

## MIRADAS QUE PEREGRINAN: A SANTIAGO DESDE ARÁNZAZU

Miguel A. Alonso del Val

*El texto pone de manifiesto la importancia que tiene la experiencia construida en el tiempo y la continuidad que la búsqueda paciente otorga al trabajo creativo frente a la tendencia habitual de la crítica a la confusión de niveles operativos mediante el comentario paralelo de aspectos puramente figurativos. A partir de la experiencia conjunta de Oiza y Oteiza en Aránzazu y de su proceso constructivo, se propone una nueva interpretación del origen del innovador proyecto de Capilla en el Camino de Santiago que defiende tanto el valor de la experiencia de lo construido en el proyecto arquitectónico frente al excesivo protagonismo que siempre se ha dado a lo ideológico o iconográfico como la constante migración de percepciones densas, miradas cargadas de materia, que son la base de la memoria creativa del arquitecto, miradas que transitan de un proyecto a otro.*

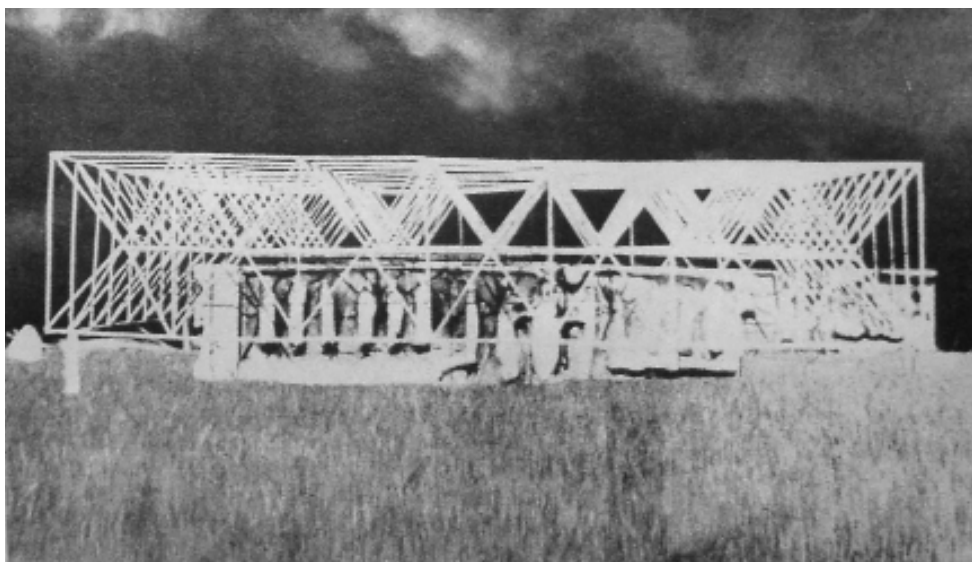


Fig. 1. Capilla del camino de Santiago, 1954. *RNA*, n. 161, mayo 1955. Maqueta de capilla en el camino de Santiago. Arquitectos, Sáenz de Oiza y Romani. Escultor, Oteiza.

Que la crítica arquitectónica ha perdido el horizonte suena a tópico. Su incapacidad, que en términos generales se podría describir como un interesado desinterés para superar el mero comentario o la adherencia verbal, es un hecho dramático que cada día se hace más evidente en las páginas de las publicaciones profesionales de mayor tirada. El desprecio por la propia condición interna del arte de construir que da sentido a la actividad del arquitecto y la negativa sistemática a reconocer un valor disciplinar a las acciones proyectivas, vuelven a poner de manifiesto con toda crudeza el mito moderno de creer que la arquitectura se inventa cada mañana, que la arquitectura sólo se soporta en la “actitud arquitectónica” de quién la imagina y que, por obsoleto que pudiera parecer, una obra atractiva resulta siempre el producto temporal de combinar ocurrencia y oportunidad, un cóctel al que nunca debe faltar una adecuada dosis de publicidad previa que anticipe cualquier análisis posterior para conducirlo por los caminos de la obviada, cuando no de la mera aspiración a un nicho comercial.

No obstante, algunos episodios todavía podrían ayudarnos a recordar que la arquitectura surge de la “búsqueda paciente” del arquitecto que hace camino sobre sus propios pasos y “a hombros de gigantes” sobre los que trepa con humilde ingenuidad; que vive de una realidad futura que se anticipa en las fases intermedias del propio proceso edificatorio; que descubre lo más grandioso en el trabajo insistente sobre las raíces constructivas de la realidad que proyecta. Allí donde la arquitectura ofrece hallazgos que son los únicos propios, que son su oferta al mundo,

pero que la crítica actual no valora puesto que se obligaría a descender a un mundo de realidad que no domina, al fondo de la condición relacional de la arquitectura, al mundo de la percepción desnuda en el que los “discursos secundarios”, que desenmascara George Steiner, enmudecen y las obras se sostienen por sí mismas o no se sostienen. La tendencia al autismo y a la explicación tautológica de la obra de arquitectura destruyen la condición histórica que da sentido a una disciplina que, se quiera o no, es “siempre lo mismo y nunca lo mismo”, una herencia que se construye con momentos tan relevantes como aquél del día 5 de diciembre, hace ya cincuenta años, en que fue otorgado el Premio Nacional de Arquitectura de 1954 al trabajo presentado por los arquitectos Sáenz de Oiza y Romaní, con la colaboración del escultor Jorge Oteiza, sobre el tema propuesto para la ocasión: “Una capilla en el Camino de Santiago”<sup>1</sup>.

A partir de su publicación en la *Revista Nacional de Arquitectura* en mayo de 1955 con el adrezo de una “Sesión de Crítica de Arquitectura”, la imagen de una estructura espacial, “más humilladero que capilla”, dialogando con un friso abierto en espiral que flota sobre un campo de espigas doradas, se ha convertido en uno de los iconos de la Arquitectura Moderna en España. La originalidad con que sus autores incorporan “las nuevas conquistas de la técnica en la consecución de las estructuras espaciales, dando lugar a nuevas formas con un estudio enjundioso de su adaptación al espíritu que reclama el tema”, según el acta del jurado<sup>2</sup> donde todavía se detectan “ausencias de elementos primordiales para las funciones litúrgicas, así como de todo signo exterior que revelase su destino religioso”, salvo los relieves del Apóstol. Una solución que se entiende “como una ofrenda de la técnica actual en el estudio de la estructura tridimensional, y este exceso de dominio de la armadura confirma el carácter votivo de la capilla, haciendo en el templo esta muestra de exaltación técnica”.

1. El jurado estaba compuesto por los arquitectos Modesto López Otero, Luis Moya Blanco y José Luis Fernández del Amo; se reunió en la recién inaugurada Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, construida por del Amo dentro de un patio del edificio de la Biblioteca Nacional de Madrid.

2. Publicada en *RNA*, n. 161, Madrid, mayo 1955, p. 14., dentro del conjunto en pp. 13-25.

3. Cfr. *RNA*, n. 161, p. 16 y *Oiza*, ed. Pronaos, Madrid, 1966, pp. 58-59.

4. CORTÉS, Juan Antonio, “Internacionalismo y referencias vernáculas en los años cincuenta” en AA.VV., *Arquitectura del siglo XX: España*, Tanais, Madrid, 2000, pp. 140-148.

5. “Proclamando el ideal moderno con una radicalidad aún superior a la fundacional... (Oiza) querrá aparecer como un Mies; como un Mies, incluso más moderno”. Texto de Antón Capitel en el catálogo *Arquitectura Española. Años 50-Años 80*, MOPU, Madrid, 1986, p. 20.

6. RUIZ CABRERO, Gabriel, *El Moderno en España. Arquitectura 1948-2000*, Tanais, Madrid, 2001, p. 17.

7. LAPAYESE, Concha y GAZAPO, Darío, *Oteiza y la arquitectura: múltiple reflejo*, Pamiela, Pamplona, 1996.

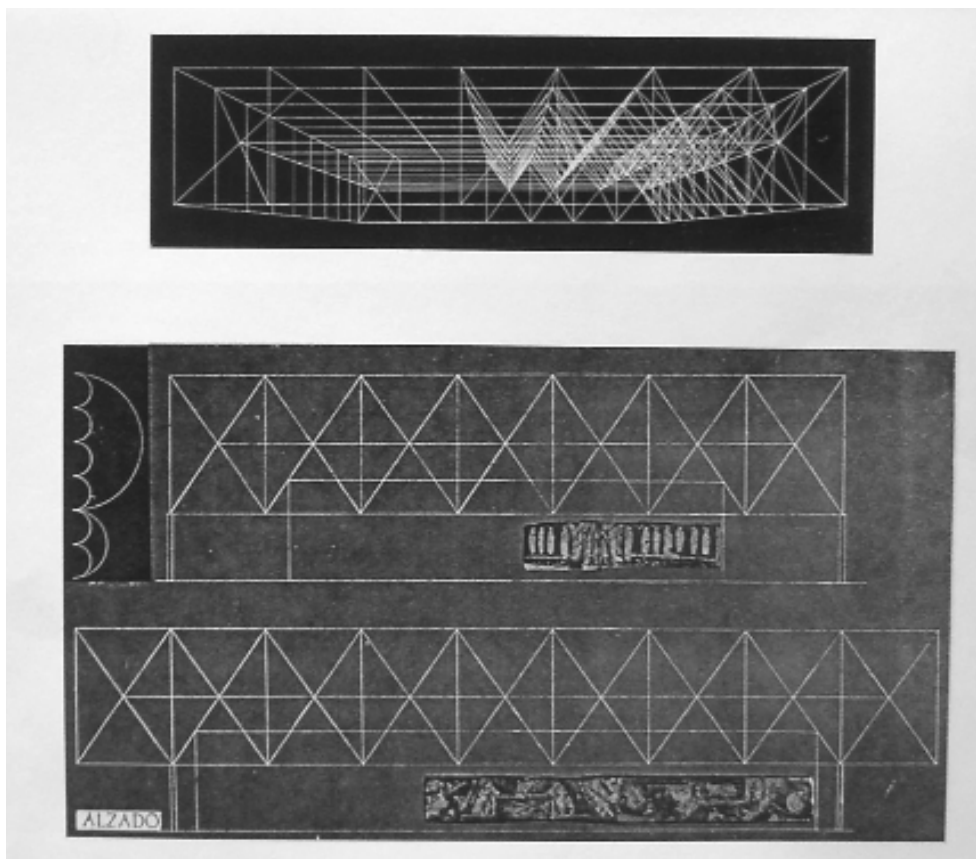
8. Resulta muy comprensible que... aún sin concluir la Basílica, en 1954, proyectara una capilla de una modernidad radical. La Capilla de Santiago, que ganó el Premio Nacional de Arquitectura de aquel año, “era la reacción a la experiencia de Aránzazu. Una visión cristalina, luminosa, la visión que yo, en ese momento, tenía de la Arquitectura” en GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu*, Artium, Vitoria, 2003, p. 88.

9. “La batalla por encontrarnos se produce en Aránzazu pero el resultado de la obra –y en eso coincido con usted– se expresa mejor que en Aránzazu en la capilla en el Camino de Santiago. Para mí eso es evidente. Porque Aránzazu empieza casi románica, masiva, impresionante por su monolitismo, y aquí tratamos de encontrar precisamente lo contrario. El despojamiento de relieves en el plano de la fachada de la basílica, donde sólo está la Piedad; la solución del camarín, que luego desarrollaría Lucio Muñoz..., en todo eso parece que hay un proceso experimental hacia la búsqueda de la sustitución de la masa por la energía”. ROSALES, Alberto, “Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza”, en *Jorge Oteiza. Creador integral*, UPNA-Fundación Oteiza, Pamplona, 1999, pp. 184-185.

Ciertamente, Oiza siempre defendió este proyecto como la expresión de algo descubierto entre los postes de alta tensión que atraviesan los campos de Castilla, sin un magisterio directo de Oteiza, desde la evolución del sentido de la masa y la pesantez como sinónimo de la idea de fuerza y energía: “Al establecer un paralelo entre masas pesantes, como representación de la fuerza en el mundo antiguo –la carreta de bueyes transportando una piedra, la gran pirámide como fondo– y la nueva idea de energía, independizada ya de la masa gravitatoria –el poste de alta tensión. (...) Como los postes de alta tensión que recorren los campos de Castilla, y que lejos de destruir el paisaje de la meseta, lo enaltecen, al igual que un barco enaltece el paisaje marino. Es una respuesta unitaria entre arquitectos y artistas plásticos. (...) Su carga de significado sobrepasa a sus dimensiones o a su función, no se usa. El lenguaje utiliza formas de la arquitectura tecnológica, que dialogan con la propuesta escultórica de Oteiza”<sup>3</sup>.

A partir de estos comentarios y de las menciones expresas que, en su publicación en la revista *RNA*, se hacen a sus analogías con las estructuras espaciales de Konrad Wachsmann (Hangar de aviación) y de Mies van der Rohe (Chicago Convention Hall), la obra de Oiza, Oteiza y Romaní ha sido interpretada no sólo como un reflejo de la inquietud por la técnica norteamericana de Oiza<sup>4</sup>, sino como un hito radical en la incorporación del lenguaje moderno a la arquitectura hispana<sup>5</sup>; como un reflejo de cierta actitud cristiana de modernidad moralizante que, para estos artistas, “entronca con otra visión religiosa que une, a través de la duda, el amor con la blasfemia”<sup>6</sup>; también como “el canto del cisne del racionalismo español” desde la revisión arquitectónica del propósito experimental de Oteiza<sup>7</sup> y, finalmente, como una necesidad de “desahogarse de la rémora de Aránzazu”<sup>8</sup>, basándose en la crónica del largo y tortuoso devenir del proyecto de Laorga y Oiza, tras ganar el concurso promovido y resuelto por los franciscanos entre abril y agosto de 1950.

Seguramente la genial propuesta del grupo, singularmente del equipo Oiza-Oteiza, es una de los proyectos no construidos que más impacto han tenido sobre la renovación de la arquitectura española de posguerra y sobre sus propios autores. En una entrevista con Alberto Rosales a finales de 1998, Oiza sugiere las conexiones entre ellos ya que “un año después de la obra de Aránzazu, hay un cambio radical en nuestra lectura: de hacer una iglesia cuasi románica y en masa, potente, con unas puntas de diamante subrayando la fortaleza y la profundidad de la piedra, a hacer una capilla votiva que casi no tiene techo ni estructura. Y la caja mural que Oteiza propone es una caja abierta. (...) Aránzazu fue el momento fundacional del equipo y la capilla en el Camino de Santiago es realmente la primera, y última, obra del equipo”<sup>9</sup>. Ciertamente

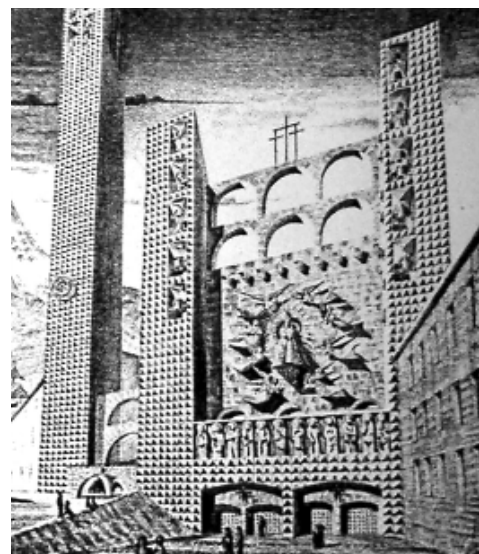


2

diferentes, ambas obras parecen responder a un impulso formal y espacial muy distinto, a dos épocas, cuya conexión parece escapar de las visiones historiográficas que desprecian el papel que el proceso tiene en la formación, también interna, de sus autores y que simplemente etiquetan formas concluidas y cerradas.

El tiempo común de Oiza y Oteiza en Aránzazu no es el único vínculo que une ambas obras. Como sigue relatando Oiza, “si no hubiéramos hecho Aránzazu, el quipo no habría estado tan integrado en esta nueva obra (...) y en la trayectoria creativa de Oteiza, la capilla puede representar un hito en el camino que lleva desde el desprendimiento de la masa y la materia en los apóstoles de Aránzazu hasta la sublimación de la energía en las *Cajas metafísicas*”. De hecho, como señala también Rosales, la espiral de Oteiza expresada como caracola o galaxia, la planta abierta que aporta el escultor y reconoce así el arquitecto, es el antecedente de las *Cajas vacías* que Oteiza realizará a partir de 1956 operando con poliedros abiertos, una vez que el proyecto escultórico de Aránzazu es paralizado de forma definitiva en julio de 1955.

La anticipación del proyecto de la capilla se produce alrededor de Aránzazu y la apasionada descripción que Oiza hace en la misma entrevista de cómo se imaginó el proyecto no es sino el resultado, casi el encuentro, la *performance*, de un proceso anterior<sup>10</sup>. Como si de una referencia constante se tratara, Aránzazu es el punto de partida de una intuición poética que surge con el mejor Oiza, un proyecto que parte de múltiples convenciones y se va haciendo cada vez más original, más propio a la vez que metafísico. Como recuerda Salvador Pérez Arroyo a propósito de su mimetismo genial, “Aránzazu encierra todas las claves de su origen y de su formación”<sup>11</sup>. De hecho y como anécdota reveladora, en la página que sigue a la “Sesión de Crítica de Arquitectura” dedicada al Premio Nacional de Arquitectura, la revista recoge una imagen publicada en *Architectural Record* donde se compara el diseño piramidal de la fachada de aluminio –material previsto para la estructura de la capilla– del *Republic National Bank* de Harrison & Abramovitz, con la labra de la fachada de la “Casa de los Picos” de Segovia, antecedente histórico del tratamiento superficial de las torres de Aránzazu cuya punzante figuración pretende simbolizar el espino de la aparición.



3

Fig. 2. Capilla del camino de Santiago, 1954. Estructura espacial y alzados con el friso de Oteiza. *RMA*, n. 161, mayo 1955.

Fig. 3. Anteproyecto del concurso de 1950. Arquitectos F. J. Sáenz de Oiza y L. Laorga. Archivo Arantzazu.

10. "Sobre un cajón pusimos una alfombra de esparto del estudio simulando un monte ondulado de cereal, colocamos la malla metálica encima sujeta con unos yesos que había preparado Oteiza, y dijimos: Ésta es la capilla. O sea, la materialización de la capilla fue una malla metálica, una alfombra y una caja de zapatos puesta boca abajo", en Jorge Oteiza. *Creador integral*, op. cit., p. 186.

11. "Un cierto sentido críptico, de misterio. El papel de las esculturas de Oteiza está en el fondo de algún modo superpuesto; no alcanza el valor de las ideas de la capilla de Santiago. Aránzazu tiene una gran fuerza mineral, es el resultado de una arquitectura que se abandona y nunca más se repite. Es sin embargo una pena, que esta vena poética de Oiza se pierda y él posteriormente, sacrifique tanto a la contemporaneidad más inmediata. ¿Cuál habría sido su arquitectura si hubiera seguido insistiendo en este camino? Con seguridad una arquitectura de gran interés, que habría alcanzado unos límites distintos. La Capilla de Santiago, posterior a Aránzazu, nos habla más del despegue veloz y brillante de Oiza". PÉREZ ARROYO, Salvador, *Los años críticos. 10 arquitectos españoles*, Fundación A. Camuñas, Madrid, 2003, p. 109.



Fig. 4. Vista general de las obras con el arranque de la armadura de cubierta sobre el techo de la cripta, agosto 1952. Fotografía: J. L. Plazaola.

El tiempo que media entre la convocatoria del Premio Nacional y su difusión pública son críticos para el desarrollo del proyecto escultórico de Arantzazu, según recoge el documentado libro de Javier González de Durana<sup>12</sup>, aunque las obras arquitectónicas habían finalizado ya en julio de 1954, tras no pocas vicisitudes y variantes que van a transformar el primitivo proyecto de junio de 1951. Sin restar un protagonismo inicial a Laorga, Oiza será cada vez más el responsable, en todos los sentidos, de las decisiones constructivas que van dotando de densidad arquitectónica a un proyecto que, especialmente en su interior, carecía de la unidad y el misterio, de la condición de caverna construida, que tendrá la obra definitiva. Una densidad que ya está planteada en la reforma de 1952, coincidiendo con la implicación directa de Oteiza en el proyecto escultórico, donde se definen los temas centrales de la fachada como un diálogo vertical-horizontal de la Virgen y el Apostolado entre abril y mayo de dicho año, tras una primera síntesis fechada en octubre de 1951.

Los cambios se suceden con las obras en marcha, por lo que la condición de agregado arquitectónico del conjunto no hace sino justicia a la propia historia centenaria del santuario y a la imposibilidad real, tantas veces ocultada a los profanos, de elaborar, en este como en la mayoría de los casos, un planteamiento desde cero de cualquier tema arquitectónico que, sin embargo, por esa misma condición adquiere un valor didáctico y cultural de primera magnitud.

12. GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu*, Artium, Vitoria, 2003. Como curiosidad se debe apuntar que el 6 de diciembre de 1954, al día siguiente del fallo del concurso de la Capilla, los artistas Basterrechea, Oteiza y Lara escriben al padre Madariaga para que intente desbloquear el proyecto artístico en Roma, y que el dictamen negativo de la Comisión Pontificia de Arte Sacro sobre Arantzazu se produce en mayo de 1955, fecha de publicación del Premio en *RNA*.

13. Archivo Arantzazu. Álbum A-31/7, hojas 29-36, facilitadas por su archivero Joseba Etxeberria, ofm.

En los álbumes fotográficos del archivo de Arantzazu aparecen una serie de fotografías de la obra, tomadas por el oñatiarra José Luis Plazaola, que describen un momento singular en el proceso de construcción del espacio central del santuario<sup>13</sup> (figs. 4 a 7). En el mes de agosto de 1952, entre los días 2 y 29, se ejecuta la cimbra de madera que va a servir de encofrado de las vigas curvas que sostendrán la cubierta de la nave central de la iglesia. Se está finalizando una de las torres de la fachada con su sillería puntiaguda, iniciada en el mes de febrero, y apenas emerge sobre el hueco del antiguo acceso procesional la gran torre exenta. Frente a la audaz losa nervada de hormigón que va a sostener el coro, a la altura del friso de los apóstoles que Oteiza



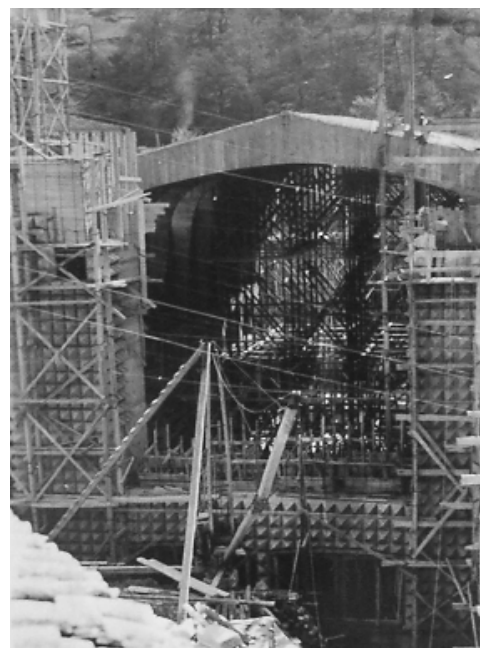
5

no completará hasta 1968, se alza una ligerísima estructura espacial de madera que, por un instante, parece construir el espacio de la capilla.

La estructura de la cimbra es un espacio abierto sobre el plano de hormigón que toscamente cubre la cripta. Es una construcción ligera que apenas toca el contorno de edificaciones pétreas que lo rodean y parece flotar sobre las simas verticales del lugar. Es una trama espacial que se apoya en puntos y que define un espacio horizontal transparente que sólo idealmente va a cerrar el friso escultórico encajado entre las torres. El proyecto de la Basílica se ha transformado ya en un espacio interiorizado, “románico” y sorprendente, al que siempre se accedió bajando una escalinata para atravesar un sotacoro abocinado de hormigón desnudo que acompaña al peregrino hasta el centro de la nave, pero en el punto de llegada, de encuentro con la fachada, la armadura se halla en el nivel del apostolado con lo que fue posible observar, durante aquel verano, el espacio transparente que se intuye en las fotografías: abierto al paisaje bajo una trama ligera e idealmente limitado por un friso pétreo.

El proyecto de Aránzazu necesitó de un considerable esfuerzo por densificar la propia realidad arquitectónica de un interior hierático y vulgar acorde con la moda del momento frente a un exterior que, ya desde el concurso, tenía una respuesta mucho más original. Una densidad capaz de soportar la creación de un vacío interior como el perseguido por la estatuaria de Oteiza donde sólo la presencia fuerte de la piedra permite valorar el hueco expresivo de unos apóstoles vaciados por la ofrenda de un interior que se proyecta al exterior en una operación que actúa “humanizando piedras”, según su propia descripción. En el verano de 1952, cuando Oteiza realmente establece el primer contacto práctico con el proyecto de Aránzazu, ya está decidido que la fachada se fundamentará en el diálogo entre una Virgen elevada al borde superior del plano de la fachada y un friso de apóstoles, con una serie de bajorrelieves intermedios que todavía se mantendrán en los informes justificativos de 1955, meses antes de la prohibición. Frente a las dudas con la Virgen, que primero es Asunción y luego Piedad, que pudo ser de aluminio o fundición y acaba en piedra, el friso de los apóstoles ya estaba decidido en el mes de abril de 1953 y en mayo llegará la piedra para ejecutarlo. Una realidad que refleja la importancia del tiempo en el proceso de transformación del proyecto y que se superpone a la presencia del espacio creado por la armadura de las vigas ya desencofradas en el mes de noviembre de 1952.

En las fotografías de aquella época, la construcción muestra una doble condición de realidad de la obra de arquitectura: la realidad del espacio encerrado que se anuncia y la realidad de la estructura espacial transparente que lo hace posible. Ambas condiciones aparecen, como en tantas otras ocasiones, firmemente indisolubles como caras de una misma moneda que pueden



6

Fig. 5. Vista de la armadura de cubierta entre el convento y la hospedería, agosto 1952. Fotografía: J. L. Plazaola.

Fig. 6. Cierre de cantería de la fachada principal vista desde el oeste, noviembre 1952. Fotografía: J. L. Plazaola.

Fig. 7. Vista este de las obras desde el camino de Urbia, agosto, 1952. Fotografía: J. L. Plazaola.



intercambiarse pero que no pueden ser realmente separadas y que el magisterio de Mies van der Rohe, entre otros, ha puesto tan claramente de manifiesto con una obra que no muestra contradicción constructiva, por ejemplo, entre el monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg y el Pabellón de Barcelona, salvo para quien entienda la crítica como una posición cómodamente situada entre un eficiente encaje de taxonomías formales y un ocurrente juego de imágenes y grafismos; o sea incapaz de reconocer el sentido profundo del arte arquitectónico que, como otros, siempre opera sobre la síntesis de contrarios.

Entre la masa y el vacío que hay que construir, aparece la intuición de otro espacio y, en el caso del futuro humilladero, queda sugerido en la construcción de la basílica: la armadura de la cubierta anticipa la estructura de la capilla. Es la realidad percibida de un espacio definido por una trama ligera que dialoga con un friso pensado pero inexistente, es la intuición de “un lugar otro” que aún se ahoga entre las torres y las escarpas de Aránzazu. Como demuestra la fotografía elevada tomada desde la ladera este (fig. 7), hay sugerencias e imágenes demasiado cercanas a la Capilla del Camino como para no pensar que, en sus paseos desde Goiko Benta a Sindika, el arquitecto y el escultor no soñaran con liberar esa estructura y aquel friso del entorno verde y húmedo que los encerraba para dotarlos de una inusitada continuidad espacial y de una gran ligereza material sobre los campos secos y dorados de Castilla<sup>14</sup>.

En ese momento pudieron aparecer o tomar cuerpo las consideraciones de Oiza sobre las “masas pesantes” de las que la capilla se liberaba y también se pudo hacer realidad anticipada el carácter votivo que la presencia de una armadura tan potente tendría para el jurado del Concurso Nacional. Un carácter ligero que concentra energía sobre ella, como un “transformador de energía religiosa” en palabras de sus autores, que dialoga con el concentrador de energía que es la sección cóncava de la nave de Aránzazu, un espacio en fuga hacia la luz mágica del retablo de Lucio Muñoz.

Lo que en Aránzazu surge de una sima y se encierra en una cueva, en Castilla se alza sobre un promontorio y se despliega en espiral sobre el horizonte, pero horizonte y cueva, fuga y espiral, son sólo dos expresiones simbólicas de un mismo infinito.

14. En el informe del primer trimestre de 1955, Oteiza, refiriéndose al friso dice: “Los arquitectos han indicado un tema tradicional para el friso, que el escultor ha aceptado: las figuras de los apóstoles, pero no le han dado un sitio con las medidas para doce, sino un sitio para el tema... Hay como un solo retrato del Apóstol en catorce piedras, en catorce posiciones complementarias, que se unen sólidamente entre sí y con las dos torres” (Cfr. Durana, pp. 137-138).

El acierto de este proyecto de capilla sobre aquel proyecto de santuario se fundamenta en la lucha por hacer de Aránzazu aquello que la propia transformación interna de sus autores y la propia realidad de la obra iban demandando. “¿Cuál es –se preguntaba retóricamente Oiza en la Sesión de Crítica de 1955– al templo de piedra de ayer, la equivalente estructura de la igle-

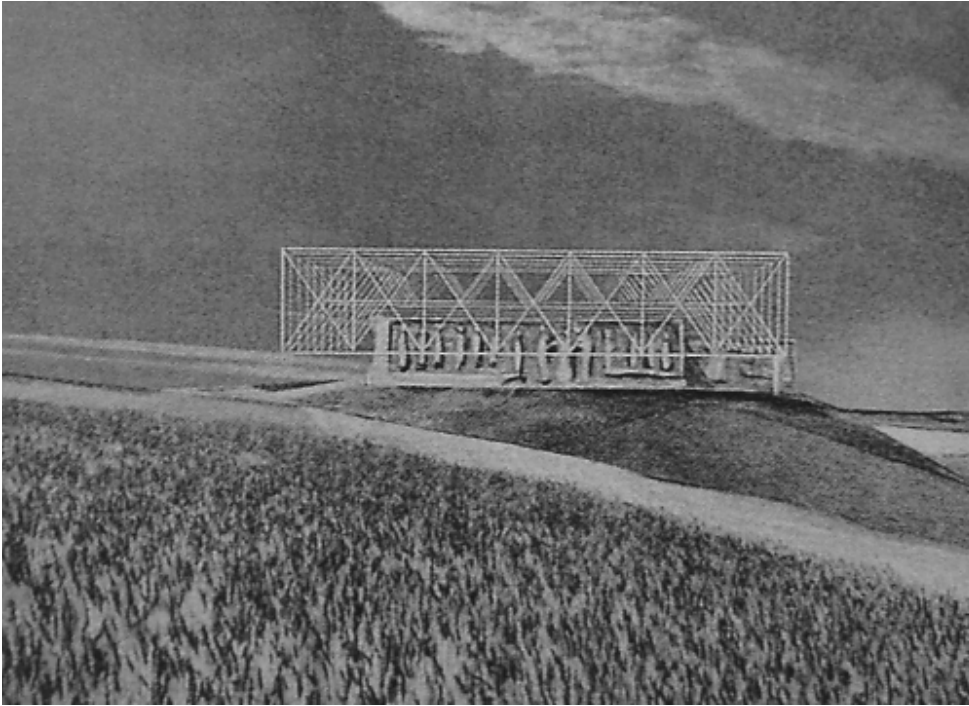


Fig. 8. Capilla del camino de Santiago, 1954. *RNA*, n. 161, mayo 1955. "Sobre campos de espigas cuelga del cielo la estructura de la capilla, como un transformador de energía religiosa que recibe de lo alto testimonio renovado de nuestra fe".

sia de hoy?", como si quisiera señalar implícitamente la distancia entre una obra y otra, como si quisiera mantener viva su sensación personal de que Aránzazu "representa una contradicción entre algo antiguo y algo nuevo... Es una iglesia de piedra, de madera, materiales sin concesiones, que acoge a los fieles como una nave invertida, donde se refleja el sonido y se escucha la palabra... Es un símil a la tradición bíblica de Jonás dentro de la ballena... La pregunta sería ¿Por qué exponer Aránzazu y no la basílica de la Merced?"<sup>15</sup>.

Alejandro de la Sota, en una nota adjunta a la crónica de una sesión a la que no asistió, cerraba las puertas a una respuesta fácil hablando del peligro de pasar de una época triste de arquitectura a otra peor que estaría determinada por una "artesanía de nuevas formas", porque cada nueva forma debe ser sufrida con el dolor que todo nacimiento lleva consigo: "El acierto tremendo de este proyecto (de la capilla) es el modo profundo de tratar idea y materiales. (...) Usan de eternos materiales: la piedra; y usan de materiales nuevos: el duraluminio; la piedra en forma infantil, y para eso llaman a Oteiza, casi infantil en su persona, por su perfección: el dural en forma aparentemente despreocupada, arquitectónicamente hablando, con la pureza que pudiera usarlo un ingeniero que no hace arquitectura, que es cuando sale tan pura la arquitectura (...) la piedra, usada como niños; el metal, como puros ingenieros; y todo unido, repito, por artistas. ¿No es esto sobrado?"<sup>16</sup>. Si la transformación del proyecto de Aránzazu fue para Oiza y Oteiza un largo y doloroso proceso, ¿no sería emocionante para ellos ver con qué claridad arquitectónica la obra devolvía tal esfuerzo y con qué pureza geométrica los carpinteros de Aránzazu habían construido un ligero entramado de madera capaz de soportar toda la energía contenida en el techo, también de madera, de la nueva caverna? Esta obra, que se apoyaba en los cimientos heredados de un trazado antiguo, ya no podría ser diferente pero en ella latía el germen de algo nuevo mientras que, en la Basílica de la Merced, el tiempo detenido de sus formas y espacios que también llegó a impregnar el espacio interior del anteproyecto de Aránzazu y que era imagen de la insuficiente modernización de un academicismo asumido sin convicción, impidió que el edificio madrileño superase su esquematismo inicial.

No sería extraño pensar que estas reflexiones se precipitaran en el mes de agosto de 1954, momento en el cual vuelven a coincidir, en Aránzazu, Oiza y Oteiza. El primero para definir nuevos cambios en una obra que se iba alargando para desesperación de los franciscanos, y el segundo para firmar con ellos el contrato de un conjunto escultórico en el que ya llevaba trabajando tres años. La convocatoria del concurso nacional estaba seguramente presente y también la mirada sobre la obra inconclusa y sobre los recuerdos de su construcción que iban a actuar como "auto-inspiración" para ambos artistas que también acumulaban nuevas experien-

15. Cfr. *Oiza*, ed. Pronaos, Madrid, 1966, p. 52. (En esta monografía se sigue manteniendo el error de fijar el concurso de la Basílica de Aránzazu en el año 1949 cuando las bases del mismo se hicieron públicas el día 13 de abril de 1950).

16. Cfr. *RNA*, n. 161, p. 24.

cias: Oiza se había incorporado en 1952 a la docencia de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Madrid y Oteiza había participado con la ponencia “Escultura Dinámica” en el “Primer Congreso de Arte Abstracto” de Santander del mes de agosto de 1953, pero no es descabellado imaginar que ambos acabaran trabajando del modo más natural y evidente sobre cómo trasladar experiencias, conscientes o no, de una obra a otra, nunca comenzando desde cero ni girando en redondo sobre sí mismos.

La conciencia artística de ambos lo impediría con toda seguridad, porque el tiempo de la experiencia no admite barreras ni cortes temporales, sino que todo se hace presente y, en cada acción creadora, se advierte siempre una doble y simultánea mirada, hacia adelante y hacia atrás. Son miradas de artista; miradas que se nutren de experiencias vividas o construidas, que no son elaboraciones teóricas sino realidades incompletas que se alojan en las memoria esperando una oportunidad; miradas que descubren las ocasiones de arquitectura que a otros se esconden, miradas que peregrinan apoyándose unas en otras, sin contradicción, y sin voluntad de negarse porque, en el fondo, unas permiten dar paso a otras y entre sus recuerdos emergen los fantasmas que anticipan el futuro.