

# Monumento para una ciudad: Oteiza y el Cementerio de Ametzagaña

(Monument for a City: Oteiza and the Ametzagaña's  
Cemetery)

Arnaiz, Ana, Elorriaga, Jabier; Laka, Xabier;  
Moreno, Jabier\*

UPV/EHU. Fac. de Bellas Artes. Dpto. de escultura. Sarriena, s/n.  
48940 Leioa

BIBLID [1137-4403 (2008), 26; 255-275

Recep.: 12.12.07

Acep.: 02.01.08

---

*El Concurso Internacional de Anteproyectos de 1984 para el nuevo Cementerio de San Sebastián supuso para Oteiza alcanzar, en esta ciudad, la ecuación mágica ensayada sin éxito en Montevideo treinta años antes con el proyecto de Monumento a Batlle Ordóñez. La colina de Ametzagaña fue el lugar para materializar con los arquitectos Fullaondo, Maíz y Herrada, una Monumentalidad –comprometida– como solución espacial receptiva para residencia del Hombre.*

*Palabras Clave: Jorge Oteiza. Ametzagaña. Cementerio. Monumento. Ciudad. Espacio Público. Escultura. Arquitectura.*

*Montevideon hogeita hamar urte lehenago Batlle Ordóñezean Monumentuaren projektuan probatu eta arrakastarik izan ez bazuen ere, ekuazio magikoak emaitza ezin hobea eman zion Oteizari, Donostiako Hilerrri berrirako 1984ko Aurreproiektuen Nazioarteko Lehiaketan. Fullaondo, Maíz eta Herrada arkitektoekin lankidetzan, Ametzagañako muinoan gauzatu zuen bere obra Monumentala –konprometitua–, Gizonaren bizileku izateko espazio-soluzio egokí gisa.*

*Giltza-Hitzak: Jorge Oteiza. Ametzagaña. Hilerrria. Monumentua. Hiria. Gune Publikoa. Eskultura. Arkitektura.*

*Avec le Concours International d'Avant-projets de 1984 pour le nouveau Cimetière de San Sebastián Oteiza a obtenu, dans cette ville, l'équation magique tentée sans résultat à Montevideo trente ans auparavant avec le projet de Monument à Batlle Ordóñez. La colline d'Ametzagaña était l'endroit choisi pour matérialiser, avec les architectes Fullaondo, Maíz et Herrada, une Monumentalité – compromise – comme solution spatiale réceptive de résidence de l'Homme.*

*Mots Clés: Jorge Oteiza. Ametzagaña. Cimetière. Monument. Ville. Espace Public. Sculpture. Architecture.*

---

\* Estos profesores vienen trabajando en equipo desde 1993 en diferentes textos y proyectos de investigación. El título que se presenta en estas jornadas forma parte del trabajo realizado para los proyectos de investigación titulados "Oteiza Y Chillida, escultores del Espacio Público. De la interpe-lación moderna al consenso postmoderno". Referencia UPV/EHU-1/UPV 00159.320-H-14829/2002 y "Cartografías: Escultura y construcción del paisaje. Reconocimiento y articulación del Lugar de la Escultura en la ciudad expandida del territorio de la Comunidad Autónoma del País Vasco/CAV. EHU06/118

*Ante el disparate de la muerte,  
el disparate creador de la salvación,  
el de la fabricación estética de lo perdurable.*

Jorge OTEIZA<sup>1</sup>

## **1. 26 11 41 IZARRAK ALDE. EL LUGAR**

26 11 41 IZARRAK ALDE es el lema del proyecto de Cementerio que Jorge Oteiza ideó con el arquitecto Juan Daniel Fullaondo y la colaboración de Marta Maíz y Enrique Herrada, también arquitectos, para ser presentado al Concurso Internacional de Anteproyectos convocado en 1984 por el Ayuntamiento de San Sebastián con la idea de construir un nuevo cementerio para la ciudad. El proyecto del futuro equipamiento había sido contemplado ya en el *PLAN GENERAL DE ORDENACIÓN URBANA DE SAN SEBASTIÁN* de 1962<sup>2</sup>, y tendría su ubicación en la ladera sur del Monte Ametzagaña (fig. 1), en unos terrenos adquiridos por el municipio en previsión de que el Cementerio de Polloe se colmatara en pocos años y no pudiese, por tanto, asumir la futura demanda de servicios cementeriales.

El nuevo emplazamiento, una colina cercana al Cementerio de Polloe, ocupaba una zona de 20 hectáreas, comprendida entre los barrios de Eguia, Ategorrieta, Intxaurrondo, Alza y Loyola, en un área tipificada como rural que, por sus características y dimensiones, respondía a las expectativas que el Ayuntamiento tenía para el citado equipamiento.

---

1. OTEIZA, Jorge, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid: Cultura Hispánica, 1952, p. 29.

2. "En los años sesenta de este siglo, cuando todavía se mantenía en vigor el reglamento del cementerio de 1888, tuvo lugar una reunión de la Comisión de Asistencia y Sanidad –el 17 de octubre de 1967– en la cual se pidió al arquitecto municipal sometiera a consideración el plano de ubicación del nuevo cementerio de Ametzagaña. En el pleno del día siguiente se acordó encargar al arquitecto la redacción urgente del nuevo proyecto de cementerio en la zona delimitada por el Plan General de Ordenación Urbana, además de prever y diseñar los accesos correspondientes. Sin embargo, desde los servicios técnicos municipales no se procedería a redactar el proyecto de cementerio en Ametzagaña, por lo que se contrató un técnico externo para que se hiciera cargo del tema: en el pleno del 30 de septiembre de 1969 se encargó a Luis Jesús Arizmendi Amiel el proyecto.", NISTAL, Mikel, "Planeamiento urbanístico y cementerios: San Sebastián en el siglo XX", LURRALDE. Investigación y Espacio, nº 20, 1997, p. 247.

En este sentido, la disposición tercera del Pliego de Condiciones<sup>3</sup>, precisaba algunas *IDEAS* que debían desarrollarse obligatoriamente en los Anteproyectos, siendo destacable lo indicado en el punto tres que decía exactamente: *El tratamiento urbanístico del terreno y la disposición y estilo de sus instalaciones y cerramientos conferirán al Nuevo Cementerio el aspecto de parque visitable*. Ciertamente, esta idea predefinía la manera en que los participantes debían afrontar la propuesta y les comprometía directamente con la totalidad del emplazamiento elegido, llevando implícito un uso que sobrepasaba, incluso, las habituales funciones higiénica, monumental y de memorial de la mayoría de los cementerios urbanos. Asimismo, las bases establecían expresamente que quedaba excluida la construcción de nichos, columbarios, panteones y toda clase de enterramientos sobre la rasante del terreno. Una limitación programática más que, junto a la exigencia de que este equipamiento tuviera la mínima repercusión sobre la topografía existente, obligaba a los anteproyectos a idear el nuevo cementerio supeditado a la propia construcción del paisaje.

*Ametzagaina* (en castellano aparece escrito *Ametzagaña*) significa en vasco cumbre de melojos<sup>4</sup> y da nombre a esta pequeña colina que se eleva sutilmente sobre San Sebastián, a unos dos kilómetros del promontorio en el que se encuentra el mencionado Cementerio de Polloe.

Señalada para constituir en el futuro un nuevo hito cementerial para la ciudad, adecuado a una época que iba abandonando paulatinamente tradiciones y ritos fúnebres asociados a la religión católica, esta colina debía mostrar un paisaje funerario diferenciado del histórico Polloe. Un paisaje civil que diera cuenta de modos representación de la muerte, propios de una época en transformación social y cultural. *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, se dirá en la Memoria del anteproyecto*<sup>5</sup>.

En este contexto, la colina de *Ametzagaina* posibilitaba que se activase en Oteiza, otra vez, poner en práctica su estatua para construir con arquitectura el paisaje de la ciudad. El *Paisaje es como un cuerpo múltiple y sensible* había escrito en su libro *Interpretación Estética de la Megalítica Americana* (1952). En

---

3. "PLIEGO DE CONDICIONES DEL CONCURSO INTERNACIONAL DE PROYECTOS DEL NUEVO CEMENTERIO", AYUNTAMIENTO DE SAN SEBASTIAN, 1985, Fundación Museo Jorge Oteiza.

4. Árbol cupulífero de la familia de las Fagáceas, también conocido como roble negral y semejante al roble albar, con raíces profundas y acompañadas por otras superficiales, de las que nacen muchos brotes, tronco irregular y bajo, copa ancha, hojas ovaladas, unidas al pecíolo por su parte más estrecha, vellosas en el envés y con pelos en el haz, y bellota solitaria o en grupos de dos a cuatro.

5. OTEIZA, Jorge, *Memoria. Lema: 26 11 41 "IZARRAK ALDE"* (del lado de las estrellas), Fundación Museo Jorge Oteiza, Primera Parte, 1985, s/p.

Publicada la parte escrita directamente por Oteiza en El Croquis (Revista de Arquitectura), nº 26, agosto-octubre, p. 79.

Y reseñada también en el texto escrito OTEIZA para la presa titulado "Política de Sepultureros", publicado en diversos periódicos. Véase EL CORREO ESPAÑOL EL PUEBLO VASCO (11de enero de 1986); DIARIO VASCO (11de enero de 1986); EL PAÍS(13 de enero de 1986).

este texto Oteiza manifiesta ya su interés por la correspondencia entre un modo de ser hombre y la interpretación del paisaje y, más adelante, la reciprocidad entre *nuevas formas culturales* y *nuevos paisajes* que, consecuentemente acontecerán como *diferentes estilos de arte*. *Instantes culturales*, dirá el escultor, para quien el concurso de anteproyectos para el nuevo Cementerio de San Sebastián supuso la posibilidad de poder alcanzar en la ciudad la *ecuación mágica con resultados artísticos y perdurables*<sup>6</sup> que, sin éxito había ensayado en otras ocasiones.

Arraigándose en el tiempo y la forma cultural de su época, el escultor y el hombre visionaron e imaginaron desde la especificidad del lugar propuesto por el concurso una respuesta estética monumental y simbólica generadora de paisaje (fig. 2):

La adaptación del terreno propuesto para el nuevo camposanto a estas ideas fundamentales sobre nuestra primera y original identidad cultural y religiosa, resulta tan exacta que sorprende. La cresta de la colina quedaría como una pista de despegue al cielo abierto sobre la mar entre las dos señales como de aeropuerto, a la izquierda el promontorio de Urgull a la derecha el de Ulia<sup>7</sup>.

## 2. DE NUEVO LA COLINA VACÍA. EL PAISAJE

Sin duda, la posibilidad de trabajar en el Anteproyecto para este concurso de cementerio, reactualizó en Oteiza una traza (marca) que atraviesa su obra y pensamiento desde su origen como artista. Una traza presente en toda su vida como la matriz constitutiva de su estética y práctica. La consciencia sobre el límite ineludible que es la muerte para el Hombre, sobre la imposibilidad de prevalecer sobre el Tiempo, inoculada en su experiencia y en su memoria desde siempre (eternamente), gobernará su praxis artística hacia la búsqueda de una solución estética y trascendental que done al Hombre su lugar permanente contra un mundo transitorio y perecedero (mortal).

---

6. OTEIZA, Jorge, *Interpretación estética...* op. cit., p. 25.

7. OTEIZA, Jorge, *Memoria...* Primera Parte, op. cit., s/p  
Idem en El Croquis y la prensa citada en NOTA nº 3.

*El H es un ser para la muerte  
si en el Tiempo  
o para la vida  
si en el E  
con el E<sup>8</sup>*

Desde su saber de escultor trabajará para erigir ese lugar cuya máxima expresión será el Espacio detenido, intemporal, como residencia del Hombre. Para él, esta detención del Tiempo, expresado en diferentes textos como *lo quieto* tuvo, continuamente, un valor signifiante. en una sus numerosas notas, tratando de cernir el laberinto del arte y de la vida escribía, *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>9</sup>.

Este lugar como solución espacial, receptiva, había sido experimentado originariamente treinta años antes en la *gran losa horizontal, flotante y oscura*, creada como uno de los *dos campos de gravitación* que se tensionaban en el proyecto de Monumento a José Batlle y Ordóñez. Un Monumento nunca erigido, presentado conjuntamente por Oteiza y el arquitecto Roberto Puig en el año 1958 al Concurso Internacional convocado en la ciudad de Montevideo para homenajear al político liberal uruguayo. Esta *gran losa o estela funeraria* de piedra caliza negra, de cincuenta metros de lado, elevada metro y medio sobre el nivel del suelo, tenía la función de actuar como un *plano intemporal (...)* que *subraya el silencio de un lugar de reconocimiento y meditación*<sup>10</sup>, en el que confluyen los planos estéticos y espirituales del Monumento.

---

8. En este texto, como en otros del escultor, la *H* está en el lugar del concepto Hombre y *E* en el de Espacio. OTEIZA, Jorge, Texto mecanoscrito s/f, Fundación Museo Jorge Oteiza.

En relación a los textos encontrados en la FMJO, se hace notar que al ser en su mayor parte apuntes y borradores no fechados en los que el escultor expresa sus ideas, se han ordenado según las ideas que se querían trasladar a este texto mediante las citas. Seguramente por la fecha en que Oteiza los fue produciendo, se advierte en ellos diferencia entre los que fueron escritos para reflexionar sobre la idea del cementerio que luego se trasladaron a la memoria (ver nota nº 3) y aquellos otros en los que de una manera desordenada va comentando los pormenores y contingencias del trabajo.

9. OTEIZA, Jorge, texto mecanoscrito s/f, Fundación Museo Jorge Oteiza, s/f.

10. Esta cita pertenece a la *Memoria Explicativa* que Jorge Oteiza y Roberto Puig presentaron en 1960 al segundo grado del Concurso Internacional de Anteproyectos para el Monumento a José Batlle y Ordóñez de 1958. Grado al que accedieron tras haber sido seleccionado su Anteproyecto en el primer grado. Junto a ellos fueron seleccionados también el anteproyecto italiano formado por los arquitectos Mario Romano, Carlo Keller y Gianpaolo Bettoni y el escultor Cesare Poli, y el anteproyecto argentino formado por los arquitectos Sánchez Elia, Peralta Ramos y Agostini (Estudio SEPRA) y los escultores José Fioravanti y Carlos de la Carcova.

Por otro lado, indicar que las medidas de la *gran losa negra* sufrirán cambios en la fase del segundo grado del concurso.

En relación con este Concurso, se estima oportuno indicar en este punto que, aunque hubo fallo emitido por el Jurado Internacional con fecha 15 de mayo de 1960, y reparto de votos entre el proyecto español y argentino, ninguno de los dos cumplió con las bases, las cuales precisaban la necesidad de alcanzar seis votos para alcanzar el primer premio.. Estudiada la documentación de dicho Concurso, podría desprenderse un proceso oscuro tras el cual a la Comisión Nacional pro Monumento a Battlle y Ordóñez le interesaría dejar desierto el mismo para futuras actuaciones. En palabras de Oteiza, este Concurso quedó *irresuelto*, y dará paso a una agria y desesperante polémica en diferentes instancias (hasta 1964) que marcará profundamente a Oteiza y Puig. Fondos documentales de la Fundación Muso Jorge Oteiza.

El propósito concebido está logrado.

Una gran construcción espiritual, vacía, activa, horizontal. Consistencia monumental, en que el hombre se obliga a participar. Una atmósfera espacial abierta, receptiva, que se satisface y cumple con la integración final del hombre y la comunidad. Verdadera creación estética, es el cálculo de esta inmovilidad y la verdadera trascendencia espiritual de un arte nuevo y original: la DESOCUPACIÓN ESPACIAL<sup>11</sup>.

El otro *campo gravitacional* recaía en un prisma rectangular de cincuenta y cuatro metros por dieciocho y doce de altura que, como se explicaba en la Memoria para el primer grado, era un recinto cerrado y funcional, acostado y suspendido sobre seis pilotis, a modo de una gran viga vacía en flotación sobre la colina elegida como emplazamiento. Bajo la construcción suspendida arrancaba un pequeño muro protector-*proa al mar*, escribirán. Creciendo horizontalmente, alcanzaba el límite físico de la colina y se extendía sesenta y tres metros hasta tocar y definir plásticamente el prisma vacío de la losa-estatua generado por desocupación.

Con el prisma recto, acostado, el escultor y el arquitecto se comprometían a no expresar *con la arquitectura que hemos de reducir y callar*<sup>12</sup>. Una deuda adquirida con la modernidad, que manifestaba la función estética del proyecto mediante la integración de la escultura con la arquitectura para un nuevo concepto de Monumento. En aquella fecha, 1958, la Memoria para el Proyecto de Monumento a José Batlle y Ordóñez, planteaba cuestiones de máximo interés para el trabajo del arte en la ciudad enunciadas bajo conceptos que pueden sintetizarse como *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 *secundaria la cuestión del embellecimiento* de las mismas<sup>13</sup>. Esta estética desencadenará una serie de conclusiones significantes que se aplicarán en futuros trabajos.

---

11. OTEIZA, Jorge y PUIG, Roberto, "Memoria del Concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez" (1959), en BADIOLA Txomin *Oteiza, Propósito experimental*, (compilador Txomin Badiola), Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988, p. 229.

12. OTEIZA, Jorge y PUIG, Roberto, op. cit., pg. 228.

13. Ibidem.

Puesto que el objetivo principal de este texto es arraigar en la obra de Oteiza el proyecto de Cementerio para Ametzagaña (fig. 3), y establecer la necesaria articulación que todo cementerio debe instituir con la ciudad a la que está asociado, conviene no olvidar que Oteiza escribía en su texto titulado *El Final del Arte Moderno* de 1960:

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>14</sup>.

En este sentido, cabe recordar la Estela del Padre Donostia emplazada en el alto de Agiña en 1959 como uno de los trabajos que responde al modo programático del ideario de Oteiza y que, al mismo tiempo, está situado en el punto de articulación de esta fase inaugural de sus trabajos públicos. Fue realizada también en colaboración con un arquitecto, en este caso Luís Vallet<sup>15</sup>, encargado de realizar la capilla del conjunto espacial y paisajístico. Puede decirse que, en esta obra, el escultor se planteó un punto de inflexión, ya que disciplinar y formalmente respondía a una escultura moderna que, sin embargo, se acredita como monumento al recordar al Padre Donostia en un lugar significativo, marcado como estación megalítica y, previamente monumentalizado por sus cromlechs<sup>16</sup>.

Quizás, desde la perspectiva actual de esta época postmoderna, deslimitada y espectacular, resulta impensable releer estos textos. Trazados en el punto crítico de la modernidad, conducen el trabajo, el pensamiento y la acción de Oteiza a puntos tensionados entre la apertura de su transformación en el modo de entender la praxis artística –sus fases conclusivas– y el cierre epocal por el cual se había alcanzado –en aquellos años cruciales– el límite de la transmisión de este pensamiento moderno. Sin embargo, son al mismo tiempo la huella perdurable de una Modernidad que venía manifestando en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna/CIAM de aquellas décadas, la preocupación por la cuestión de la Monumentalidad (o de la pseudo monumentalidad) que las vanguardias habían dejado desvanecerse. Cuestión esta, sin embargo, que cada época está obligada a revisar, ya que como decía Giedión la Monumentalidad es una necesidad eterna,

---

14. OTEIZA, Jorge, “El final del arte contemporáneo” (Lima, 1960), en BADIOLA Txomin et al., *Oteiza. Propósito experimental* (catálogo exposición), Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988, pg. 230. Reproducido también en Nueva Forma, nº 89, Madrid, 1973. Original en la Fundación Museo Jorge Oteiza, 1960.

15. En las mismas fechas que el arquitecto Luís Vallet trabajaba con Oteiza en Agiña, construía en Fuenterrabía la casa que el escultor compartirá durante cierto tiempo con el escultor Néstor Basterretxea.

16. Ver ARNAIZ, Ana, “Entre la escultura y el monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del Escultor Jorge Oteiza”, en *Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975/Bitarteko Euskal Artearen Berikusket/Revisión de l'Art Basque entre 1939 et 1975*, Ondare. Cuadernos de Arte Plástica y Monumentales nº 25, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2006.

que surge en el hombre de la necesidad de formar símbolos para sus actos y su destino.

Establecidas estas premisas, la siguiente declaración hecha a la prensa se hace evidente: *Pensaba yo en Ametzagaña que era el lugar más emocionante y apropiado, verdadero, para un ensayo de monumentalidad religiosa, casi celeste, con el planeamiento de Montevideo*<sup>17</sup>. Además cobran sentido en toda su magnitud, las consecuentes ideas que acompañan a la Memoria de lema 26 11 41 *Izarrak Alde*, presentada al concurso mencionado. Sentido para el cumplimiento de las necesidades simbólicas del nuevo cementerio como hito monumental para la ciudad de San Sebastián; sentido para la materialización de esa monumentalidad mediante el trabajo de escultura y arquitectura; y, fundamentalmente, sentido en los fines programáticos de la praxis artística oteiziana, que con este proyecto puede volver a ensayar la aplicación de su saber de artista y de hombre. Pero, nuevamente, después de treinta años, el proyecto tampoco se llevará a cabo, perteneciendo desde entonces a la serie de proyectos utópicos ensayados desde el siglo XVIII con el Proyecto moderno.

Respecto a la solución espacial receptiva, la memoria incidía en las consideraciones sobre el programa propuesto en la recuperación de la forma espacial horizontal y extendida, tanto por su valor simbólico como por la eficacia ya comprobada en Montevideo: *A modo de acrópolis arquitectónica, dominando la colina y abierta hacia la ladera sur, preside la cima la gran rampa: sobre ella, el gran "vacío" frente al muro, la ausencia, el despegue, la meditación; bajo ella el gran pórtico y la capilla, el lugar de cobijo y congregación*<sup>18</sup>. Como se indicaba más adelante se había buscado un acuerdo entre la naturaleza y la geometría *como signo religioso de monumental inmovilidad*. En esta ocasión, la gran losa horizontal, a modo de estela funeraria, se había metamorfoseado en pista de despegue desocupada. *Desde aquí han partido*, escribe el escultor relacionando la noción de muerte (lo que falta) con la de retorno como consciencia constitutiva de ser para los que se quedan. Sin olvidar lo que expresaba como *nuestro arranque cultural preindoeuropeo*, hacía coincidir, para el nuevo instante cultural, *esta idea vacía como concepción espacial de cementerio con nuestra sensibilidad en tradición vasca como percepción religiosa de los espacios vacíos*<sup>19</sup>.

Y respecto de la aplicación de escultura y arquitectura, materializada por el gran eje longitudinal que era la el arranque de la pista vacía Oteiza había escrito en la Primera parte de la memoria:

---

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

18. Memoria. Lema: 26 11 41 "IZARRAK ALDE" (del lado de las estrellas), Fundación Museo Jorge Oteiza, s/f.

19. OTEIZA, Jorge, Memoria... Primera Parte, op. cit., s/p.  
idem en El Croquis y la prensa citada en NOTA nº 3.

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<sup>20</sup>.

En este punto conviene advertir que la parte de la memoria escrita por Oteiza, figura una "Nota" en la que se explica que los objetivos propuestos han sido proyectados *en una solución desdoblada* a modo de variantes. De las tres variantes fundamentales, la última será la más radical y oteiziana, en la que se prescinde de toda emulación estilística (postmoderna dirá él) o referencial a modelos en los que lo espectacular tienda a saturar la expresión. Es la variante en la que aparece, suspendido en la colina, el prisma rectangular acostado (figs. 3 y 6). Es una *postrera versión en la que el prisma horizontal de rotunda expresión monumental es un gran edificio, rascacielos acostado, facilitando intercomunicaciones, accesos, prisma ligeramente irregular con la parte mas ancha sobre la zona que se destina como parque*<sup>21</sup>.

### 3. CEMENTERIO Y CIUDAD. MONUMENTO Y MEMORIA

Que un nuevo cementerio se ideara con *aspecto de parque* permite enlazarlo con la fase inaugural de la revolución cementerial alentada en Francia por el espíritu higienista. Una revolución fundamentada e inaugurada en 1804 con el paradigma del Cementerio Père Lachaise del arquitecto Alexandre Théodore Brongniart, pensado para sustituir al viejo y saturado Cementerio parroquial de

---

20. OTEIZA, Jorge, *Memoria...* Primera Parte, op. cit., s/p.

Idem en El Croquis y la prensa citada en NOTA nº 3.

21. Ibidem.

los Santos Inocentes que prestaba sus servicios a la ciudad de París desde el siglo XI. Fue construido respetando la topografía de una finca previa con huertas y jardín, transformándose en un parque funerario que se convirtió rápidamente en un lugar de interés para ser visitado por las familias y de prestigio para ser enterrado en él por su carácter conmemorativo y de memorial. Según Etlin, *la distribución de Père Lachaise parece tan natural hoy que es fácil olvidar que es un paisaje diseñado y que podía haber sido concebido de forma muy diferente*<sup>22</sup>. Inherente al pensamiento ilustrado, este legado cultural heredado del proyecto moderno, construía ciudades racionales para la existencia de los vivos y, al mismo tiempo, erigía ciudades ideales para la ausencia de los muertos. Lugares para materializar lo irrepresentable de la muerte, aquello que se experimenta como *lo que falta*. Una paradoja sobre la que se constituye el sujeto, que originará programas cementeriales tensados entre los extremos del pensamiento racionalista y la emoción sublime. Son proyectos entre lo funcional y, lo simbólico, en muchos casos utópicos como los de Etienne-Louis Boullée o Claude-Nicolas Ledoux, los cuales, como depositarios de la forma de vivir la *actitud ante la muerte* (Ariès)<sup>23</sup> propia de su época, intentaron establecer la forma modélica de la ciudad de los muertos, dejando un diálogo abierto que se renueva con cada cambio de paradigma cultural.

*No busco en este concepto de Estatua lo que tenemos, sino lo que nos falta*<sup>24</sup>, escribía, precisamente Oteiza en su "Propósito experimental. 1956-57", el texto que acompañaba al trabajo escultórico con el que ganó la IV Bienal de Sao Paulo de la que se cumple ahora el cincuenta aniversario. Estimulado tanto por su pensamiento estético sobre la idea de monumentalidad para la ciudad moderna por su deber de artista (moderno), como por su continuo resolverse con la muerte como hombre (sujeto), no rechazó la invitación del arquitecto Juan Daniel Fullaondo<sup>25</sup> en 1985 para colaborar en el proyecto de cementerio para la ciudad de San Sebastián. Nuevamente un proyecto para el espacio público urbano, en el que, como ya se ha indicado, Oteiza intentará vivamente (poderosamente) reactualizar su concepción de la idea de monumentalidad aplicando su ideario sobre la integración escultura arquitectura y poder realizar el soñado Instituto de Investigaciones Estéticas/Lingüísticas Comparadas, un Campus universitario y una zona de Museos Comparados en esta ocasión, con estudios que confluyan en una Antropología Estética Vasca.

Así, *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>26</sup>. Era su pensamiento sobre la formación para la vida, una utopía pedagógi-

---

22. ETLIN, Richard A., *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, (Massachusetts), The MIT press, 1984 p.310.

23. ARIES, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1983 (edic. orig. 1977).

24. OTEIZA, Jorge, "Propósito Experimental, 1956-57" en BADIOLA, Txomin et al., op.cit., pp. 227.

25. FULLAONDO, Juan Daniel, "Cementerio en San Sebastián", *El Croquis* (Revista de Arquitectura), nº 26, agosto-octubre 1986. Además de una entrevista con Fullaondo, el artículo incluye la Memoria de este proyecto de cementerio, en el que participan también las arquitectas: Marta Maíz, M<sup>a</sup> Jesús Muñoz y Enrique Herrada.

26. OTEIZA, Jorge, *Memoria...* Primera Parte, op. cit., s/p.

ca (y moderna) implícita en cada proyecto público en que se implicaba, que condensaba su ideario estético sobre la transmisión del saber sensible emanado de la educación en arte. Cuestiones estas condensadas en *Izarrak alde*, un nuevo proyecto no construido, que permanecerá en el lugar de las utopías (fig. 4).

En la memoria del Cementerio *Izarrak alde* se rechazaba la idea de cementerio como *residencia de los muertos o ciudades de llegada*, tensándola con aquella de la muerte como viaje, pero un *viaje como partida a un más allá que puede estar fuera de este mundo o en éste*. A la fórmula '*aquí yacen*', se oponía '*desde aquí han partido, se han ido*'. Y, como en su escultura, concluía con la idea de cementerio como *la construcción espacial vacía y sagrada*. Recuperaba así la idea de la *Estela funeraria* presente en su vida de escultor, en sus proyectos llamados "arquitectónicos" y en sus escritos como derivación de lo religioso: *No es silencio. Es la imagen religiosa de la ausencia civil del hombre actual*<sup>27</sup> decía hace (ya) cincuenta años.

La idea de cementerio oteiciano citada, enlaza y sostiene, por tanto, con la posibilidad de una cadena significativa compuesta de los efectos educativos de diferentes obras de arte llamado funerario, a la que se debe asociar, la noción de *culto moderno a los monumentos* enunciada por Riegl. Este autor señalaba (en 1903), que *el valor conmemorativo intencionado tiene desde el principio, esto es desde que se erige el Monumento, el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad (...) el valor conmemorativo aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis*<sup>28</sup>.

La materialización simbólica de la memoria colectiva, monumentalizada, la racionalidad higiénica y urbanística más el sentimiento ante la naturaleza, son dispositivos que precisan el imaginario cementerial del siglo XIX teniendo de fondo el referente mítico de los antiguos Elíseos. Consecuencia también del "siglo de la razón" y en consonancia con las teorías de lo sublime de Burke y lo que en ellas subyace de irracionalidad como teoría de lo absoluto, aparece la muerte

---

27. OTEIZA, Jorge, "Propósito Experimental .....", op cit, p. 227.

28. RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Madrid: Visor, 1987 ((edic. orig. 1903), p. 67.

amable, sentida como el retorno al seno de la tierra en una naturaleza amable y la tumba o el cementerio como lugares para la meditación. Surge así la creación de nuevos cementerios como jardines paisajísticos en los que los monumentos funerarios conmemoraban la virtud e invitaban a la reflexión. Para la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, el paradigma de los cementerios es *El Cementerio del bosque* de 1920, obra de los arquitectos Eric Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz. Situado en Estocolmo, se caracteriza por el uso de las amplias praderas en relación equilibrada con los elementos arquitectónicos (por ejemplo en Crematorio del bosque, adaptándose el conjunto a la naturaleza del propio bosque). Desde 1994 está incluido en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO por ser un ejemplo notable de paisaje y contenido cultural y es seguro que estuvo presente en los debates preparatorios del proyecto *Izarrak alde*.

El texto de Oteiza para la Memoria incidía con precisión en aspectos del de paisaje, y tenía presente la experiencia propia del deambulatorio. Respecto al parque, precisaba además que debía funcionar como *una política de transformación y extensión cultural y urbanística*, y resaltaba el valor de esta zona del cementerio como uno de los servicios más importantes ya que debía *provocar nuevos cambios sociales*

El acceso es una lenta circulación en espiral como salida del laberinto. Hemos buscado acuerdo de naturaleza y geometría, de acrópolis y arquitectura, como signo religioso de monumental inmovilidad. Se concentra el cementerio entre la parte alta y la ladera sur, quedando la vertiente norte arbolada y con paseos de acercamiento que debería irse enriqueciendo con estelas conmemorativas y escultura funeral y simbólica como resultado de exposiciones y concursos que tendrían que tener en cuenta el destino de esta zona menos importante como cementerio del recinto<sup>29</sup>.

Tras la revolución cementerial apuntada, el cementerio moderno debe ser entendido por tanto, como un complejo dispositivo de carácter monumental imaginado para materializar la eterna paradoja en la que se articula (para el sentido de la colectividad) la necesidad higiénica de eliminar los cuerpos muertos con la afectación emocional que provoca en el sujeto la desaparición del ser querido. Pertenece a la aventura moderna de las ciudades ilustradas del siglo XVIII, en las que bajo la categoría de *Arquitectura fúnebre*<sup>30</sup>, fue reinventado este dispositivo propiamente urbano, que establecía la nueva sensibilidad que tenían los habitantes de la ciudad de los vivos de entender su relación con la muerte. En este sentido el arquitecto y crítico Luís Fernández-Galiano<sup>31</sup> ponía en valor (por heredable) la nueva monumentalidad subyacente en la erección de los cementerios del XIX. Al repensarlos como *laboratorios de arquitectura, jardinería y escultura*. reactualizaba la época ilustrada que los ideó. En 1991, refiriéndose al patrimonio cementerial, escribía que esta nueva tradición, *de recuperar la vie-*

---

29. OTEIZA, Jorge, *Memoria...* Primera Parte, op. cit., s/p.

30. BOULLE, Etienne-Louis, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985, (edic. orig. hacia 1793).

31. FERNANDEZ-GALIANO, Luís, "Memento Mori", *El País*, 2 de noviembre de 1991, p. 14.

*ja dignidad de los ritos y las arquitecturas funerarias es también una forma de soñar: una forma esperanzada de imaginar, desde la ciudad de los muertos, la comunidad civil de los vivos.*

Es interesante no olvidar ahora la importancia de la función simbólica dispensada siempre por el Arte, la cual ha alcanzado históricamente un valor de uso cuando su tarea se articula con el espacio público y los procesos urbanizadores. Esta cuestión se convierte en fundamental en el caso de la constitución de un cementerio, cuando la mediación específica de la Escultura y la Arquitectura deben trabajar unitariamente para erigir un lugar que ha de dar cuenta de aquellos acontecimientos en los que el pensamiento del hombre se encuentra con su propio límite, para comprender la finitud de los cuerpos: el sentido de la muerte para la vida.

Debe indicarse que esta dimensión simbólica también era importante para instituir un lugar diferenciado donde pudieran tener representación social los rituales de duelo y separación del difunto y, como se ha dicho, para contener su memoria. Reparar en estas cuestiones puede resultar, incluso, peculiar en una época deslimitada, sostenida salvo excepciones por la tecnología de imagen virtual, en la que ni el cuerpo ni el pensamiento de los sujetos necesita ya *lugar* para depositar el enunciado sobre su actitud ante la muerte.

Por lo comentado, el Cementerio de Izarrak Alde, debía insertarse en la ciudad de San Sebastián como un dispositivo monumental que materializase la memoria cultural para la comunidad, condensándola en una imagen de referencia que permitiría enraizar, no sólo con su pasado, sino tomar conciencia de la identidad del propio presente. Si como dice el pensador y sociólogo Maurice Halbwachs<sup>32</sup>, la memoria es (también) una función simbólica y el recuerdo colectivo se traza con la localización de sus marcos espaciales y temporales, el Cementerio podría ser, más allá de su actual potencial estético, el puente simbólico que, por su condición de monumentalidad, mantendría articulada la imagen cambiante y fluida de la ciudad con su identidad continua y constante.

Si pensamos el cementerio como lugar de producción cultural trascendental, y no sólo en su función higiénica, se distingue inmediatamente el capital artístico que contiene en sus materializaciones, mediante las cuales se aporta el capital (valor, componente) pedagógico social y cultural instituido por la época que lo erige por un lado y, por otro, la dimensión simbólica implícita (históricamente) en la operación artística, mediada desde el interior de la arquitectura y la escultura. Un capital cultural y cultural que apunta directamente a la falta originaria que supone la muerte para los sujetos, por lo que las diferentes capas de representación que constituyen la imagen de estas ciudades de los muertos, el modo de especializar y monumentalizar el lugar para la muerte, se reactualiza con cambio de cada paradigma cultural.

---

32. ROSSI, Aldo, "La tesis de Maurice Halbwachs", en *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995 (edición original 1971), p. 244-249.

Se intuye que trabajar el proyecto Izarrak Alde volvía a planearse como un hito en lo temporal, a modo de Memento Mori para esta contemporaneidad, que volviera a entregar al hombre actual el significado *del acontecer y constante pasar que, al traspasar-nos, permite recordar lo que los humanos son radicalmente: efímeros*<sup>33</sup>. Que diera de nuevo contenido a la existencia y que, además, *domiciliara el estar del hombre* en palabras de Heidegger; y, también, como *el lugar de alojamiento a la constelación de tierra y cielo, de lo divino y de lo mortal*<sup>34</sup>. Crear estos *lugares*, ha sido siempre propio de la Arquitectura y de la Escultura en relación al espacio público o, lo que es lo mismo, la tarea del Arte, su trabajo y su técnica, como *una forma de mirar la realidad*, en palabras del esteta Valeriano Bozal. Una tarea que nos permite a los hombres erigir en símbolo la experiencia de la *falta* y conciliar el desasosiego ante la caducidad de la vida.

#### 4. EL CONCURSO Y LA CONVOCATORIA. PROYECTOS PREMIADOS

Antes de volver a la intervención que Oteiza tuvo en este Concurso Internacional de Anteproyectos para el Cementerio de San Sebastián, se presenta, sintetizada, la parte del proceso correspondiente a la convocatoria y resolución del mismo.

La cronología de la convocatoria de este Concurso puede sintetizarse en las siguientes fechas clave. El 30 de noviembre de 1983 la Comisión Municipal Permanente encargó a la Secretaría General y a los Servicios Técnicos Municipales que redactasen las bases técnicas y el pliego de condiciones que servirían de marco administrativo en el concurso de proyectos para el cementerio a ubicar en Ametzagaina. Las bases se acordaron el 14 de mayo de 1984 y el Pleno municipal las aprobó inicialmente el 12 de junio de 1984. Un mes más tarde, el 6 de julio, tomó la decisión de convocar públicamente un Concurso de Anteproyectos. Después de realizar algunos cambios en el texto, la aprobación definitiva se hizo el 18 de septiembre de 1984, disponiendo que la convocatoria tuviera un carácter internacional. La firma definitiva que avala el concurso la estampó el Alcalde Labayen el 3 de octubre del mismo año. El 15 del mismo mes se hará público el acuerdo en el Boletín Oficial de Gipuzkoa, y el 9 de noviembre publicará las bases del concurso. Finalmente, el anuncio de esta convocatoria se publicaría también en el BOE de 21 de Dic de 1984 nº 305 p. 36959-36960 y en medios de comunicación<sup>35</sup>. Respecto a los premios, fueron establecidos cinco, el primero de ellos, dotado con 6.000.000 de pesetas, tenía el encargo de redactar y dirigir las obras del nuevo Cementerio de San Sebas-

---

33. SÁNCHEZ CAPDEQUI, Celso, "Morir", en *Diccionario de la Existencia. Asuntos relevantes de la vida humana*. ORTIZ-OSÉS, Andrés y LANCEROS, Patxi (dirs), Barcelona: Anthropos, México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2006, p. 387.

34. HEIDEGGER, Martin, "Construir, Habitar, Pensar", Apéndice 1, en BARÑANO, Cosme, *Husserl-Heidegger-chillida. El concepto de espacio en la Filosofía y la Plástica del siglo XX*, s/l: XI Cursos de Verano. II Cursos Europeos, 1991, p. 153.

35. Por ejemplo en DIARIO VASCO el 3 de enero de 1985, LA VOZ y EGIN el 4 de enero de 1985.

tián; el segundo ganaría 3.000.000 de pesetas y un millón para cada uno de los proyectos clasificados en el tercero, cuarto y quinto lugar.

Un dato de interés radicaré en la precisión que establecerá el Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro (COAVN) al enviar al Ayuntamiento donostiarra el 16 de noviembre de 1984 un escrito donde puntualiza que el concurso ha de ser de anteproyectos y no de proyectos como había aparecido publicado. Además critica que no se especifiquen las previsiones de capacidad y servicios anexos, ni el coste estimativo que sirva de orientación general a la hora de imaginar los límites conceptuales y constructivos del equipamiento. Junto a ello, el Colegio de Arquitectos anejará el Reglamento Interno que rigen los concursos de arquitectura aprobado por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España en marzo de 1984, con el fin de que la convocatoria se adecue a sus prescripciones.

Finalmente, el plazo fijado para la presentación de los anteproyectos era ciento veinte días hábiles a partir de la finalización de la inscripción (finalizaba a primeros de septiembre) y se previó el jurado tuviera cuarenta y cinco días hábiles desde la finalización del plazo de redacción de los anteproyectos. Por otro lado, las bases prohibían expresamente la presentación de maquetas, perspectivas y planos coloreados. Aspecto este que tuvo su importancia en el desarrollo del concurso ya que supuso, según fuentes hemerográficas<sup>36</sup> y declaraciones del propio escultor Oteiza, que la segunda y última versión del proyecto *26 11 41 Izarrak aldeV-II*, presentada por el equipo de Juan Daniel Fullaondo y él mismo, se declarara fuera de concurso por decisión del jurado. Las bases también establecían que este concurso podía ser declarado desierto en el caso de que fueran seleccionados menos de diez proyectos.

El jurado quedó constituido en el Museo de San Telmo de San Sebastián a las 11 de la mañana del 29 de noviembre de 1985 bajo la presidencia de D. Mikel Urreta Zulaica, Concejal delegado del Ayuntamiento, actuando de Secretaria, D<sup>a</sup> Lore Zabalo Aguirre. Estuvo compuesto por diferentes organismos e instituciones y quedó formando de la siguiente manera: en representación el Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, D. Javier Urquia Zaldúa (ingeniero de Caminos); en representación del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, D. Francisco de León Molina (arquitecto); en representación de la Sociedad de Estudios Vascos, D. Antón Pagola Aizpiri (arquitecto); en representación de la Escuela Superior de Arquitectura, D. Luis Uzcanga Salas (arquitecto); en representación de los concursantes, D. Luis Tabuenca (arquitecto).

Tras su actuación los proyectos admitidos a concurso fueron los siguientes: Ridolfi y Cía., Ludwig, Sakkara, Toki-Eder, Nueve, *26 11 41 Izarrak Alde* versión V-I, CBIII, Esna, Bihar, Iruten, Illarrik, Et in Arcadia Ego y Plaza Vacía.

El fallo final tuvo lugar el 13 de diciembre de 1985 y el jurado determinó premiar los siguientes proyectos: Primer premio para *ET IN ARCADIA EGO* de D.

---

36. OTEIZA, Jorge, "Política de Sepultureros", publicado en diversos periódicos. Véase EL CORREO ESPAÑOL EL PUEBLO VASCO (11de enero de 1986); DIARIO VASCO (11de enero de 1986); El PAÍS(13 de enero de 1986).

Carlos Montes y D. Antonio Vaillo. Segundo para *TOKI-EDER* de D<sup>a</sup> Beatriz Martos, D. Alberto Martínez Castillo y D<sup>a</sup> Teresa Monterde Giner. Tercero para *PLAZA VACÍA* de D<sup>a</sup> Maria Carmen Mostaza y D. Andrés Perea. Cuarto para *ESNA* de D. Rufino Hernández y D. Francisco Mangado. Y Quinto para *NUEVE* de D. José Javier Mozas y D. Valentín Santamaría. La Alcaldía, el 22 de enero de 1986, previa deliberación de la Comisión de Gobierno, acordó oficialmente otorgar los premios arriba mencionados.

## **5. 26 11 41 IZARRAK ALDE. EL ANTEPROYECTO DE CEMENTERIO PARA SAN SEBASTIAN**

Como viene señalándose, el proyecto de Cementerio *Izarrak Alde*, debe entenderse como el resultado del intento de afrontar la construcción de la ciudad desde la aportación conjunta de dos tipos de saber arraigados en las tareas de simbolización urbana: escultura y arquitectura.

Cuando se hace referencia a la aportación conjunta, se quiere decir que ambos saberes actúan sin jerarquías intelectuales, ni preeminencias disciplinares, realizando cada uno de ellos las aportaciones necesarias en la tarea común de conseguir una totalidad adecuada al objeto de la propuesta. Esta cuestión parece subyacer en el nexo de unión que promueve el carácter singular que veladamente se percibe en la 2<sup>a</sup> versión presentada del proyecto *26 11 41 Izarrak alde*<sup>37</sup> (fig. 6), ya que puede considerarse que recoge el punto de unión entre arquitectura y escultura por el arte. Esta toma de posición parte de reconocer en el *Arte* esa capacidad de vincular lo *uno* con lo *otro*, con la misma naturalidad con la que las piedras se asientan en el paisaje o las nubes se instauran en el cielo. Asimismo, se reconoce en quien se sitúa en el *Arte*, algo que le lleva a *explotar la profundidad y especular con lo enigmático*. Y, también, se percibe que no le resulta difícil pasar del enigma del ideal a las profundidades de lo cotidiano. Ahí se sitúa al escultor Jorge Oteiza y ahí reside su secreto primordial. Su obra, como sus escritos y personalidad funcionan como una suerte de apertura. Algo que trasciende los propios límites de lo representado y que, derivado de la propia acción ética que se resuelve en clave estrictamente material, queda instaurado más allá de las fronteras disciplinares en las que la obra fue concebida.

En las disciplinas tradicionales del *Arte*, escultura, pintura, arquitectura, coexisten en ocasiones cualidades que resultan comunes, que ejercen una poderosa atracción entre los sujetos artistas de disciplinas diferentes. En el caso de Oteiza, su obra libera una extraña energía que establece, en quien se compromete con ella, ciertas vinculaciones con *lo arquitectónico*. En su escultura, algunos arquitectos han reconocido potencialidades edilicias singulares y se han acercado a este artista con el objetivo de intentar detener junto a él, o sin él, los fundamentos que sostienen el carácter de sus obras.

---

37. De las versiones presentadas, esta tercera Propuesta será la que trataremos en esta comunicación.

El arquitecto Juan Daniel Fullaondo fue uno de ellos. Se acercó a Jorge Oteiza con la firme voluntad de establecer una relación creativa con el escultor y asumió la dificultad de la relación que se evidenciaría mediando el *Arte*. En textos que Oteiza escribió durante la elaboración del anteproyecto, seguramente después de algún desacuerdo en concepción de la idea, puede leerse:

me he comprometido con vosotros porque me habéis asegurado que os interesaba mi idea y que os poníais a mi disposición. Me habéis hecho saber también que si perdemos seré yo el más perjudicado. Lo que os aseguro es que si por culpa vuestra mi idea mal presentada fracasa, tanto el jurado con sus bases, como este equipo de arquitectos y la Escuela de Arquitectura se van a acordar de mí y de lo que escribiré. Vamos a repasar las bases. Vamos a discutir las tres versiones y decidir la presentación y la memoria<sup>38</sup>.

Oteiza, desde las honduras en las que él estaba acostumbrado a transitar, interpelaba a los arquitectos desde el *Arte* para que fuesen arquitectos reales, arriesgándose en el trabajo, a pesar de los absurdos preceptos que establecían las bases:

decís: dominar el oficio, construir arte (pero qué arte se puede construir con un oficio de hacer planos?). Yo me retiraría permitiéndooos que citaseis mi idea de cementerio, pero es que estáis en contradicción con mi idea.

En el REN (Renacimiento) la arquitectura y la escultura eran de pintores. En el REN era en el arte que se formaban los arquitectos. Los mejores artistas eran los mejores arquitectos. Lo mismo en el AC (arte contemporáneo) los mejores arquitectos se formaron desde el arte, L. C. (Le Corbusier)

Tratamos de servir más que a unas bases mal hechas (...) a SS (San Sebastián) con un cementerio moderno e integrado urbanística y culturalmente con la ciudad<sup>39</sup>.

En texto no fechado, tras las quejas arriba indicadas, pueden leerse estas anotaciones de Oteiza que condensan la visión estética y la singularidad que desprendía el nuevo equipamiento cementerial para el instante cultural que le había tocado vivir y compartir con la comunidad como servicio a la ciudad.

tenemos que crear con el proyecto un comportamiento nuevo como servicio, una política de transformación y extensión cultural y urbanística de esa zona, como parque o Universidad popular de museos. Este es el campo real, social, racional, de la arquitectura prescindiendo de decorativismo. Revitalizar la cultura es explicarla, identificarla. (fig. 5)

La gramática 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.

---

38. Fundación Museo Jorge Oteiza, s/f ver también comentarios de Fullaondo en op. cit., p. 75 y 76.

39. Ibidem.

La otra versión que surgió de esta idea de «*rascacielos acostado*» no fue admitida a concurso. Parece, que la exclusión estuvo motivada porque el equipo incluyó entre la documentación fotografías de las maquetas, realizadas con el fin de ofrecer una percepción más directa de la idea. En algunos borradores, en las anotaciones del escultor en el Pliego de Condiciones y en la memoria presentada Oteiza ya alude a la sinrazón de la prohibición de presentar *maquetas, perspectivas y planos coloreados*<sup>40</sup> hecha en las bases y se intuye que el escultor, en alguna medida, iba a contravenir la citada prescripción.

tenemos que crear con el proyecto un comportamiento nuevo como servicio, una política de transformación y extensión cultural y urbanística de esa zona, como parque o Universidad popular de museos. Este es el campo real, social, racional, de la arquitectura prescindiendo de decorativismo. Revitalizar la cultura es explicarla, identificarla.

La gramática 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.

Pero, ¿qué demandaba realmente Oteiza a sus compañeros arquitectos? ¿Por qué el escultor cuestiona la manera de construir su oficio?

Oteiza reconoce y sabe que el *Arte* se ha ido constituyendo de los débitos que los sujetos han tenido con la muerte y, luego, con la soledad cósmica. Que el descubrimiento del sentimiento trágico por el hombre había propiciado que desde antiguo las sociedades se las arreglasen *para que el recuerdo, sustituto de la vida, fuese eterno y que por lo menos la cosa que decía la Muerte fuese*

---

40. En el BOE nº 305, 21-12-1984.

*ella misma inmortal*<sup>41</sup>. Esa cosa que debía simbolizar lo intemporal y que ha llegado hasta nosotros era el *Monumento*. En él, inseparable de la vida, crecía el *Arte*, y en el *Arte* y por el *Arte*, el escultor y el arquitecto han puesto al servicio de la muerte sus templos y estatuas.

Luego, Oteiza solicitaba de sus compañeros de viaje que asumiesen su tarea. El arquitecto debe reconocer que el resultado de su cometido es el templo, un templo-otro, ya sea para dioses o ciudadanos, como entidad corporal de un habitar original que se extiende hacia la eternidad; en tanto que el escultor ha de resolver su estatua, como el doble primigenio del ausente y curación espiritual de la angustia frente a la muerte.

La estatua que Oteiza propone, la que quiere compartir con la arquitectura de su tiempo está pensada en términos rigurosamente espaciales. Y su monumento, ya sea su materia principal la masa o el espacio, es sin obra de arte, resultado de la acción del erigir compartida por Escultura y Arquitectura. Así, la cuestión no está en la utilización de modelos, sino de fundamentos; no se trata tanto de imaginar, como de erigir.

Fullaondo, en la entrevista citada anteriormente, explica qué Oteiza se decidió a intervenir en el proyecto porque él se lo pidió. Tras años de colaboración, ninguna de sus proyectos se había concretado, a pesar de haber

tanteado esas situaciones en la Opera, el Palacio de Congresos, algunos proyectos de plaza en el País Vasco (...). En una situación, tan frustrante, pensé que la oportunidad del cementerio era inmejorable para intentarlo de nuevo. Una especie de asignatura pendiente. Y eso fue todo. Esta vez, de una u otra forma, salieron las cosas. Fue muy interesante, todo ello<sup>42</sup>.

Sin embargo, aunque Fullaondo lo desconociera, es posible pensar (como se ha indicado ya) que aquella *colina vacía* que dejó Oteiza en Montevideo contribuyera a que el escultor aceptara, una vez más, en 1985, la colaboración con arquitectos. La otra razón poderosa, aventuramos, fue el reto de simbolizar el lugar de la muerte, de construir su paisaje. De sentir abierta la posibilidad de especular con lo enigmático, de bajar a las profundidades de lo ideal y lo cotidiano para enfrentarse nuevamente al *Arte*, desnudo, como la primera vez.

En el caso de Oteiza, pensamos que daba igual que el proyecto fuera para San Sebastián y lo concibiera en 1985. En realidad, él, desde su posición universalista y su estética objetiva, se enfrenta siempre a las cosas desde la intimidad del arte y la soledad que ella procura. Oteiza, en su idealismo totalmente realista, había recibido el encargo de concebir un cementerio, no a propuesta de un concurso organizado por el Ayuntamiento de San Sebastián, sino a petición de todos los ciudadanos del mundo. Y lo realmente importante era que ese nue-

---

41. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 162 (1ª edic. 1999).

42. FULLAONDO, Juan Daniel, op. cit., p. 72.

vo cementerio debía funcionar como el gran cenotafio (etimológicamente, tumba vacía)<sup>43</sup> que el hombre de su tiempo dedicaría al absurdo de la razón de su tiempo que sometía la ciencia a la tiranía de la eficacia tecnológica, la que ahora nos gobierna, la que ahora en el ámbito europeo está organizando la universidad con la urgencia exclusiva de la aplicación tecnológica, lejos del hombre. Oteiza, como antes tantos otros, se situó siempre del lado de *la ciencia, casi poesía, (...) en los huecos de nuestras creencias (...) el lugar vital donde insertan su intervención las ideas*<sup>44</sup>. Es por ello que, desde el ámbito de su saber, la escultura es capaz de imaginar y reinventar el mundo. Oteiza sabe del sentido primordial de las cosas, sabe de aquello que las anima y da vida.

## 6. A MODO DE EPÍLOGO. UNA CARTA

JUAN DANIEL FULLAONDO ERRAZU

DOCTOR ARQUITECTO

Viernes 13 de Noviembre

Querido Jorge:

Te escribo esta melancólica tarde, con mucha rapidez, después de conocer el fallo del Concurso del Cementerio. Sobre todo, agradecerte que, por fin, hayas accedido a intervenir, orientar, lo que quieras, una proposición de este orden. Llevaba toda mi vida intentando hacer algo contigo y, de alguna manera, con todas las equivocaciones nuestras, esto lo conseguí, finalmente. Y esto, también

---

43. En relación al lema *IZARRAK ALDE* que acompaña a las versiones del proyecto de Cementerio para Ametzagaña que nos ocupa y, llegado este punto, interesa llamar la atención sobre la cifra *26 11 41* que completa dicho lema, inscrita a modo de una gran estela dedicada al mundo. Aún a riesgo de equivocación, se adelanta que el escultor la recoge, probablemente, del día en que Japón atacó Pearl Harbord y que quizás la utiliza, no por este hecho en sí, sino por la consecuencia que ello tuvo. Se añade, además, que en una nota manuscrita del propio Oteiza, encontrada entre los apuntes que utilizó como base para reflexionar sobre este proyecto e imaginar su correspondiente solución estética, como si fuese un extraño jeroglífico escribió:

*Uranio 235  
30.000 d 600 m  
Cenotafio  
6-8-194545*

Esta segunda fecha, se corresponde con el lanzamiento sobre la población civil de la ciudad de Hiroshima de la primera bomba atómica por parte de los Estados Unidos de América. Precisamente, en la película del de título *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais (1959), sobre la cual el escultor también hace alguna alusión, reaparece el Cenotafio erigido en esta ciudad por Kenzo Tange, para simbolizar la memoria de los desaparecidos y el dolor de los supervivientes del día 6-8-1945. Cabe pensar, por tanto, que Oteiza recurriera metafóricamente a la fuerza de la memoria, al no olvido, sellado en aquel instante cultural atrapado entre estas dos fechas. Ver fondo documental en Fundación Museo Jorge Oteiza.

44. ORTEGA Y GASSET, José, *Ideas y creencias*, Madrid, Espasa\_Calpe, 1955, p. 32 (original 1940).

es lo más importante, por lo menos para mí. Algo de lo mismo me ha dicho Paloma, y, en similares términos, María Jesús. No he hablado con Enrique y Marta pero, sospecho, que piensan igual.

Por todo ello, querido Jorge, en unos momentos aparentemente tristes, cuando tantos perderían los nervios, reiterarte mi agradecimiento, nuestro agradecimiento, por habernos permitido estar a tu lado. Te lo quería decir así y casi prefiero manifestarlo desde este clima de fracaso. Eso que llaman éxito, desdibuja tantas cosas...

Un fuerte abrazo, querido Jorge. Recuerdos a Iciar. Siempre a tu lado. Pase lo que pase<sup>45</sup>.

Tras este Proyecto de Cementerio, Oteiza dirá que este será su última obra. Leer esta carta, puede dar cuenta del vacío que debió instalarse, de nuevo, en su experiencia para detener el Tiempo con Arte, con la *fabricación estética de lo perdurable*.

Sin embargo, sus fracasos germinan y tres años más tarde se implicará en el proyecto Centro Cultural La Alhóndiga, esta vez para la ciudad de Bilbao y con el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza.

---

45. FULLAONDO, Juan Daniel, Fundación Museo Jorge Oteiza, sin año.