tenía y que iba a ser premiado. Suponemos que por su cuarto premio, había otros con mejores contactos. En cuanto al primer premio, por el plano de delineante reproducido en la prensa, muestra semejanza (la pared de su cementerio es algo más corta en la cresta) con el único proyecto admitido a nosotros y exclusivamente realizado por los arquitectos Fullaondo, Marta Maiz y Enrique Herrada, de nuestro equipo (que ya debo decir se completaba, a mi lado, con el escultor Mario

30 Rementería Arnaiz, Iskandar (2012) Tesis doctoral: *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes.

31 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

32 Rementería Arnaiz, Iskandar. (2008). *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga. Proyecto estético para Bilbao*. Universidad del País Vasco; AUSART Journal for Research in Art. 1 (2013), 1, pp. 299-304

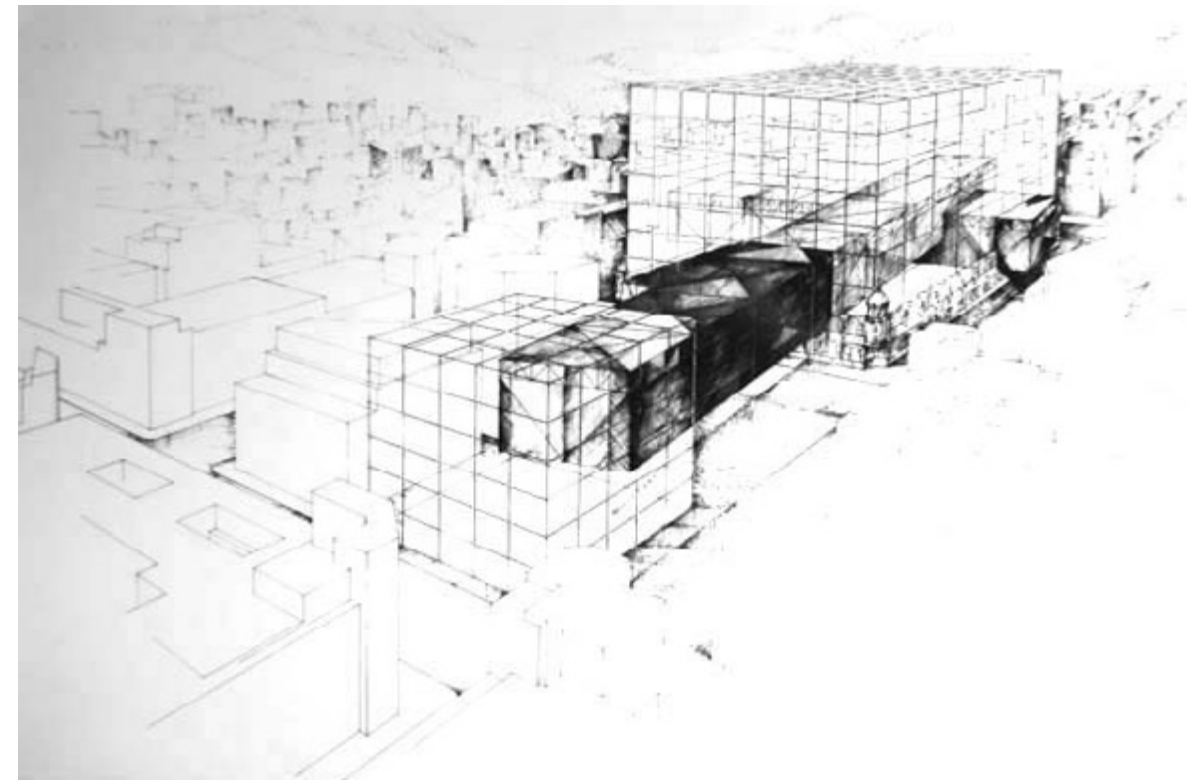
► Figura 35. Dibujo avanzado para el proyecto Básico con el cubo menor.

### CENTRO CULTURAL ALHÓNDIGA <sup>30</sup>

El proyecto de Centro Cultural de la Villa de Bilbao, en la antigua Alhóndiga de vinos, aún vivo en la memoria como una polémica social y política, recoge el pensamiento estético de Oteiza aplicado a la formación del ciudadano y su última oportunidad de llevarlo a cabo. <sup>31</sup>

Este proyecto pretendía reutilizar los espacios de la antigua Alhóndiga del ensanche bilbaíno (en desuso desde 1975) y el solar del antiguo colegio Santiago Apóstol para convertirlos en una “fábrica de arte”, en palabras del entonces alcalde, cuyas pretensiones buscaban una “cultura participativa” frente a una “cultura espectáculo”. <sup>32</sup> Jorge Oteiza formó equipo junto a los arquitectos Juan Daniel Fullaondo y Francisco Javier Sáenz de Oiza, equipo que se manejaba entre las disciplinas del arte y la arquitectura. Otros centros culturales de naturaleza similar como el Pompidou de Richard Rogers y Renzo Piano servirán de modelo, como el propio Oteiza manifestará en sus notas de la época, de forma que se erija como el nuevo símbolo de Bilbao.

Este proyecto no acababa en la disposición de una serie de equipamientos relacionados con el arte, sino que el propio alcalde propuso a Oteiza la posibilidad de desarrollar en su interior el “Instituto de Investigaciones Estéticas” que el escultor había pretendido llevar a cabo sin éxito desde que a partir de 1958 dirigiera su actividad a la educación estética del ciudadano y tal como ya había intentado en su proyecto de Monumento a Batlle en 1960 o en el proyecto de cementerio en San Sebastián. De acuerdo a su teoría, Oteiza manifestará su deseo por transmitir al ámbito público el potencial emancipador del arte, como función latente en la construcción de un centro cultural de tales características en la ciudad de Bilbao.





33 Oteiza, Jorge, Sáenz de Oiza, Fco. Javier, Fullaondo, Juan Daniel. Memoria del Proyecto Básico inicial del Centro Cultural de la Villa de Bilbao.

► Figura 36. Maqueta de la primera propuesta para el proyecto Básico presentada en el Ayuntamiento de Bilbao en abril de 1989.

### Versión I

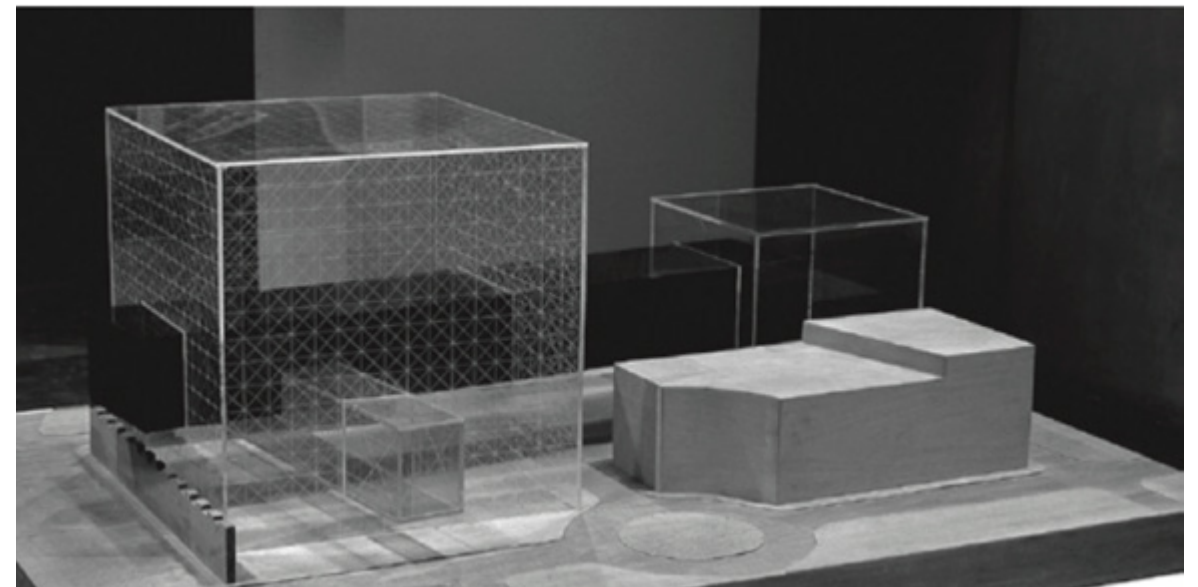
La definición arquitectónica de la primera propuesta señala como elementos principales “la gran plaza cubierta y transparente, el edificio puente y la plaza libre, además de otro edificio transversal que se cruza por debajo con el edificio-puente”.<sup>33</sup>

Una solución formalmente rotunda, un edificio compuesto por una serie de piezas muy caracterizadas en su volumetría, su construcción y su uso, conservando, además, un vestigio del antiguo edificio de la Alhóndiga a través de la conservación sus fachadas.

Se produce una alteración radical del tejido urbano, insertando el edificio de la Alhóndiga en un complejo volumétrico que salta por encima de la Alameda de Urquijo uniendo ambas manzanas y convirtiendo esta avenida en una calle interior. En la Memoria del Proyecto Básico inicial del Centro Cultural de la Villa de Bilbao, proyecto presentado en el salón árabe del Ayuntamiento de Bilbao (28-04-1989):

*“Del interior de la Alhóndiga surge un enorme cubo acristalado de 76 metros de altura, formado por una estructura etérea de gran espesor que conformará el mayor recinto cubierto de la ciudad y que alojará las más diversas actividades [...] Su espesor estructural permitirá ubicar plataformas accesibles a las más diversas alturas y el movimiento por sus paredes, techo y suelo, asimismo, será el espacio al que miren y se abran los edificios que se cruzan en su interior.”*

*“Contrastando con el estatismo y la vaciedad del cubo, se disponen dos edificios lineales que lo atraviesan oblicuamente e introducen en el conjunto un fuerte dinamismo espacial. El primero de ellos, edificio-puente, es el que asegura la*



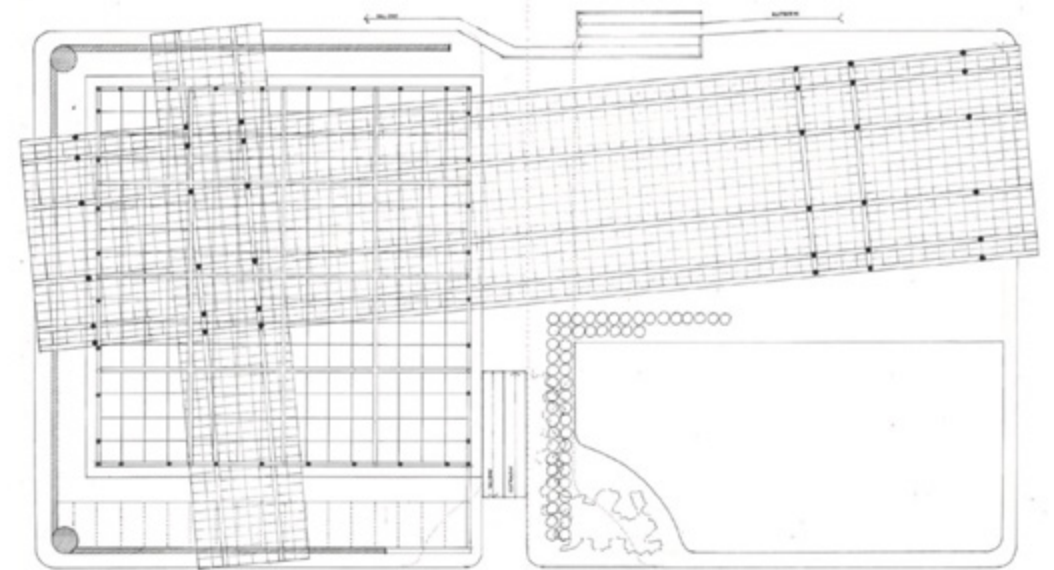
▷ Figura 37. Plano de planta de la primera propuesta para el Centro Cultural de la Villa de Bilbao.

▷ Figura 38. Plano de alzado de la primera propuesta para el Centro Cultural de la Villa de Bilbao.

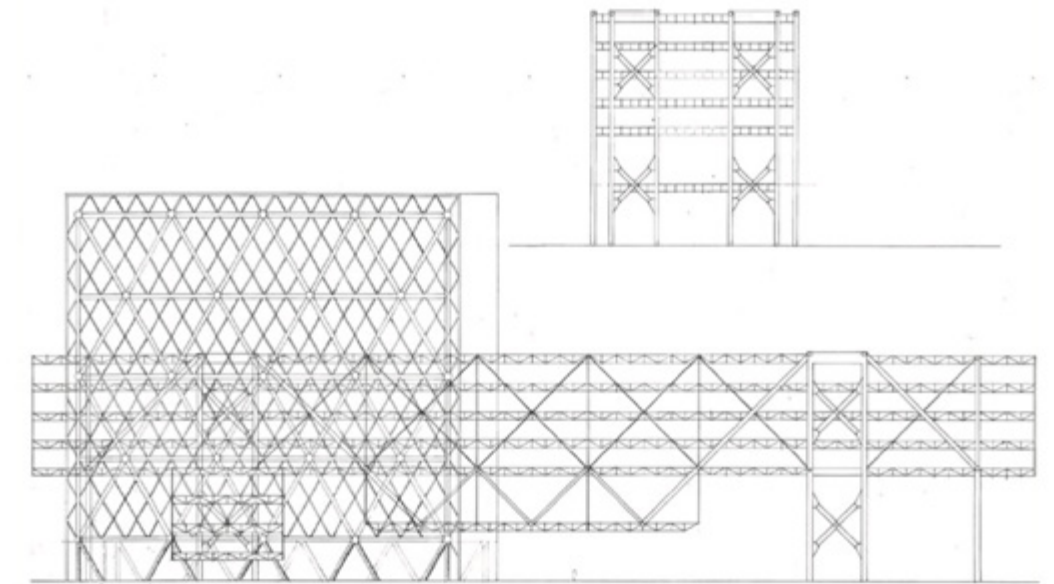
*continuidad entre las dos manzanas como un prisma suspendido de 180 metros de longitud, 41 de ancho y 24,30 metros de alto flotando a 22,50 metros del suelo. La estructura de este edificio lineal es la propia de un puente con triangulaciones que son visibles en sus fachadas largas y en otras dos líneas paralelas a ellas en el interior [...] El tramo del edificio situado en el interior del gran cubo acristalado podrá abrirse a él por medio de galerías o plataformas e incluso romperse en parte para permitir la contemplación del espacio en toda su altura, quedando unido únicamente por la estructura y las pasarelas.*

*“Cruzándose perpendicularmente con este edificio-puente, y atravesando también la plaza acristalada, se dispone otro edificio lineal que aloja otras dependencias del centro cultural. Este edificio, que tiene 25 metros de alto como aquel pero sólo 20 metros de ancho, arranca a unos 12 metros del suelo (aproximadamente las fachadas de la Alhóndiga) y se corta por debajo al edificio-puente, compartiendo con él el núcleo vertical de servicios [...] La oblicuidad de este cruce de prismas en el espacio, como las cruces de Malévich, que intersecta las formas más estables de las propias manzanas y las dos nuevas plazas se completa con la oblicuidad de las estructuras trianguladas de los distintos edificios y con las de las escaleras y rampas del interior del centro cultural.”*

*“El último componente del nuevo centro será la plaza aire libre situada en la manzana que antes ocupaba el Colegio de Santiago y que, a su vez servirá de entrada a todo el complejo. Esta plaza, puntuada únicamente por el núcleo de comunicación vertical en que se apoya el edificio-puente [...] sería el elemento más urbano del nuevo edificio, como la gran antesala de los locales culturales alojados en su interior. En las dos plazas, además de como lugares de estancia deberán actuar como lugares de movimiento y contemplación de toda la actividad interior del centro, de ahí que se hay previsto una gran transparencia en las circulaciones tanto horizontales como verticales y oblicuas.”*



CENTROCULTURAL BILBAO



CENTROCULTURAL BILBAO

34 Oleiza, Jorge, Sáenz de OIZA, Feo, Javier, Fullaondo, Juan Daniel. (1989). Estudio volumétrico y de impacto ambiental del Centro Cultural de la Villa de Bilbao. Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao.

► Figura 39. Fotomontaje con imagen de la maqueta definitiva para la "Solución 78m. (R)".

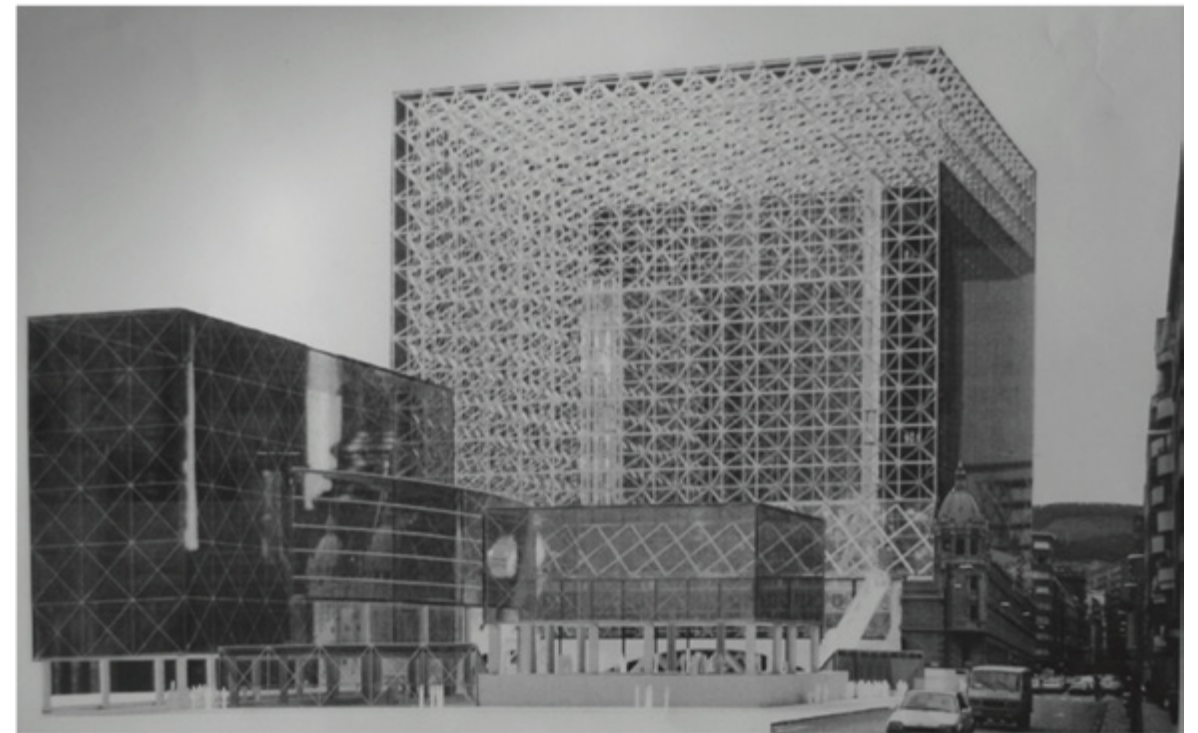
## Versión II

La Forma presentada no es definitiva, sino una propuesta sujeta a los cambios que sean precisos. De hecho, las modificaciones sobre el proyecto básico serán numerosas, lo que dará lugar a una segunda propuesta presentada el 28 de abril de 1989.

La plaza cubierta alcanza en esta propuesta los 78 metros de altura y desaparece el edificio-puente. Se elimina, además, el edificio que lo cruzaba por debajo.

"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. De forma complementaria, dentro del gran cubo vacío se proyecta un edificio en "L" cuyas alas se corresponden con el ángulo formado por las calles Fdez. del Campo e Iparragirre. Dicho edificio, de un dimensionado, a nivel de crujía, relativamente corto (9,60 metros) daría cabida a diferentes actividades y se levantaría a una altura de 62 metros en relación a las rasantes de su entorno. Dicho edificio formalizaría dentro de la plaza cubierta una imagen equivalente a la de un frontón como referencia inmediata al espacio público tradicional vasco que conjuga, en nuestros pueblos, la relación: Iglesia, Ayuntamiento, Frontón."<sup>34</sup>

Una de las razones de su fracaso apuntan a una supuesta incompatibilidad del proyecto arquitectónico presentado debida al nivel de protección del que gozaba el edificio de la Alhóndiga, calificado de Bien de Interés Cultural. Además, la Junta de Patrimonio del Gobierno vasco consideró que la enorme volumetría del complejo, proyectado como dos grandes plazas públicas unidas por un gran edificio en voladizo dentro del cual se encontrarían diversos equipamientos culturales, suponía un ataque contra la trama urbanística del ensanche.



> Figura 40. Montaje de la primera versión del Proyecto Básico del CCAB en la trama urbana de la ciudad de Bilbao.

Sin embargo, otras opiniones dejan entrever que dichas cuestiones técnicas o patrimoniales no eran mas que la cortina de humo que ocultaba intereses de índole político e incluso personales en la prohibición final emitida desde la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco en 1990.



► Figura 41. Jorge Oteiza y Roberto Puig. Autores del proyecto Monumento a José Batlle y Ordóñez.

## LOS AUTORES

Monumento a José Batlle y Ordóñez

### Jorge Oteiza

“Jorge Oteiza (Orio, 1908- San Sebastián, 2003), es uno de los artistas vascos fundamentales del arte español del siglo XX, así como uno de los más influyentes.

Los ecos de la obra oteiziana en sus diferentes vertientes (plástica o teórica) son perceptibles, a partir de los años cincuenta hasta nuestros días, en disciplinas como la escultura, la pintura, la arquitectura, la poesía, la estética, el cine, la antropología, la educación o la política.

La trayectoria artística y personal de Oteiza estuvo siempre envuelta en un halo mítico debido a su carácter visionario y turbulento, y sobre todo por el hecho de que, en 1959, Oteiza anunciara inopinadamente su abandono de la escultura; una noticia aún más asombrosa si consideramos que en esos momentos se encontraba en el cenit de su carrera artística, con la reciente concesión del Primer Premio de Escultura de la Bienal de Sao Paulo en 1957, con exposiciones en diferentes galerías de América y contratos de representación en Alemania y otros lugares. No obstante, si nos atenemos a la particular idiosincrasia del personaje, así como a su elaborada teoría estética, quizás esta decisión no resulte tan chocante. Oteiza, desde sus primeros momentos, había declarado que quería convertirse en el escultor que no era y, consecuentemente, toda su trayectoria no es sino una renuncia a sí mismo y una apelación a quien quiere ser, una puesta en crisis y reconstrucción permanente de la subjetividad propia, basada en la idea de que el objetivo final del arte no es la obra, la pintura o la escultura, sino, más bien, la elaboración del propio artista como una persona educada desde el arte y dispuesta para actuar directamente en la sociedad.



De formación autodidacta, Oteiza comenzó realizando esculturas dentro de la órbita del expresionismo o del primitivismo que iniciado por Gauguin, Picasso o Derain, se desarrolla a través de Brancusi, Epstein y otros. Tras una larga estancia en Sudamérica, el escultor va desarrollando teórica y prácticamente los fundamentos de su estética, y el escultor “natural” que llevaba dentro, va dando los pasos necesarios para convertirse en el artista que de algún modo está en control de sus mecanismos y herramientas. Esta aventura intelectual quedará plasmada en textos como la Carta a los Artistas de América (1944) o La interpretación estética de la estatuaria megalítica americana (1952).

A partir del momento de la prohibición de Arantzazu, el escultor retomará y concretará su Propósito experimental, basado precisamente en la definición y articulación de estas unidades abiertas o livianas para la activación espacial a partir de un uso exhaustivo del vacío y lo negativo, y de un apagamiento de la expresión a través de lo receptivo y lo quieto. Este proceso, desarrollado a partir de cientos de pequeñas maquetas en materiales muy básicos que conformarán el llamado Laboratorio Experimental, irá decantando esculturas realizadas, tanto en piedra, como en construcciones hechas a base de finas chapas de metal ordenadas en “familias experimentales”: Desocupación de la esfera, Apertura de poliedros, Construcciones vacías, Cajas vacías, etc. La propia lógica interna de tal proceso de desmaterialización y silenciamiento de la escultura llevaba implícita la necesidad de un final para dicho proceso, algo que Oteiza razonó en forma de conclusiones experimentales; unas esculturas mínimas y vacías realizadas en 1958-59, en las que algunos, como el escultor Richard Serra, han querido ver un precedente del Minimalismo. Finalmente, ante la Nada que constituía tales conclusiones, Oteiza se vio enfrentado a una cuestión de tipo ético: ¿Una vez concluido un proceso experimental, debe el artista seguir afanándose en su propia expresión, o debe de pasar a otro estadio, renunciando a su práctica profesional y abrazando modos

nuevos de intervención creativa en lo social? Oteiza se responde con la convicción de que el sentido final del arte se encuentra fuera del arte mismo: “Si el artista contemporáneo no concluye dentro del arte, el hombre con una nueva sensibilidad existencial no nace, el hombre políticamente nuevo no empieza”.

El silencio, producto de un lenguaje de la ausencia y del vacío, deberá concluir en una ausencia y un vacío de lenguaje. A partir de su renuncia a la escultura, Oteiza publicó en 1963 su libro *Quousque Tandem!*, un texto que resume muchas de las preocupaciones teóricas que le acompañaron a largo de su trayectoria vital y artística desde los años treinta, y que constituyó el libro de referencia fundamental de la inteligencia vasca cultural y política del momento. A continuación, escribió *Ejercicios Espirituales en un Túnel*, que fue prohibido por la censura franquista, no publicándose hasta la década de los 80, aunque circuló ampliamente en versión fotocopiada. Simultáneamente inició su experimentación dentro del campo de la cinematografía con el proyecto de película *Acteón* para la productora X-films, aunque finalmente fue realizada por otro director en una versión muy diferente a la concebida por Oteiza. También inicia diferentes proyectos como el enviado a André Malraux (entonces ministro de Cultura de la República francesa) para un Instituto de Investigaciones Estéticas para Euskadi Norte, una Universidad infantil piloto para Elorrio, un proyecto de Museo de Antropología Estética Vasca para Vitoria, el proyecto galería de arte como Productora, un proyecto de integración del arte de vanguardia con las formas de expresión tradicional, los Grupos de la Escuela Vaca, Escuela de Deva, etc. La mayoría de estos proyectos fueron sonoros fracasos y los que fueron puestos en marcha nunca estuvieron al nivel de las expectativas de Oteiza.”

Entre 1972 y 1974, Oteiza decidió completar algunas de las series que habían quedado inconclusas al abandonar la escultura y desarrolla su Laboratorio de Tizas.

Algunos de sus resultados, junto a materializaciones nuevas de modelos de esculturas anteriores, fueron expuestos en 1974 en la Galería Txantxangorri de Hondarribia. A finales de los setenta, se trasladó de Irún, en donde había residido desde 1958, a Alzuza, Navarra, donde prosiguió su actividad teórica, al tiempo que retomó, de manera muy intensa su poesía, iniciada en los tiempos del proyecto de Arantzazu con *Androcanto* y *sigo*. *Ballet* por la piedras de los apóstoles en la carretera, y que continuó con libros como *Existe Dios al Noroeste* o *Itziar*. Elegía y otros poemas. La voluntad proteica de Oteiza, unida a la frustración continuada de sus proyectos, creó mediáticamente la imagen de un personaje permanentemente airado, y dispuesto a descargar su furor sobre cualquiera que se cruzase en su camino, aplicando una especial saña cuando se trataba de un político. Esta imagen contribuyó decisivamente a crear el "mito Oteiza", hasta el punto de oscurecer, en gran medida, su escultura. En 1988, la Fundación Caixa organizó la primera exposición antológica de Oteiza, *Propósito Experimental*, en Madrid, Bilbao y Barcelona, que puso en primer plano su trabajo escultórico, y fue invitado al Pabellón Español de la Bienal de Venecia con la consiguiente repercusión internacional. Durante estos años, recibió varios premios como la Medalla de la Bellas Artes o el Príncipe de Asturias de la artes.

El año 1996 Oteiza y el Gobierno de Navarra ratifican el acuerdo sobre el destino de su obra dentro de la Fundación Museo Oteiza. El 9 de Abril de 2003, Oteiza falleció en San Sebastián. Desde entonces, se han realizado diferentes exposiciones de su obra, hasta culminar en la organizada por el Museo Guggenheim de Bilbao, en su sede y en la del edificio de Frank Lloyd Wright de la 5ª avenida de Nueva York, así como en el Museo Reina Sofía de Madrid. En el año 2007 su obra ha sido incorporada a la XII Documenta de Kassel como un referente valioso dentro del marco de la pregunta *Is Modernity our Antiquity?*, (¿Es la modernidad nuestra antigüedad?). En los últimos años, la Fundación Museo Jorge Oteiza ha realizado

re-ediciones críticas de sus obras más importantes así como exposiciones y publicaciones que investigan aspectos específicos de su obra escultórica: la Bienal de Sao Paulo del 57, la Capilla para el camino de Santiago, el Laboratorio Experimental, entre otros." Por Txomin Badiola

### Roberto Puig

Hijo del gran matemático Puig Adam, Roberto Puig, desde su infancia adquirió una buena formación, en la que se conjugaban las Ciencias con las Humanidades. Intuitivo y de espíritu rápido para la captación y expresión de ideas, fue siempre un brillante conversador, fantasioso y entusiasta defensor de utopías. Lo que más le deleitaba eran las disquisiciones teóricas. Aunque sus lecturas eran ya muy lejanas, mantuvo a lo largo de su vida gran respeto e interés por lo intelectual.

Su irrupción en la arquitectura le auguraba una carrera de éxitos. En 1958, con el escultor Oteiza, ganó el concurso internacional para la creación de un monumento en Montevideo al prócer uruguayo José Batlle y Ordóñez. El proyecto nunca se realizó. Muy revelador de las ideas comunes de Oteiza y Puig es el texto que acompaña la maqueta. Sus autores intentaban lograr la integración de la escultura y la arquitectura. La memoria, escrita en colaboración, es un verdadero manifiesto, que puede colocarse al lado de los que por aquellas fechas escribían los artistas de Dau al Set, en Barcelona, o los de El Paso, en Madrid. Ejerció como profesor de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid entre 1963 y 1967. Expuso su forma de entender la enseñanza en una serie de tres artículos titulados: «Otras ideas para una nueva planificación de la enseñanza de la Arquitectura en España». En ellos reclama, entre otras ideas innovadoras, un cambio de actitud en el trato del alumnado: pasar de considerar al estudiante como un sujeto receptivo y pasivo a un alumno activo. Entre su obra construida, destacan un Hotel en Albacete (1969) y un Hotel de Turismo en Mojacar (1969). Murió en 1988.

Periódico ABC. Jueves 19-5-88



*alzado este*



El proceso de re-dibujado y estudio de la obra se ha basado, principalmente, en la Memoria de Proyecto, de ambas propuestas, el libro *La Colina Vacía* y en las aclaraciones de los escritos de María Emma López Bahut, debido a que durante el proceso de investigación 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 42. Alzado este.

Imagen del autor.

▷ Figura 43. Alzado oeste.

Imagen del autor.

## DOCUMENTACIÓN GENERADA EN LA INVESTIGACIÓN

Monumento a José Batlle y Ordóñez

La obra elegida para la realización de su revisión gráfica es el Monumento a Batlle por su carácter primigenio, de punto de partida de del ideario de Oteiza y la dualidad entre arte y ciudad y el concepto de nueva monumentalidad.

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 español.

Cada una de las versiones presentadas por el equipo Oteiza y Puig corresponden a las diferentes fases del concurso; la primera supuso su elección para participar en la ronda final, junto a los equipos italiano y argentino; para la segunda se realizan ciertas reformas, aunque sin alterar los fundamentos principales de la misma.

Para el proceso de re-dibujado se ha analizado la documentación de ambas 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 deducen de los planos y se comentan en los diferentes textos.

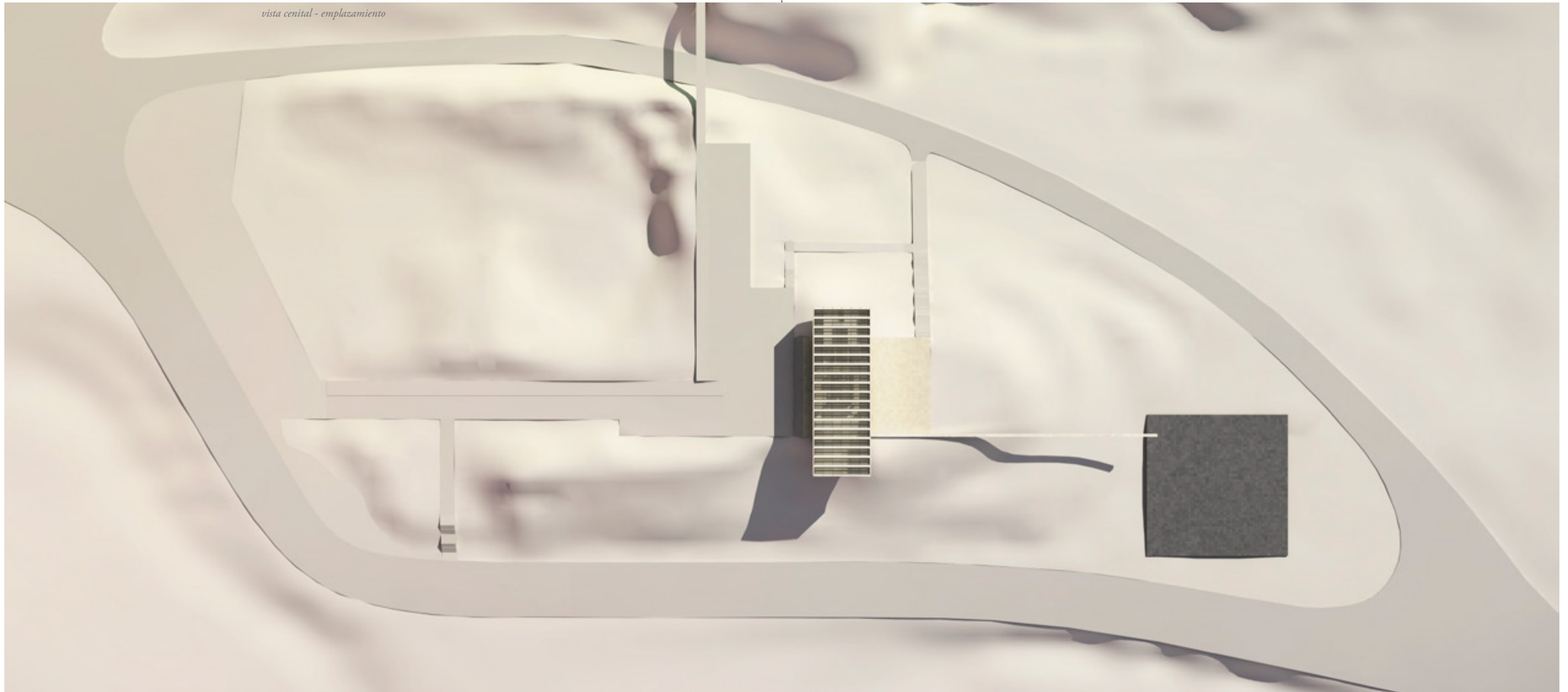
Para ello se parte, mediante el escaneado de planos y conociendo las medidas que se comentan en la memoria, a la reconstrucción gráfica mediante Autocad, para seguidamente importar desde Rhinoceros los archivos generados y proceder al levantamiento 3D.

Del modelo 3D de Rhinoceros se han obtenido los diferentes planos presentados en los anexos mediante la herramienta "make2d" y las imágenes virtuales, renderizadas con Vray y posproducidas mediante Photoshop CC.



alzado oeste

*vista cenital - emplazamiento*



△ Figura 43. Planta – emplazamiento.

Imagen del autor.

▷ Figura 44. Alzado sur.

Imagen del autor.

### El prisma

Se proyecta en la parte más alta del lugar, entre las cotas +22 y +20, presentando unas dimensiones de 54m de largo, 18m de ancho y una altura de 12,90m. El bloque corona la colina de Las Canteras, en Punta Carretas, uno de los accidentes geográficos más elevados del litoral de Montevideo.

Nos encontramos con una distribución muy simétrica, cartesiana con la línea este-oeste actuando como eje de simetría, articulando el prisma a su alrededor.

El nivel de acceso presenta dos ámbitos, uno abierto a modo de porche y otro cerrado sirviendo como vestíbulo que tiene por dimensiones en planta 12,30 por 12,30 metros.

Se establece una secuencia de entrada desde el espacio abierto al cubierto por el gran prisma, que parece que levita en lo más alto de la colina, hasta el espacio cerrado del hall de entrada en una secuencia de aislamiento, donde se provoca al individuo hacia la búsqueda de una soledad espacial, de "atracción callada", pretendiendo sustituir en el hombre su pasividad de espectador por un movimiento personal para participar activamente desde la intimidad de su conciencia.



*alzado norte*



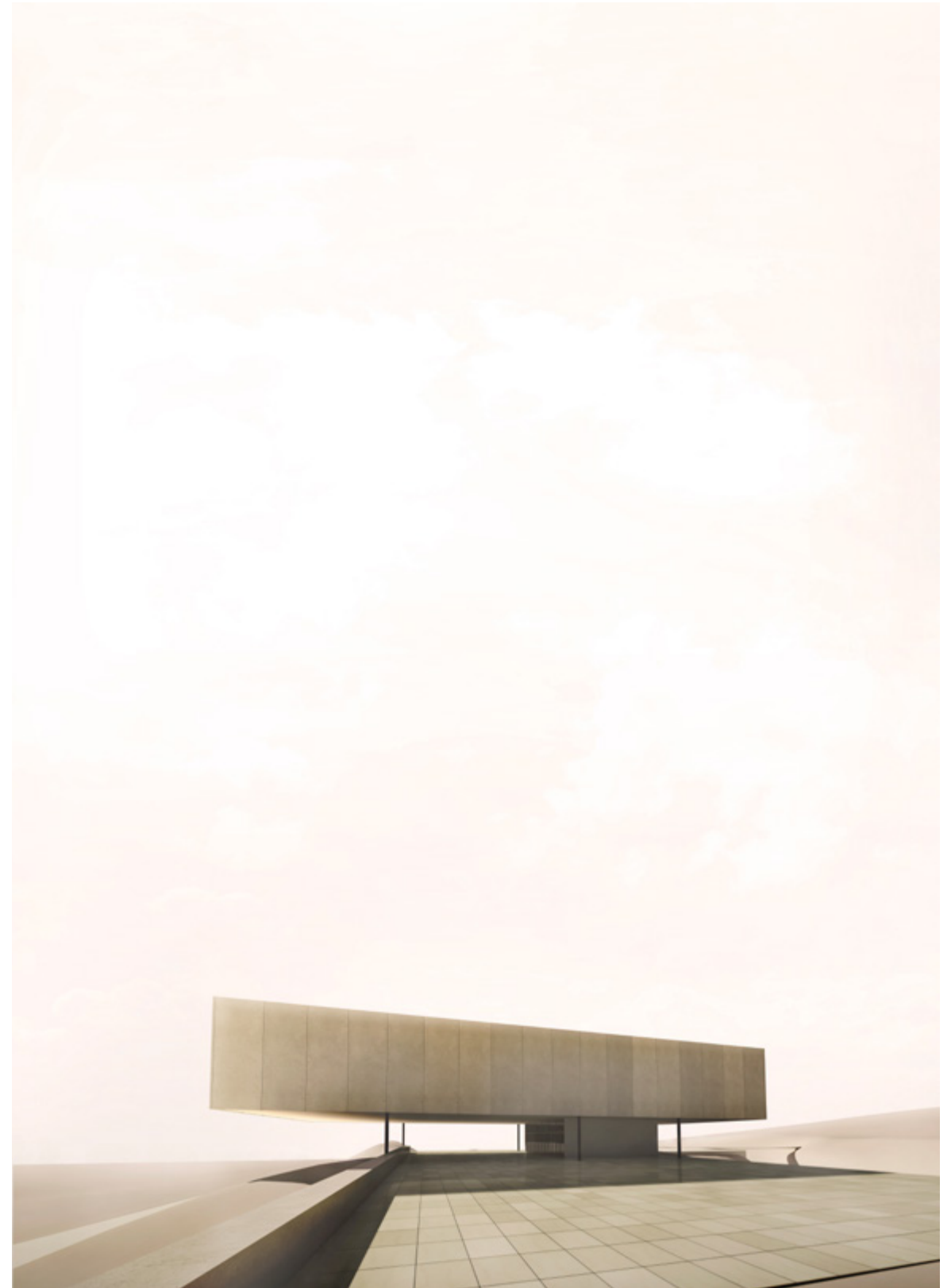
△ Figura 45. Alzado norte.

Imagen del autor.

▷ Figura 46. Vista de la zona de acceso desde el lado sur. Imagen del autor.

La zona externa tiene una superficie de 32 por 42 metros, pavimentado con una losa de un 1 por un 1, siguiendo el módulo de tres metros que rige todo el proyecto, contando con una escalinata en la zona norte que salva el desnivel de 2 metros, zona donde se define el acceso a través de la gran rampa y la zona de aparcamiento de vehículos.

El vestíbulo cuenta con dos tramos simétricos de escaleras que conducen a los niveles superiores, situándose bajo el descansillo de éstas, sendos cuartos auxiliares a modo de guardarropías. Enfrentada a la entrada, a eje de simetría, otra escalera, esta de servicio y de menores dimensiones, desciende hasta la planta de instalaciones. Ésta supone una de las variaciones más importante respecto a la primera propuesta, la aparición en el proyecto de una planta sótano con unas dimensiones de 150 m<sup>2</sup>.



> Figura 47. Vista desde el interior del vestíbulo.

Imagen del autor.

El cerramiento del vestíbulo presenta las fachadas norte y sur totalmente opacas, la oeste acristalada con una zona de ingreso y otra línea que actuaría de cortavientos, en la este el cerramiento se levanta hasta los 1,50m, siendo la carpintería los 2,875m, restantes hasta la cara inferior del forjado de planta primera. Los niveles superiores son totalmente opacos en todo su perímetro y se permite la entrada de luz natural únicamente a través de la cubierta.

El desembarco de las escaleras principales se produce en la zona, más o menos, central del volumen, actuando a modo de distribuidor. En la planta primera nos encontramos los aseos y el bar en la zona central, además de una sala anexa al auditorio y que sirve a éste.



> Figura 48. Vista del área destinada a biblioteca y archivo. Imagen del autor.

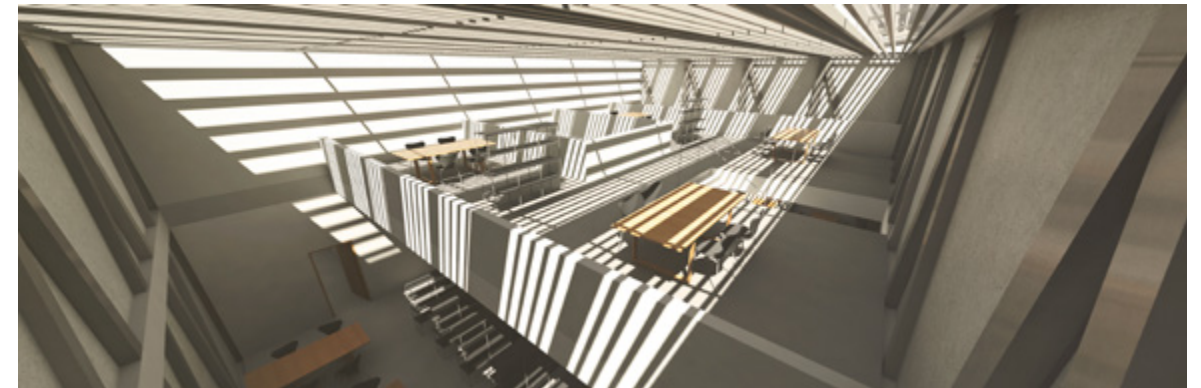
> Figura 49. Vista del auditorio. Imagen del autor.

La nueva propuesta abre numerosos huecos en el forjado de planta segunda permitiendo la entrada de luz desde cubierta. De esta forma, la zona central, aparece una doble altura en la zona destinada al bar, y en los baños, la abertura se realiza encima de los lavabos, quedando estos iluminados naturalmente desde la cubierta.

La zona este presenta la biblioteca. Dentro encontramos, flanqueando el acceso, dos salas, una de encuadernación y otra de clasificación, y enfrentada al acceso, otra escalera, independiente, centrada a eje de simetría del volumen, que conduce hasta la segunda planta, un área destinada a estudio y archivo.

Este forjado, en forma de "u", ofrece unas perforaciones creando una balconada interna y dos laterales, comunicando los niveles de la biblioteca a través de los miradores y permitiendo introducir la luz de la cubierta a la planta de biblioteca.

Al oeste nos encontramos con la sala de actos, con tres bandas de asientos, siendo el central más ancho que los extremos. Cuenta con un estrado, opuesto al patio de butacas, ocupando todo el ámbito del espacio, los 18 metros de ancho. Presenta a su vez, un anfiteatro en planta segunda de igual distribución al patio de butacas.



► Figura 50. Sección longitudinal.

Se observa el sistema estructural además de apreciarse cómo la luz entra a través de la cubierta bañándolo todo. Imagen del autor.

Las escaleras principales son las únicas que recorren la totalidad del edificio en altura, el eje vertebrador en sección. Entre ellas existe un hueco en el forjado de planta primera que focaliza el núcleo hacia la cubierta. En esta zona pretende utilizar el tabique que independiza la biblioteca del resto del edificio, para la colocación de un mural pictórico o gran montaje fotográfico en memoria de Batlle y Ordóñez.

En la última planta, un distribuidor similar al de planta primera conduce hasta el anfiteatro. En su paso nos encontramos el hueco de doble altura entre las escaleras y el del bar, los aseos y anexo al salón de actos, una estancia técnica donde se ubica la sala de proyección.

Toda la cubierta es acristalada, realizada mediante pequeños faldones a dos aguas, transversales al eje longitudinal ideándose bajo la misma un falso techo que da uniformidad al plano. El cielo adquiere una presencia determinante. La permeabilidad del volumen solo se presenta en la cubierta, de este modo, a través de las dobles alturas, la luz natural llega a todas las estancias. Se crean de esta forma columnas de luz que se esparcen por toda la planta primera, con un techo único para todos los espacios.

El sistema constructivo, que emplea estructura metálica en su totalidad, presenta seis pilares circulares en planta baja, soportando unas celosías de 54 por 18 por 8 metros. En los lados largos encontramos 19 montantes con un intereje de 3 metros y en los lados cortos 5 con dos en los extremos, todos ellos arriostrados mediante diagonales que rigilizan el sistema. La estructura será vista desde el interior y el cerramiento opaco continuo que cierra el volumen la ocultará del exterior. Los forjados se realizan con vigueta metálica, ocultas por un falso techo en la cara inferior:





► Figura 51. Relación losa - muro - prisma.

Imagen del autor.

#### El muro

Un muro de barrera y conductor, de nexo entre la losa y el prisma, entre lo vacío y lo lleno. Una viga de 114 metros, aunque solo la mitad de ellos están en voladizo. Este aparece en el extremo oeste de planta baja con dirección norte-sur, "abrigada al contacto desde el recinto interior".

#### La losa

Un elemento horizontal y receptivo, que actúa como un plano intemporal, con el carácter de estela funeraria que subraya el silencio de un lugar de recogimiento y meditación. Se trata de una losa de 48 por 48 metros, de hormigón armado, revestida con piedra negra calcárea y elevada 1,50 metros sobre el terreno. Ésta se sitúa en la zona sur de la ladera, a cota +6,00.



Figura 52. El proyecto se instala en la colina y, desde lo alto, lo coloniza todo. Imagen del autor.

### La colina

Ambas propuestas tratan de respetar el lugar y conseguir una sencilla y total unidad monumental de la colina.

En la zona de expansión, según se detalla en la memoria, se prevé la colocación de algunos bancos de piedra con intención de servir posibles reuniones o charlas al aire libre, ajenos al cartesianismo de la planta. El jardín será de tipo inglés, formado por especies arbustivas locales, sin orden aparente, con senderos de pavimento rústico y escaleras de piedra, según se detalla en la segunda memoria del proyecto.



► Figura 53. Acceso norte. La rampa.

Imagen del autor.

### Los accesos

Como ya se ha comentado, los accesos sufren una modificación de la primera propuesta a la segunda, pasando éstos de dos a cuatro.

El mas importante y significativo será la rampa de 8 metros de calzada y 5 metros de acera, resultando en una vía de acceso lógica, integrando la Avenida en el Monumento y proporcionando una entrada sencilla y de una gran dignidad.

Mediante este acceso se consigue que el anfiteatro y Teatro de Verano, existentes en la colina, quede incorporado en la unidad monumental de la colina. Aparecen aledaños a la misma, dos grupos de plazas de aparcamiento permitiendo, por la situación de las mismas, que los coches se oculten al mar debido a la orografía de la ladera.

A esta vía desembocan, de una u otra forma, el resto de accesos. Uno de ellos acomete a la rampa perpendicularmente, mediante una pequeña escalinata, a través de la Rambla Presidente Wilson. A su vez, la acera conecta con el puente, ya existente, que cruza la Avenida Dr Juan A. Cachón. La plataforma donde se une el acceso rodado, para la llegada a la escalinata, recibe uno de los recorridos que vienen de esta misma avenida, combinando la subida en rampa con un tramo de peldañado final. Esta misma vía se bifurca para subir directamente, en línea recta, hasta nivel de planta de acceso, de construcción similar a la anterior aunque con mayor número de peldaños.



*accesos peatonales a través de la Avenida Doctor Juan A. Cacbón*



*acceso peatonal a través de la Rambla Presidente Wilson*

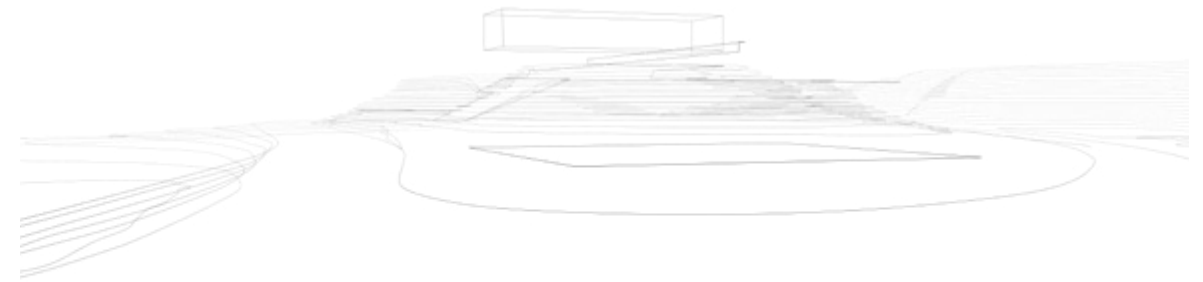


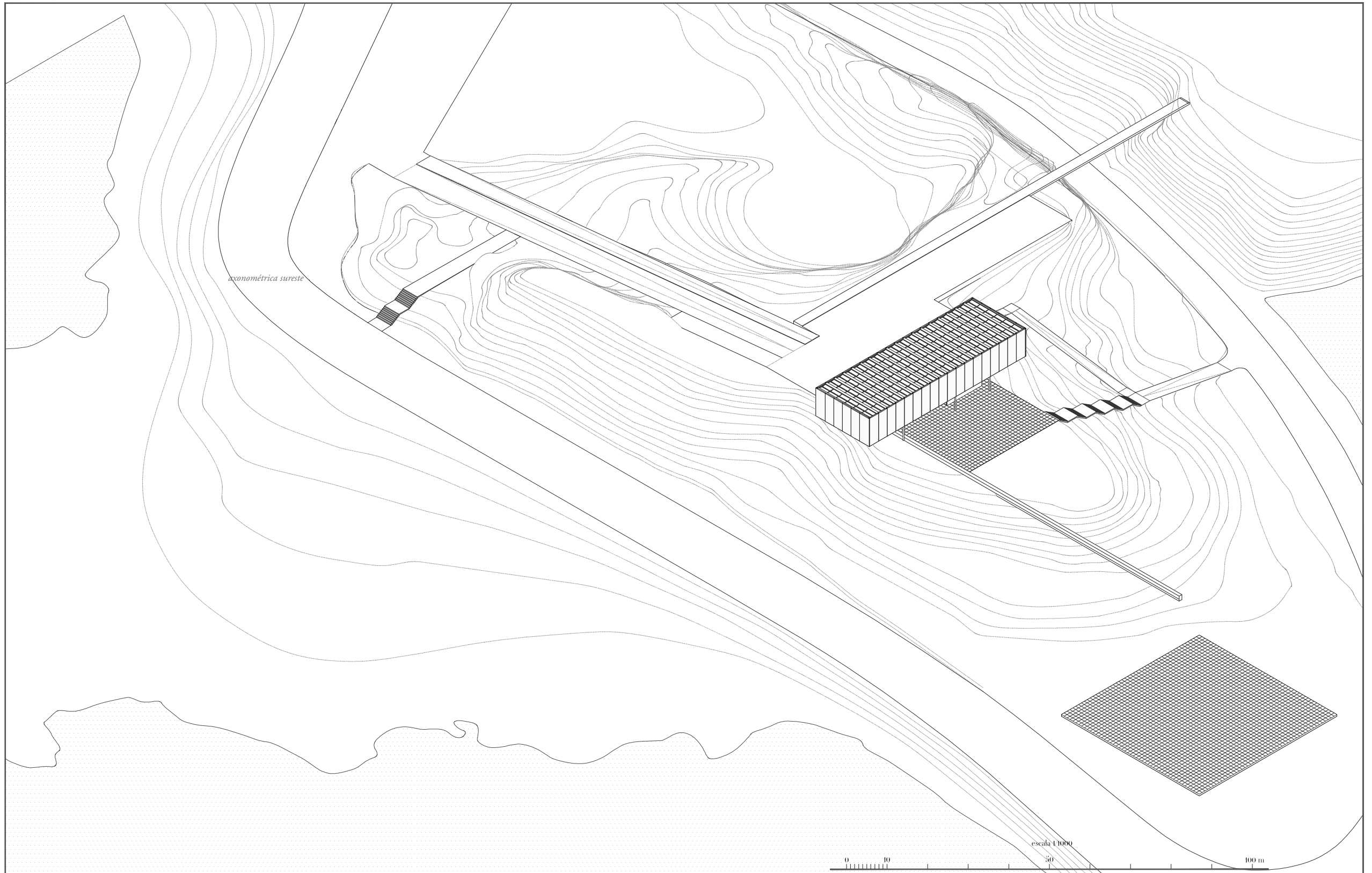
Figura 56. Líneas principales.

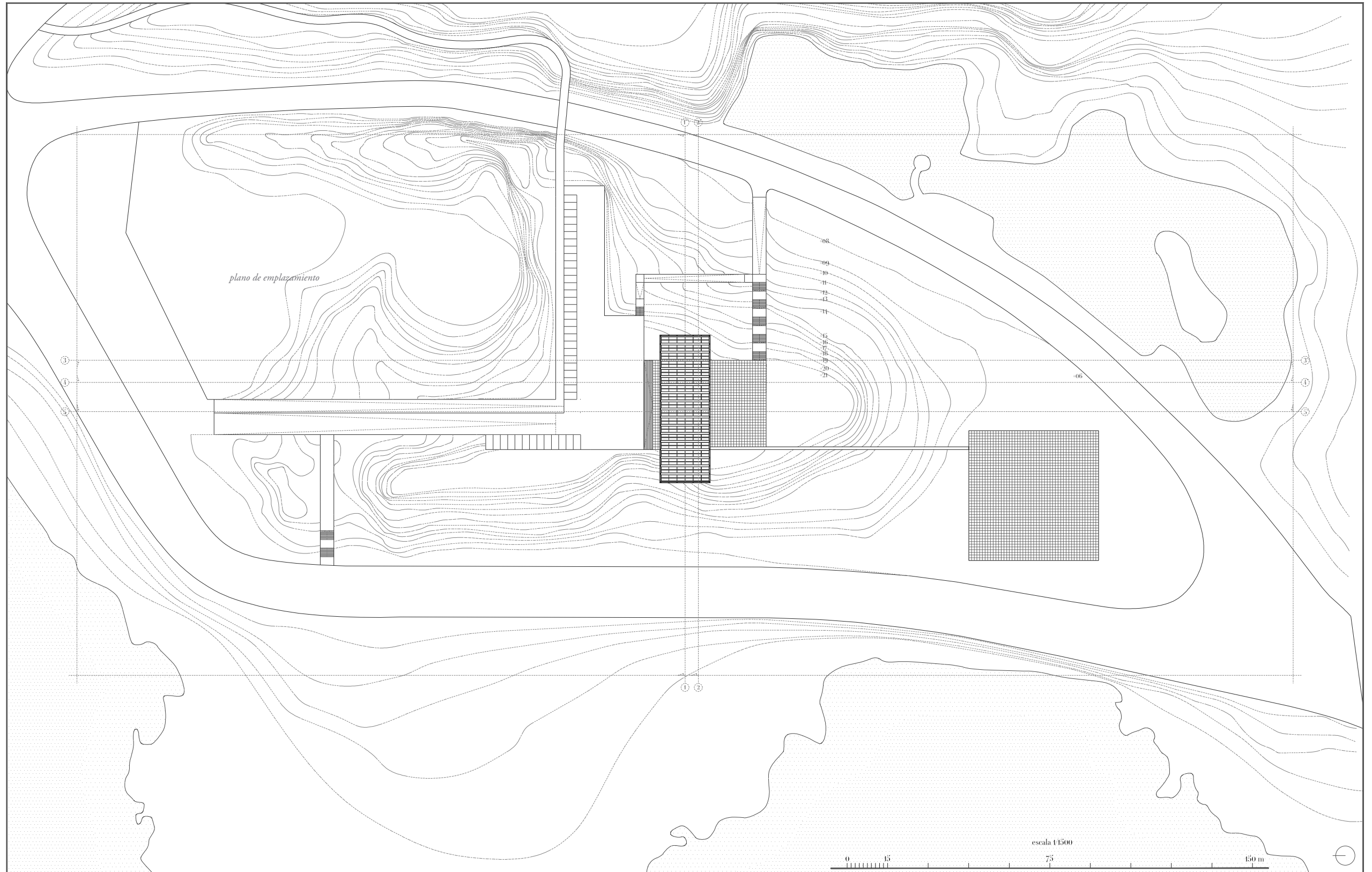
Imagen del autor.

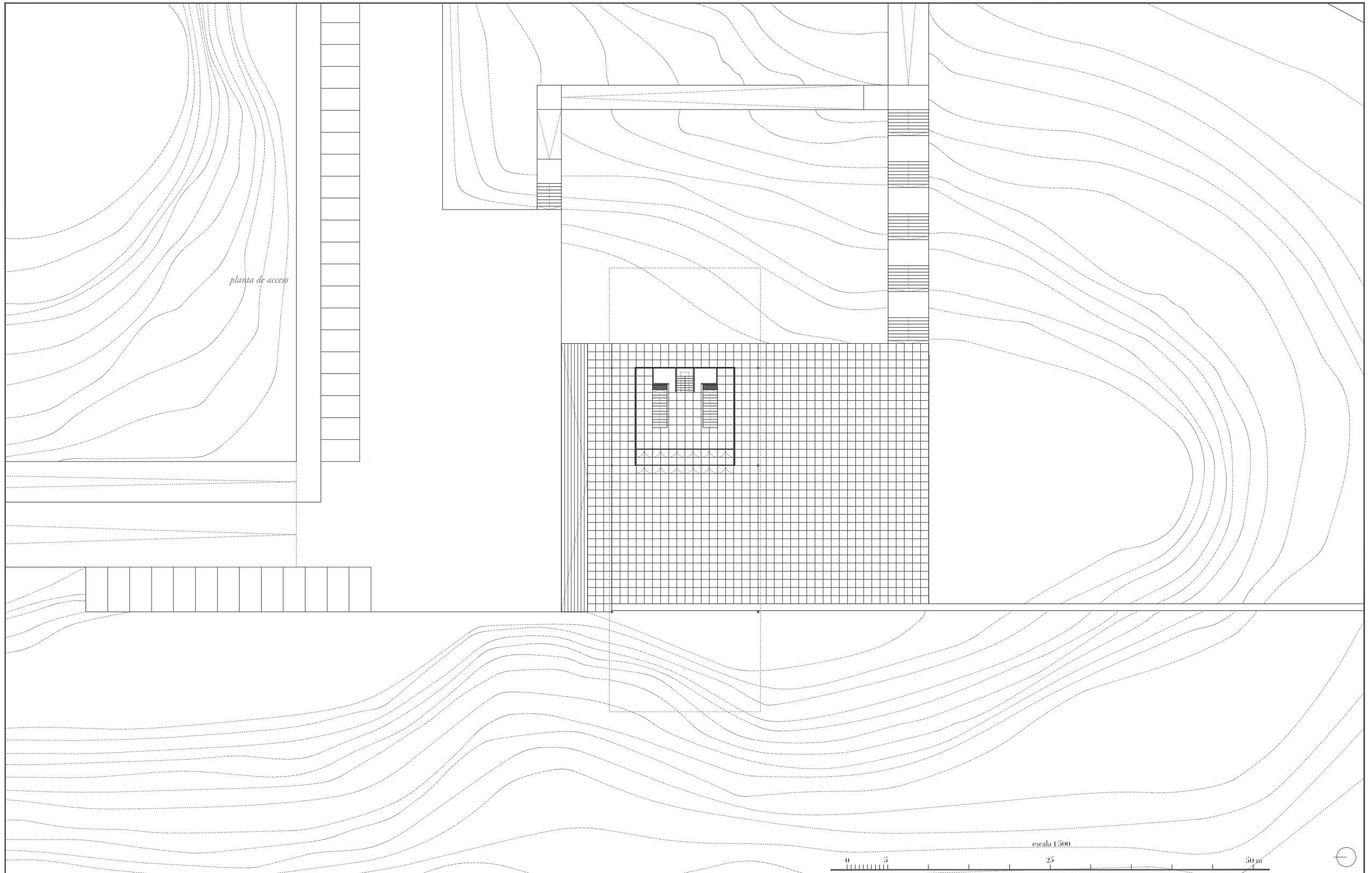
## ANEXO

A continuación se presenta la documentación gráfica, a modo de planos, desarrollada durante el proceso de análisis de Monumento a Batlle. La reconstrucción gráfica se basa en el estudio de los documentos de las Memorias de ambas versiones del proyecto, quedándose a nivel de Proyecto Básico, ya que se entiende que para un mayor desarrollo habría que tomar decisiones particulares y, con toda probabilidad, realizar modificaciones en el proyecto original.

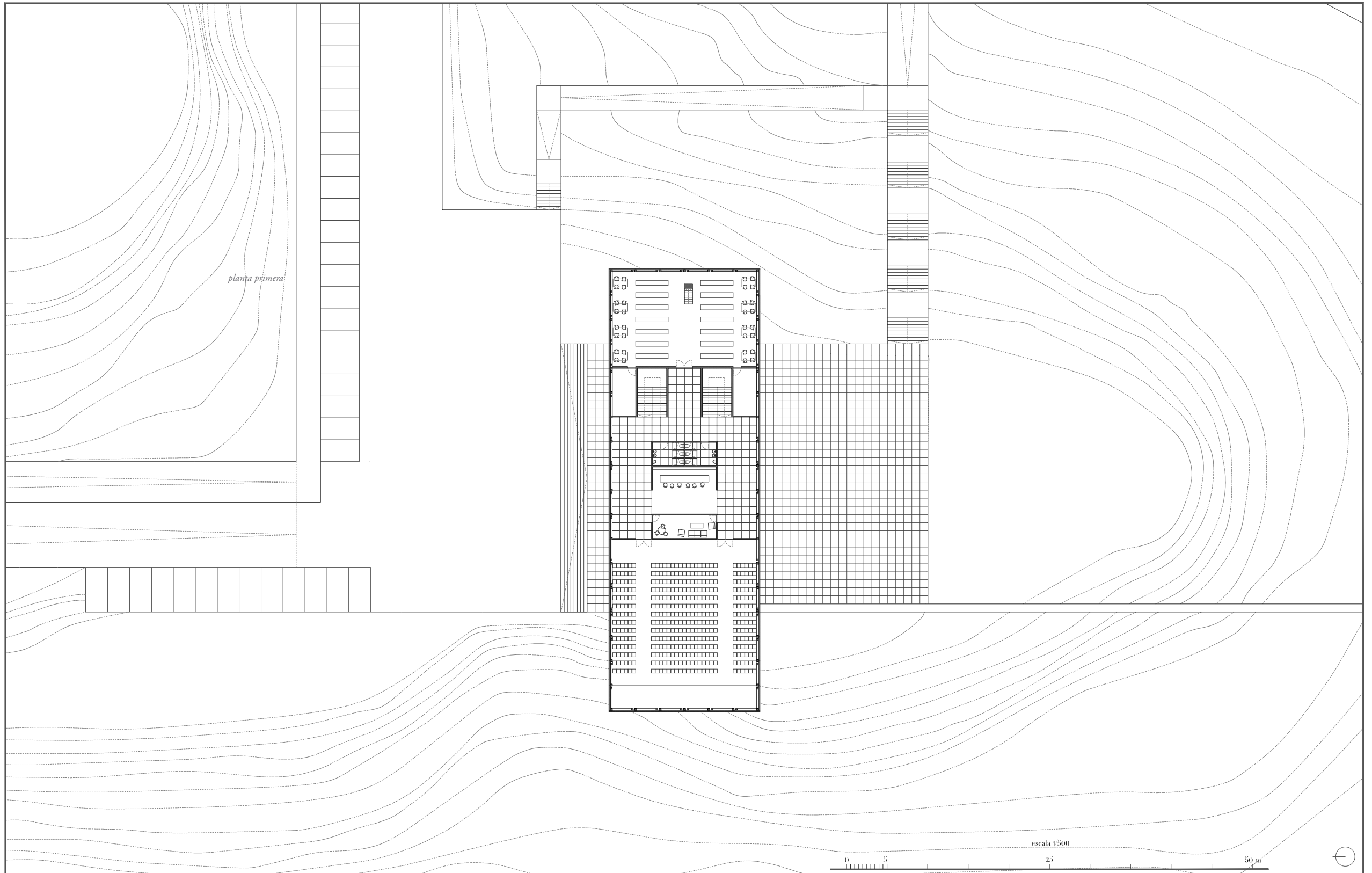


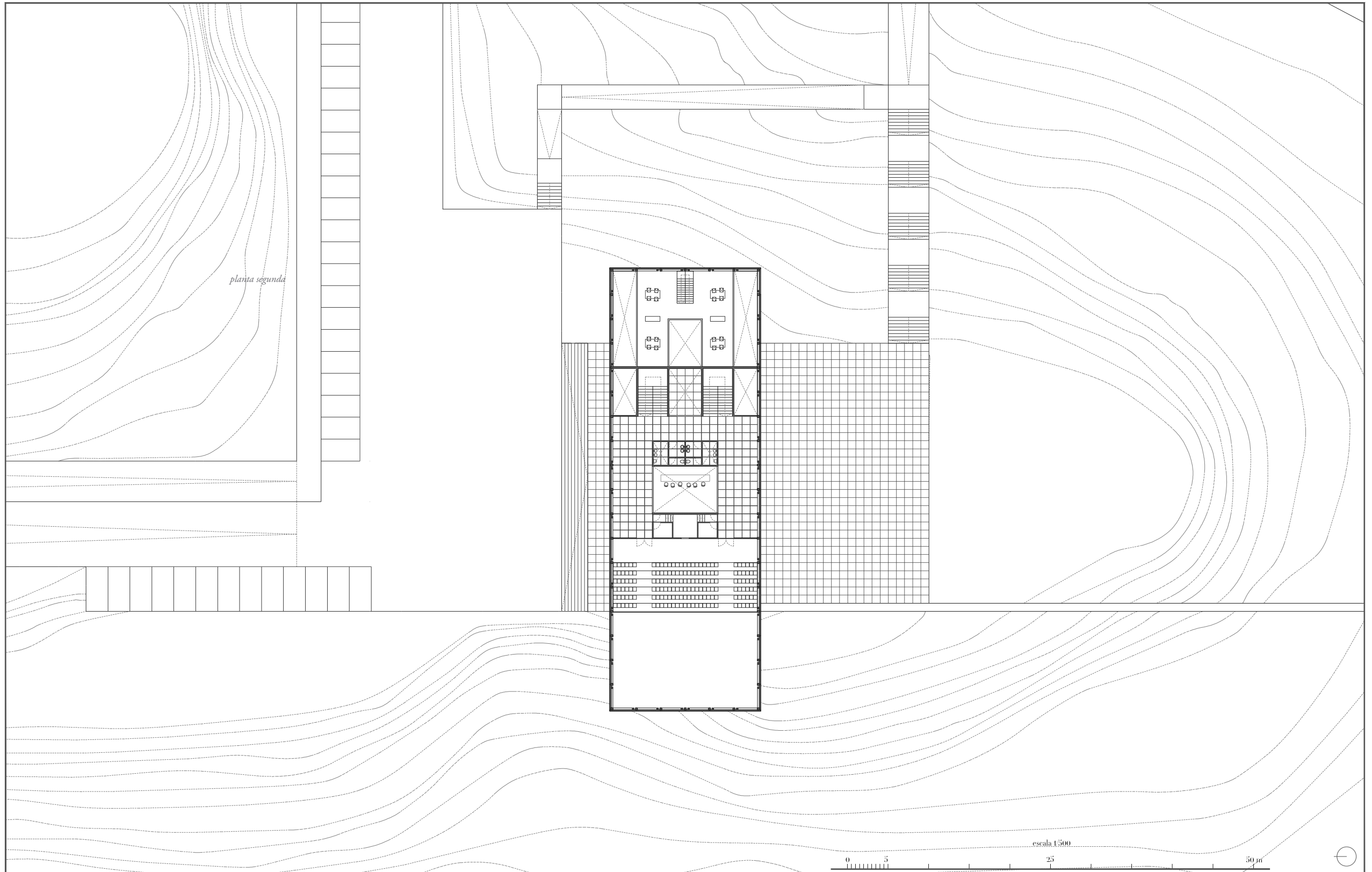


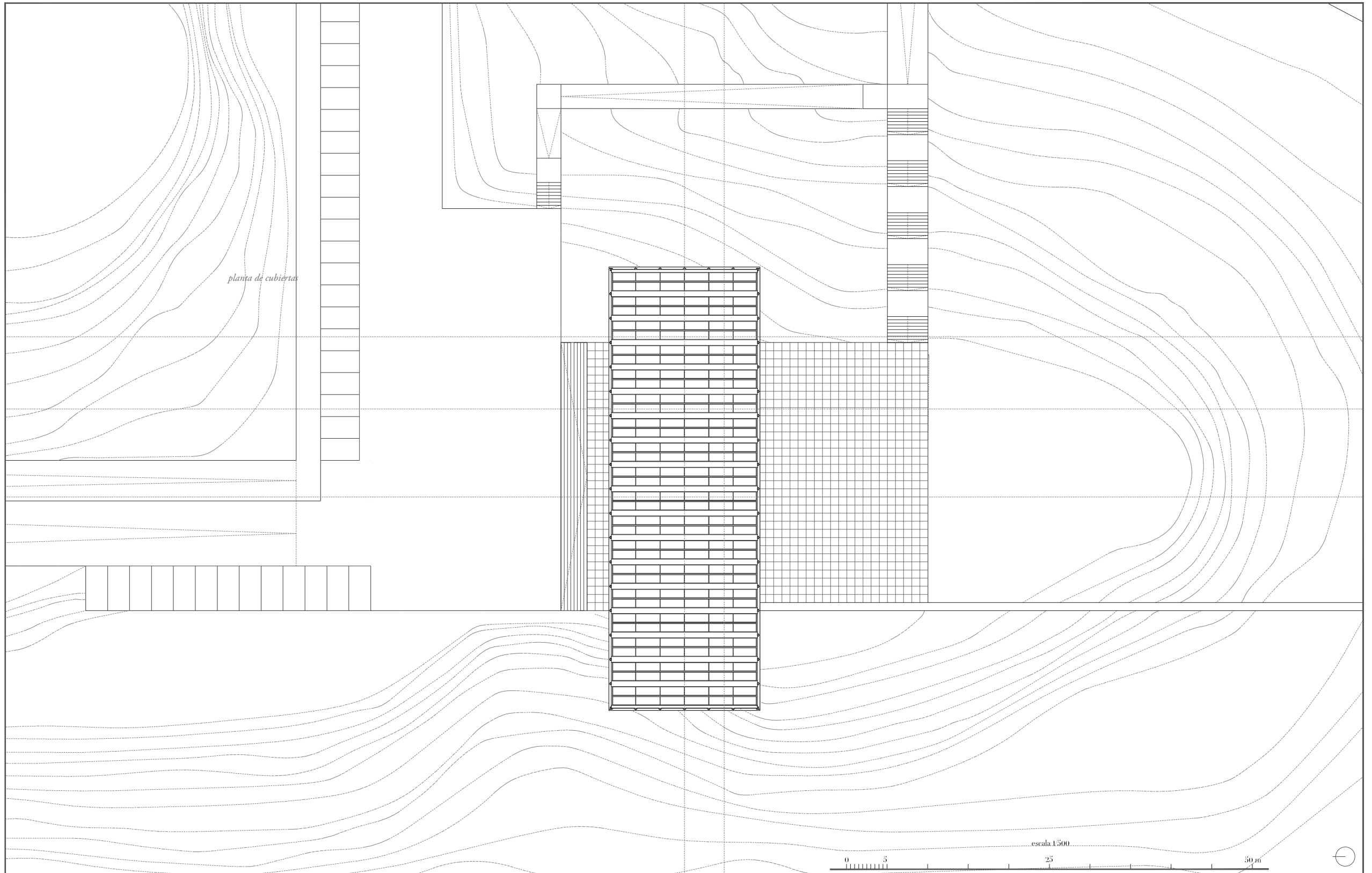










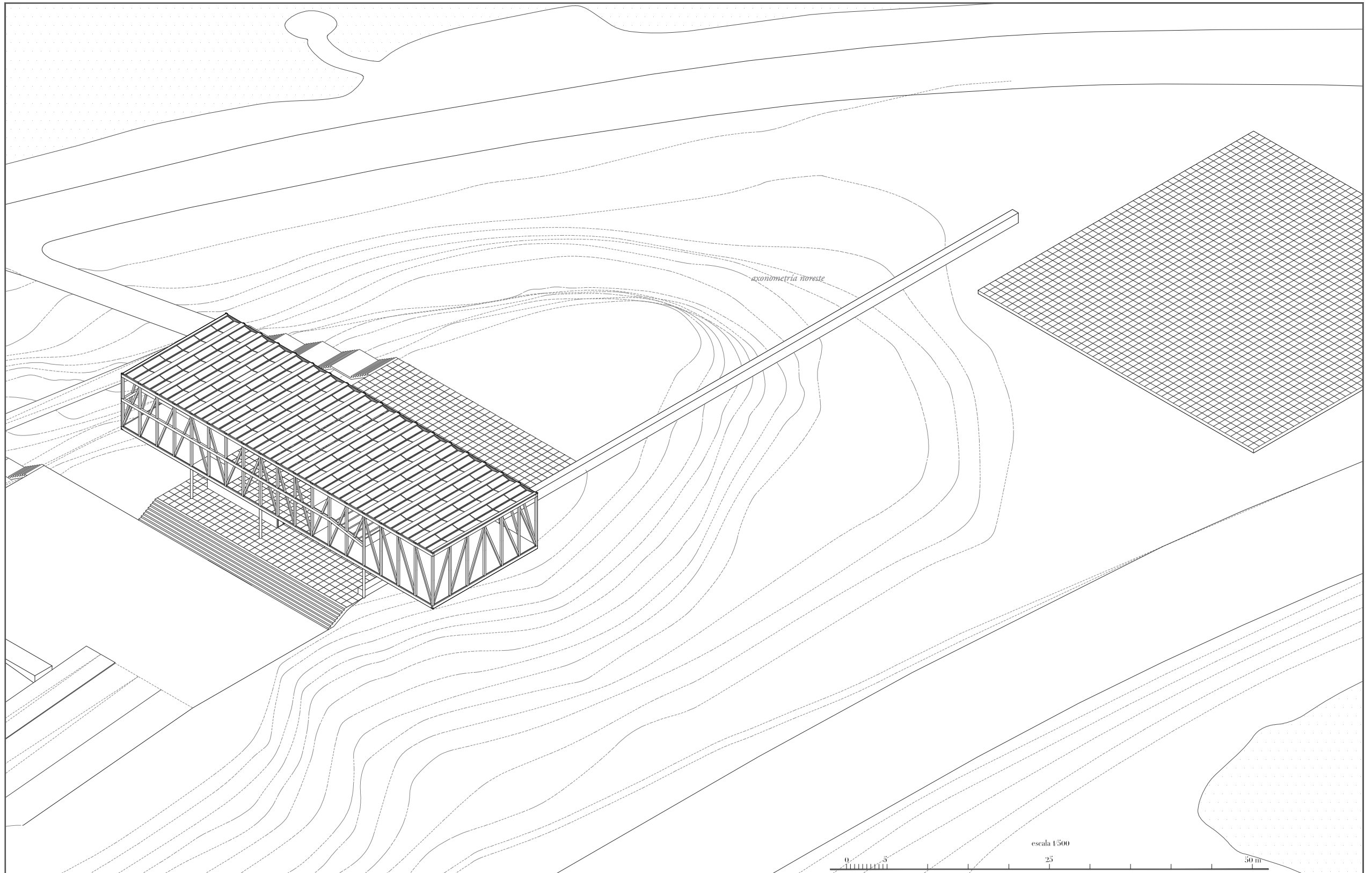


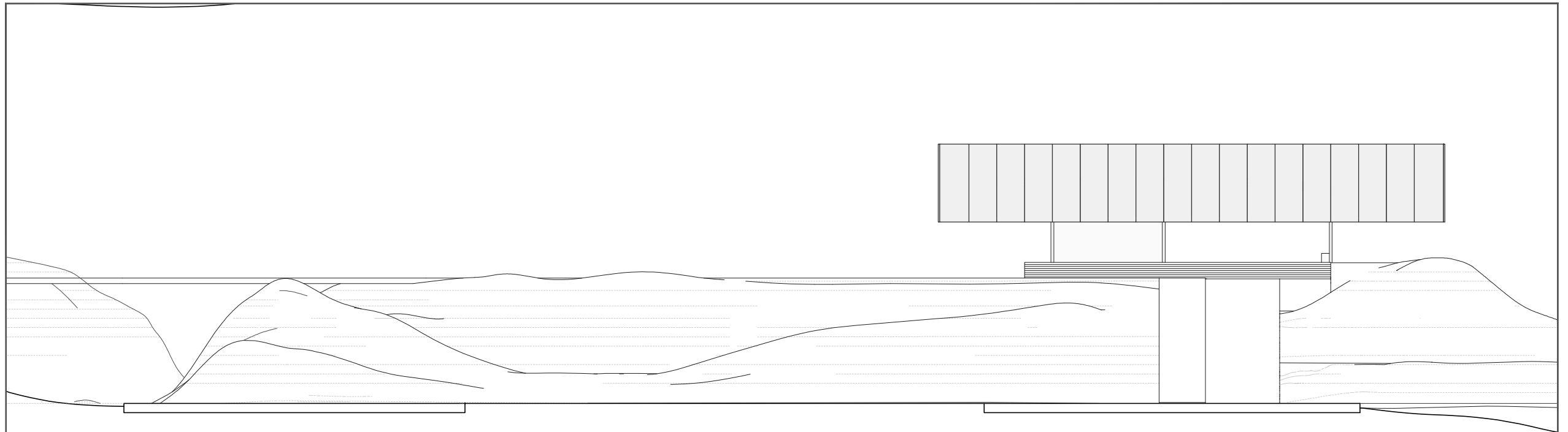
*planta de cubiertas*

escala 1:500

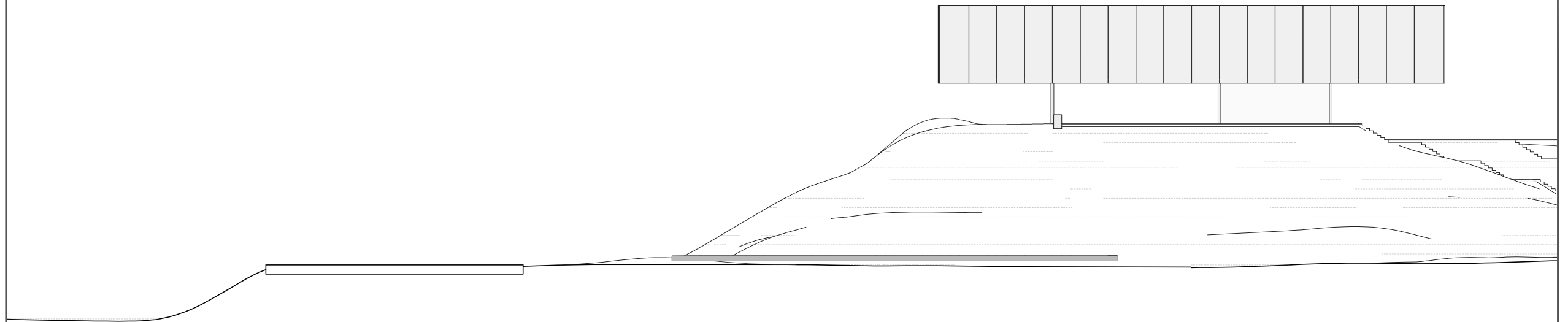
0 5 25 50 m





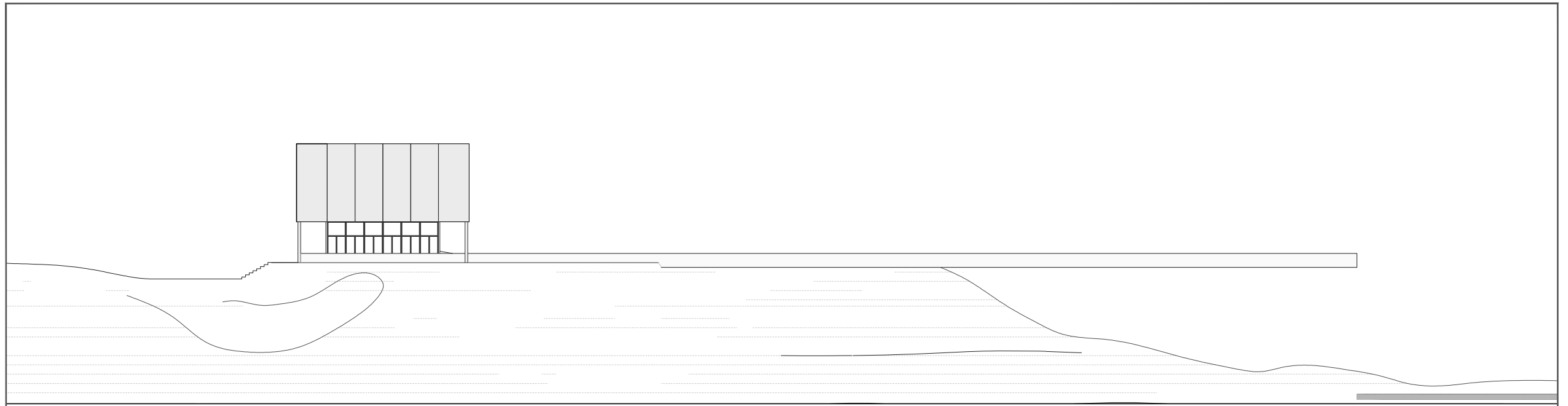


*alzado norte*



*alzado sur*

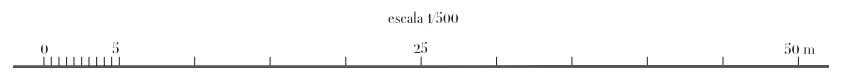




*alzado este*

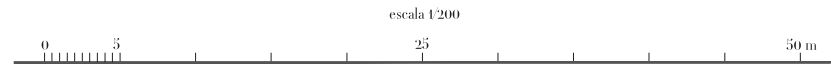
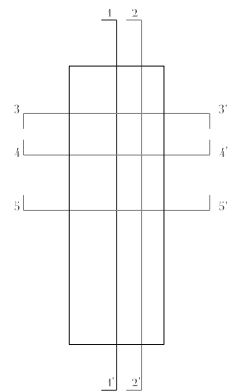
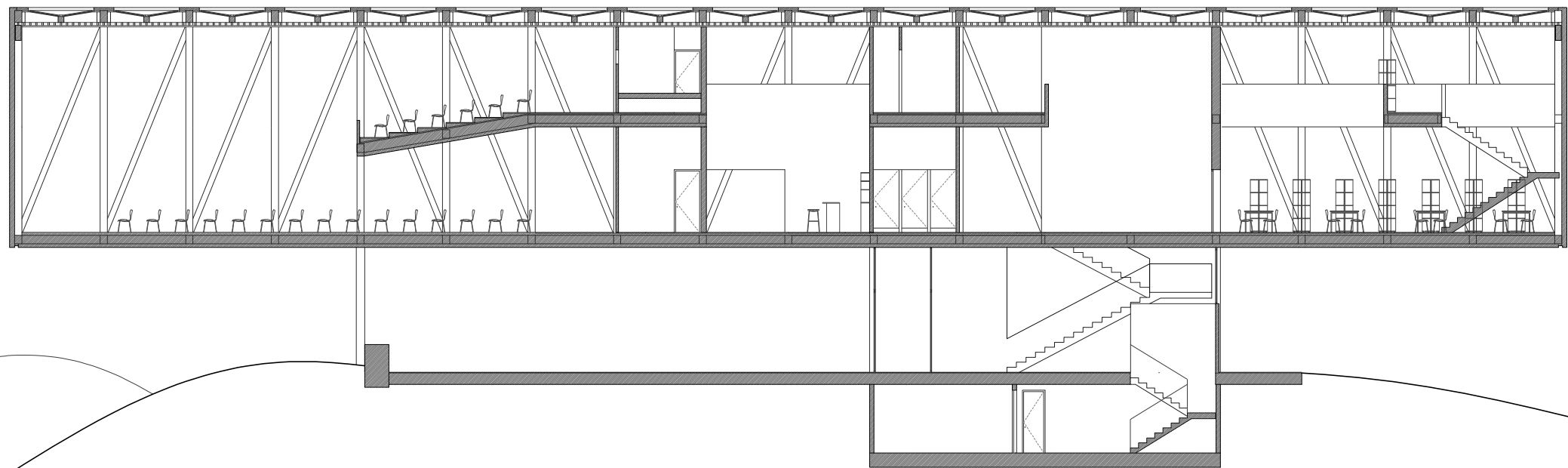


*alzado oeste*

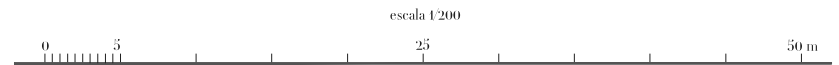
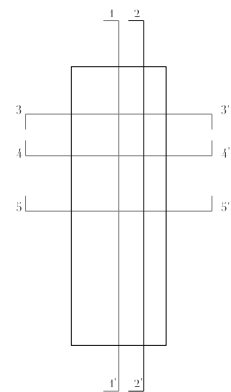
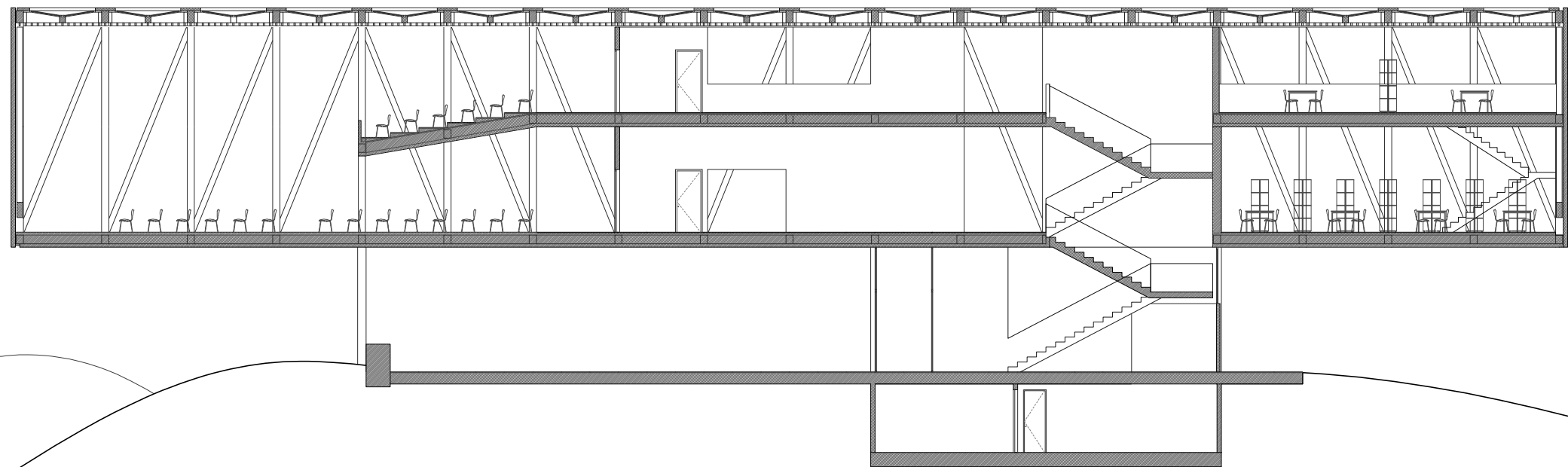


escala 1:500

sección longitudinal 1 - 1'

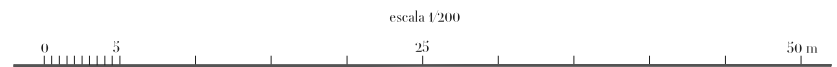
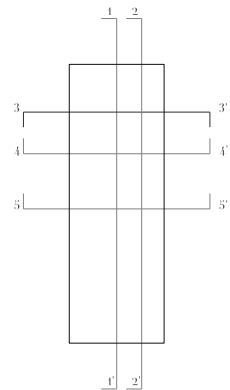
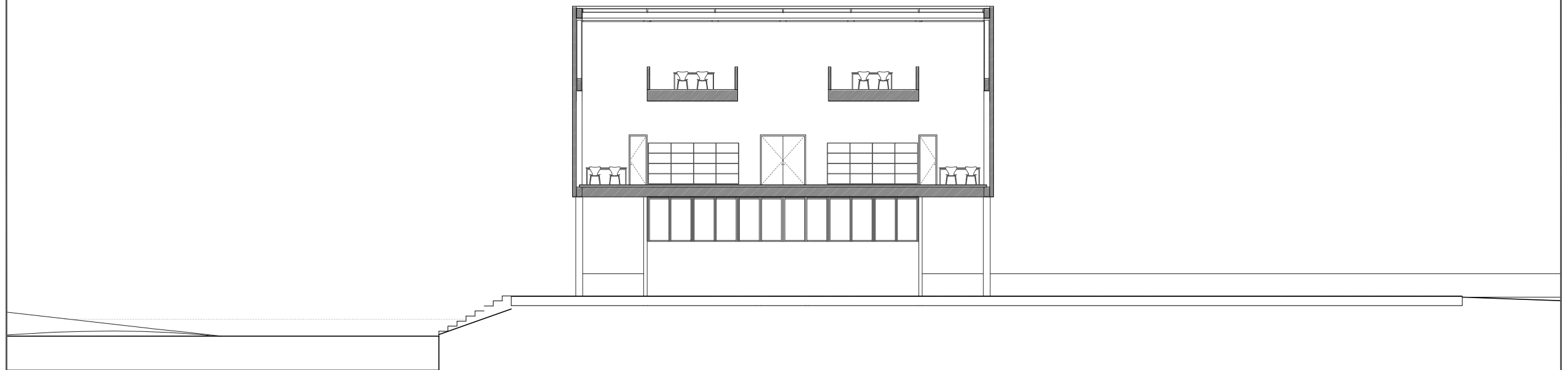


sección longitudinal 2 - 2'

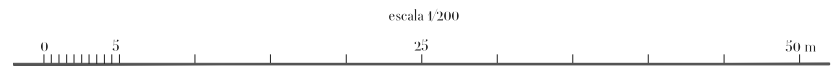
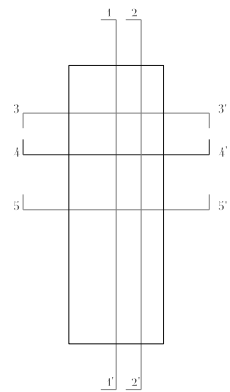




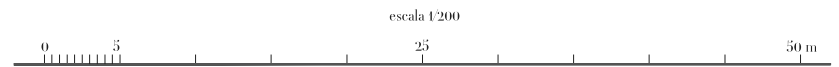
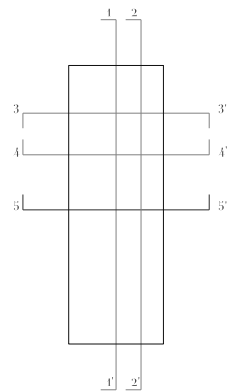
sección transversal 3-3'



sección transversal 4 - 4'



sección transversal 5-5'



## CONCLUSIÓN

Todo el debate sobre el espacio público y su desarrollo mediante la participación social y su utilización se trata como algo actual y novedoso, así mismo, asistimos a nuevas formas de ocupación unida a la privatización, mercantilismo y control del espacio. En este contexto, tienen absoluta vigencia las ideas de Oteiza sobre la ciudad. Ideas que irá desarrollando desde que, en 1960, decide abandonar la escultura y apostar por una integración del arte y la arquitectura o, mejor aún, el urbanismo, como mecanismo para la educación del pueblo. El ciudadano es el protagonista, en una ciudad como obra de arte, como contenedor físico y espiritual de espacios destinados a la ciudadanía y cargados de sentido político.

Es necesario un conocimiento previo de la teoría de Oteiza para la correcta interpretación de su obra, de sus proyectos en arquitectura. Nos acercamos a Oteiza a través de los textos disponibles y sobre todo desde el re-dibujado, y nos damos cuenta de la envergadura de su ideario y de su ambición. Las pretensiones de Oteiza eran elevadas y para con el ciudadano. Sus ideas sobre la ciudad a nivel teórico sentaron las bases para concebir, junto con el arquitecto Roberto Puig, el proyecto arquitectónico para el Monumento a José Batlle y Ordóñez. Una obra de gran importancia por ser uno de los puntos de partida de su ideario estético sobre el arte y la ciudad, junto con *La ciudad como obra de arte*, texto y conferencia, conformando una suerte de manifiesto. Es por ello que se decide que el Monumento a Batlle será la obra sobre la que se profundizará con la herramienta que supone el lenguaje de los arquitectos, el dibujo, y desde esta perspectiva se estudia el proyecto.

Se analizan bocetos, planos y comprendemos todo lo que Oteiza exponía en sus textos. El dibujo hace de nexo, establece una relación entre sus conceptos y la manera de llevar a cabo la propuesta. Para ello nos valemos de recursos digitales que hacen más visible el proyecto, empleando un lenguaje gráfico contemporáneo que permite ampliar sus registros, facilitando el conocimiento del proyecto y ayudando a entender las leyes y razones que lo estructuran. El uso de los nuevos recursos gráficos, juega un papel vital en la expresión de las ideas arquitectónicas, aumentando la posibilidad de acceder a nuevas experiencias espaciales y visuales.

Cabe señalar, frente al tema propuesto, que el presente documento no constituye la primera investigación que adopta la cuestión de la obra no realizada de Oteiza, del Monumento a Batlle, el Cementerio de Ametzagaña o Centro Cultural de la Alhóndiga. No obstante, el trabajo se apoya en estos documentos para ampliar la información, unificarlas en una publicación y, sobre todo, utilizar las herramientas digitales para la realización de un modelo virtual que amplíe el conocimiento sobre el proyecto y permita la realización de nuevas imágenes, estas sí, inéditas.

## BIBLIOGRAFÍA

- 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 Sebastián*, Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Echeverría Plazaola, Jon, *La Finalidad del Arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión*, (Tesis doctoral dirigida por Amador Vega), Departament d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2008.
- Espuelas, Fernando, (1999). *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Fernández Quesada, B., Pedro Lorente, J., (2009). *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Fullaondo, Juan Daniel; Sáenz de Oiza, Francisco Javier, (1988 ) *Centro Cultural de la Villa de Bilbao La Alhóndiga*, Madrid: revista Kain n o 7, Mayo de 1989, en AA. VV.
- Fullaondo, Juan Daniel. *Cementerio en San Sebastián*, El Croquis. Revista de Arquitectura, n o 26, agosto-octubre 1986.
- López Baut, M<sup>a</sup> Emma. (2007). *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo, Oteiza y Puig, 1958-60*, Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Moral Andrés, Fernando, *Oteiza, Arquitectura como desocupación espacial*, (Tesis doctoral dirigida por Carlos Martí Arís) Universidad Pública de Cataluña, Barcelona, 2007.

- Moral Andrés, Fernando, (2010). *Oteiza. Arquitectura desocupada. De Orio a Montevideo*, Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza.
- Moral Andrés, Fernando, *Jorge Oteiza: construcción espiritual, vacía, activa*, Revista de investigación "Arte y Ciudad", n<sup>o</sup> 2, Octubre 2012.
- Oteiza, Jorge. *La ciudad como obra de arte* (documento original), Fondos de la Fundación Museo Jorge Oteiza, Navarra (Alzuza), 1958. Se trata de los párrafos y el sumario abocetados para la conferencia a impartir en el Ateneo Mercantil de Valencia el 11 de noviembre de 1958, dentro del Cielo de Arquitectura y Urbanismo.
- Oteiza, Jorge. *Memoria para el 1º grado del Concurso Monumento a José Batlle y Ordóñez*, junto al arquitecto Roberto Puig. (Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza). Publicado en *Arquitectura*, n<sup>o</sup> 6, Madrid, junio, 1959.
- Oteiza, Jorge. *Memoria de 2º grado para el Concurso Monumento a José Batlle y Ordóñez* junto al arquitecto Roberto Puig. Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza.
- 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 Añamendi.
- Oteiza, Jorge. (1965) *Ejercicios espirituales en un túnel*. Donostia: Hordago.
- Oteiza, Jorge. *Memoria 26II41 Izarrak alde, presentada al Concurso Internacional de Proyectos para un nuevo Cementerio para la ciudad de San Sebastián*, El Croquis. Revista de Arquitectura, n<sup>o</sup> 26, 1986.
- Puig Álvarez, Roberto. *Otras ideas para una nueva planificación de la enseñanza de la Arquitectura en España*, *Arquitectura*, n<sup>o</sup> 70, Madrid, octubre 1964.
- 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, (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.
- 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.

## 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 Velázquez de Jorge Oteiza (1958).

Figura 4. Laboratorio experimental.

Figura 5. Escultura como “mueble metafísico”. Interior del museo Jorge Oteiza.

Figura 6. Retícula de Montevideo y Parque Rodó. Las Canteras, localización de la propuesta aparece en rojo.

Figura 7. Ascensión al monumento desde el lado norte, versión 2. Fondo documental Fundación Museo Jorge Oteiza.

Figura 8. Fotomontaje *superposición espiritual* resultado de la superposición de las maquetas presentadas al concurso *maqueta de la realidad física* y *maqueta del espacio activo*.

Figura 9. Fotomontaje para la segunda versión del proyecto donde se pueden observar los tres elementos principales de la propuesta: prisma, losa y viga.

Figura 10. Maqueta para la primera propuesta. Vista cenital.

Figura 11. Alzado Norte. Publicado en la revista *Arquitectura*, nº6, 1959.

Figura 12. Alzado Este. Publicado en la revista *Arquitectura*, nº6, 1959.

Figura 13. Alzado Oeste. Publicado en la revista *Arquitectura*, nº6, 1959.

Figura 14. Alzado Sur. Publicado en la revista *Arquitectura*, nº6, 1959.

Figura 15. Planta segunda. Publicado en la revista *Arquitectura*, nº6, 1959.

Figura 16. Planta primera. Publicado en la revista *Arquitectura*, nº6, 1959.

Figura 17. Maqueta de la primera versión, vista noreste archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.

Figura 18. Sección longitudinal versión 1.

Figura 19. Huecos principales a doble altura, versión 1.

Figura 20. Maqueta de la primera versión, vista noroeste archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.

Figura 20. Plano de situación. Segunda versión de la propuesta.

Figura 21. Planta segunda, de la segunda versión de la propuesta.

Figura 22. Planta primera, de la segunda versión de la propuesta.

Figura 23. Planta baja, de la segunda versión de la propuesta. Escaneado de archivo original.

Figura 24. Planta sótano, de la segunda versión de la propuesta. Escaneado de archivo original.

Figura 25. Maqueta de la segunda versión, vista sureste archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.

Figura 26. Sección longitudinal, versión 2.

Figura 27. Huecos principales a doble altura, versión 2.

Figura 28. Maqueta de la primera propuesta para el Concurso de Cementerio de San Sebastián. Proyecto realizado por los arquitectos.

Figura 29. Enrique Herrada, Marta Maíz, Jorge Oteiza junto a la maqueta de la segunda propuesta para el Concurso para el Cementerio de Ametzagaña, 1985.

Figura 30. Oteiza con la maqueta de la 3ª propuesta para el Concurso para el Cementerio de Ametzagaña, 1985.

Figura 31. Plano de la primera propuesta realizada por los arquitectos para el Concurso para el Cementerio de Ametzagaña, 1985.

Figura 32. Fotomontaje de Hans Hollein *Aircraft Carrier City in Landscape*, 1964.

Figura 33. Maqueta de la segunda propuesta para el Concurso para el Cementerio de Ametzagaña, 1985.

Figura 34. Maqueta para la tercera y definitiva propuesta para el Concurso para el Cementerio de Ametzagaña, 1985.

Figura 35. Dibujo avanzado para el proyecto Básico con el cubo menor.

Figura 36. Maqueta de la primera propuesta para el proyecto Básico presentada en el Ayuntamiento de Bilbao en abril de 1989.

Figura 37. Plano de planta de la primera propuesta para el Centro Cultural de la Villa de Bilbao.

Figura 38. Plano de alzado de la primera propuesta para el Centro Cultural de la Villa de Bilbao.

Figura 38. Fotomontaje con imagen de la maqueta definitiva para la “Solución 78m. (R)”.

Figura 40. Montaje de la primera versión del Proyecto Básico del CCAB en la trama urbana de la ciudad de Bilbao.

Figura 41. Jorge Oteiza y Roberto Puig.

Figura 42. Alzado este. Imagen del autor.

Figura 43. Alzado oeste. Imagen del autor.

Figura 43. Planta – emplazamiento. Imagen del autor.

Figura 44. Alzado sur. Imagen del autor.

Figura 45. Alzado norte. Imagen del autor.

Figura 46. Vista de la zona de acceso. Imagen del autor.

Figura 47. Vista desde el interior del vestíbulo. Imagen del autor.

Figura 48. Vista del área destinada a biblioteca y archivo. Imagen del autor.

Figura 49. Vista del auditorio. Imagen del autor.

Figura 50. Sección longitudinal. Imagen del autor.

Figura 51. Relación losa - muro - prisma.

Figura 52. El proyecto se instala en la colina y, desde lo alto, lo coloniza todo.  
Imagen del autor.

Figura 53. Acceso norte. La rampa. Imagen del autor.

Figura 54. Accesos peatonales a través de la Avenida Doctor Juan A. Cachón.  
Imagen del autor.

Figura 55. Acceso peatonal a través de la Rambla Presidente Wilson. Imagen del autor.

Figura 56. Líneas principales. Imagen del autor.

Figura 57. Axonométrica sureste. Plano del autor.

Figura 58. Plano de emplazamiento. Escala 1/500. Plano del autor.

Figura 59. Plano planta de acceso. Escala 1/500. Plano del autor.

Figura 60. Plano planta primera. Escala 1/500. Plano del autor.

Figura 61. Plano planta segunda. Escala 1/500. Plano del autor.

Figura 62. Plano planta de cubiertas. Escala 1/500. Plano del autor.

Figura 63. Axonométrica noroeste. Plano del autor.

Figura 64. Plano alzado norte. Escala 1/500. Plano del autor.

Figura 65. Plano alzado sur. Escala 1/500. Plano del autor.

Figura 66. Plano alzado este. Escala 1/500. Plano del autor. Plano del autor.

Figura 67. Plano alzado oeste. Escala 1/500. Plano del autor. Plano del autor.

Figura 68. Plano sección longitudinal 1 - 1'. Escala 1/200. Plano del autor.

Figura 69. Plano sección longitudinal 2 - 2'. Escala 1/200. Plano del autor.

Figura 70. Plano sección transversal 3 - 3'. Escala 1/200. Plano del autor.

Figura 71. Plano sección transversal 4 - 4'. Escala 1/200. Plano del autor.

Figura 72. Plano sección transversal 5 - 5'. Escala 1/200. Plano del autor.