

Arantzazu. Una voluntad interdisciplinar

Darío I. Gazapo de Aguilera

“Se me aconseja que debo humanizar, pero a nadie se le ocurre advertirme qué debo espiritualizar y menos cómo debía hacer... Tengo que reflejar el alma por el tratamiento de los cuerpos materiales alterándolos por la fuerza cristiana del amor y la caridad”

JORGE OTEIZA. “Quosque Tandem...”

Casi todas las historias acontecidas en torno a la reconstrucción del monasterio de Arantzazu participaron de unas circunstancias tan singulares que, de una forma u otra, colaboraron en formar la imagen casi mítica del conjunto. Este carácter, ambivalente entre lo sacro y lo profano, entre lo divino y lo humano, entre el silencio y el escándalo, se mantiene hasta después de casi cincuenta años de haber dado comienzo el proceso. Sería por tanto excesivamente complejo el intentar abordar en este breve espacio las vicisitudes de toda índole acontecidas en todos los campos y temas que concurrieron en la construcción de Arantzazu, ya fuese en relación con la religión, ya con lo social o político, etc. Es más que probable que mucho de lo ocurrido no fuese más que producto de la casualidad. Incluso es indudable que muchos de los enfoques y lecturas que ahora podemos extraer, ya con cierta distancia, se deban a la capacidad imaginativa a la vez que sintética, de otros magníficos narradores como Fullaondo, Pelay Orozco, Santiago Amón, el mismo Oteiza, o Isabel Monforte (2); que entre todos lograron – y es muy posible que bajo la influencia del mismo espíritu que dominó a los artistas– transmitirnos con sus críticas, relatos e investigaciones, la tensión existente durante todo ese particular proceso.

Ahora intentamos centrarnos sobre los aspectos que interesan más al entorno artístico, aunque, como veremos a continuación, esos específicos acontecimientos están íntimamente ligados a toda la casuística anterior y particularmente a la acción arquitectónica.

Arantzazu –además de reflejar un profundo cambio en todo lo concerniente al programa religioso y en consecuencia a la forma de percibir, de aprehender el culto y ritos eclesiásticos– adquirió una dimensión decisiva en el desarrollo del arte religioso del siglo XX. Como otros tantos hechos significativos en relación con la evolución de la vanguardia del arte moderno, se inscribe en el período tan convulsivo de los 40 y 50, signados por una particular intensidad generativa y experimental.

Esta tensión se concretó en Arantzazu mediante la presencia de un espíritu compulsivo, necesario de renovación y ruptura, que naturalmente se extendió a las relaciones y el ambiente en que los artistas fueron interviniendo en el conjunto, hasta el punto de provocarse situaciones verdaderamente insólitas, tanto por la forma de producirse, como por la intensidad y brillantez de las soluciones estéticas conseguidas. Es casi imposible descifrar las causas por las que se produjo esa conjunción de talentos –Oiza, Laorga, Oteiza, Chillida, Lucio Muñoz, Eulate, etc.–, en cierto sentido tan divergentes. Pero, lo cierto, es que es innegable que existió una respiración común, un espíritu de conciliación entre las diversas disciplinas, de respeto a lo ajeno, de experimentación y aprendizaje compartido, de convivencia –según Oteiza, de ejercicio espiritual en un túnel–, de colaboración, a través del que





Vidriera. Eulate

se generaron nuevas ideas y perspectivas, consiguiendo entre otros muchos objetivos el más primordial: lograr un nuevo y comprensible lenguaje arquitectónico-artístico religioso.

Continuando en esa colaboración, la arquitectura y las otras artes aparecieron formalizando conjuntamente la definición espacial de la totalidad del monasterio. Es decir, en este caso singular, resulta impropio decir que la arquitectura propusiera espacios para ser llenados posteriormente por las otras disciplinas. Sería más justo exponer que el significado de las formas no resultaría aprehensible en su totalidad sino desde una angulación que vincula definitivamente las estrategias proyectuales comunes tanto a la arquitectura como a la escultura y a las otras artes: la pintura, la vidriería, incluso la música, etc. En este caso, el trabajo de Oteiza, tanto su escultura como su teoría aplicada, sirvió para signar de manera definitiva la arquitectura. Por ejemplo, es claro que la composición de la fachada alcanza su máxima expresión si el paramento contenido entre las dos torres se interpreta, se entiende, como la expresión absoluta del espacio vacío, callado, receptivo, tal como lo define el escultor. Así como tampoco es difícil traspolar el concepto de Oteiza, sobre la unidad simbólica de la energía en expansión, ese menhir-cilindro vaciado-comido por los lados- a la imagen de las torres, una como el espejo de la otra, ambas tratadas, ornamentadas con las puntas de diamante que disuelven definitivamente los límites de su forma.

Los temas y procesos extraídos de los primeros dibujos y planos de Oiza y Laorga, parecen adolecer de cierta inmediatez en tanto al discurso alegórico o metafórico utilizado: la alusión a los espinos como idea de partida para las puntas de la fachada —u otras acepciones para definir la forma, como lo robusto, lo agreste, lo masculino— resultan demasiado débiles en comparación con la tensión estética desarrollada posteriormente por Jorge Oteiza. Es decir, podría llegar a insinuarse un proceso de cesión de contenido, de significado “a posteriori”, que aporta una dimensión bastante más extensa y profunda a la arquitectura.

Esta arquitectura se hace reflejo a partir de ese momento de una tensión cultural, reflexiva, estética, incluso social, que involuciona definitivamente y para siempre la imagen de Arantzazu como lugar de peregrinación, tanto religiosa como artística.

Como casi todo en Arantzazu es extremadamente difícil definir la autoría de ciertas ideas, o enfoques, por lo que es preferible pensar o imaginar una sinergia de acciones, en una combinatoria de voluntades, de pensamientos, de creatividad. Desde todas las disciplinas, existió una voluntad de conciliar, de lograr unos nuevos códigos, unas señales, unos signos formales que estableciesen en nuevo lenguaje. Y que ese lenguaje estético-religioso se vinculase al sentir religioso-artístico-cultural del pueblo vasco, un lenguaje, un arte, una plástica que, asociados a una idea de renovación estética y religiosa, llegase a poder definir un medio, un itinerario de salvación espiritual y expresión emocional para el hombre, abriéndose a lo trascendente y eterno.



Retablo. Lucio Muñoz

En otro sentido, ese nuevo lenguaje establecería otros tiempos de percepción, de aprehensión, otras medidas, otras referencias que le permitirían diferenciarse, lograr una identidad propia, contextualizándose definitivamente en un tiempo y en un lugar, significándose como la expresión moderna de la arquitectura religiosa. Es muy posible que no llegasen a existir unos acuerdos, unos códigos formales comunes; pero es indudable que se consiguió un estilo común, un estilo basado en la conducta, en la conciencia de libertad, que provocaba que la sinceridad, tanto de la concepción estructural, del uso de la materia como del ejercicio del oficio para tratarla, para formalizarla, fuera la base de todo ese conglomerado artístico. Son materiales presentados en su digna rudeza original, en su natural expresividad, sin ningún tipo de camuflaje, en búsqueda de lo esencial, omitiendo detalles y accidentes, huyendo de la acumulación, revelando una vez más lo esencial, potenciando la economía y la sobriedad; revelando el proceso creativo, dejando las huellas, los gestos de esos convulsivos momentos, en la materia cruda. Y eso, ocurriendo simultáneamente en todas las disciplinas artísticas, desde la forma específicamente arquitectónica, pasando por el gesto escultural hasta terminar en lo primario del uso de los colores por la pintura, estableciendo en último caso un pulso entre el acontecimiento artístico y el acontecimiento natural.

El orden conseguido, la organización interior que asume todo el valor estético, giró en torno a una sensibilidad abstracta, aportando una dimensión renovada y experimental, dirigida a su vez a lograr un conjunto formal coherente, que aunque podría definirse como arquitectónicamente ecléctico y escultóricamente semifigurativo, sin embargo alcanzaba su mayor dimensión en ese enfoque abstracto, descontextualizado, cóncavo, de la búsqueda del espacio, del vacío, como término absoluto; en una regresión conceptual al principio, a lo esencial, a lo primigenio, al silencio, al eco perpetuo... a la resonancia de un sonido, de un brillo, infinitamente reflejado en las múltiples facetas de las torres de Oiza.

El vacío ha de ser objeto de un nuevo razonar plástico al concluirse la herencia de un sistema provisional. El hueco deberá constituir el tránsito de una estatua –masa tradicional a la estatua– energía del futuro. En todos los órdenes, hoy la solución de una cosa está fuera de sí misma –Jorge Oteiza. (3)

La obra arquitectónica queda definida por su cantidad de vacío, donde el único ornato es la trayectoria, la directriz espacial, y donde el programa, como materialización de las relaciones espaciales factibles de establecer entre los habitantes, se hace protagonista, se plantean nuevas alternativas a la localización tradicional de los lugares sagrados: el altar, la pila bautismal, la penitencia, los sacramentos, e incluso en la forma de acceder y comportarse en los mismos. El rito ha variado y en consecuencia la forma del espacio que los acoge. Es un espacio interior



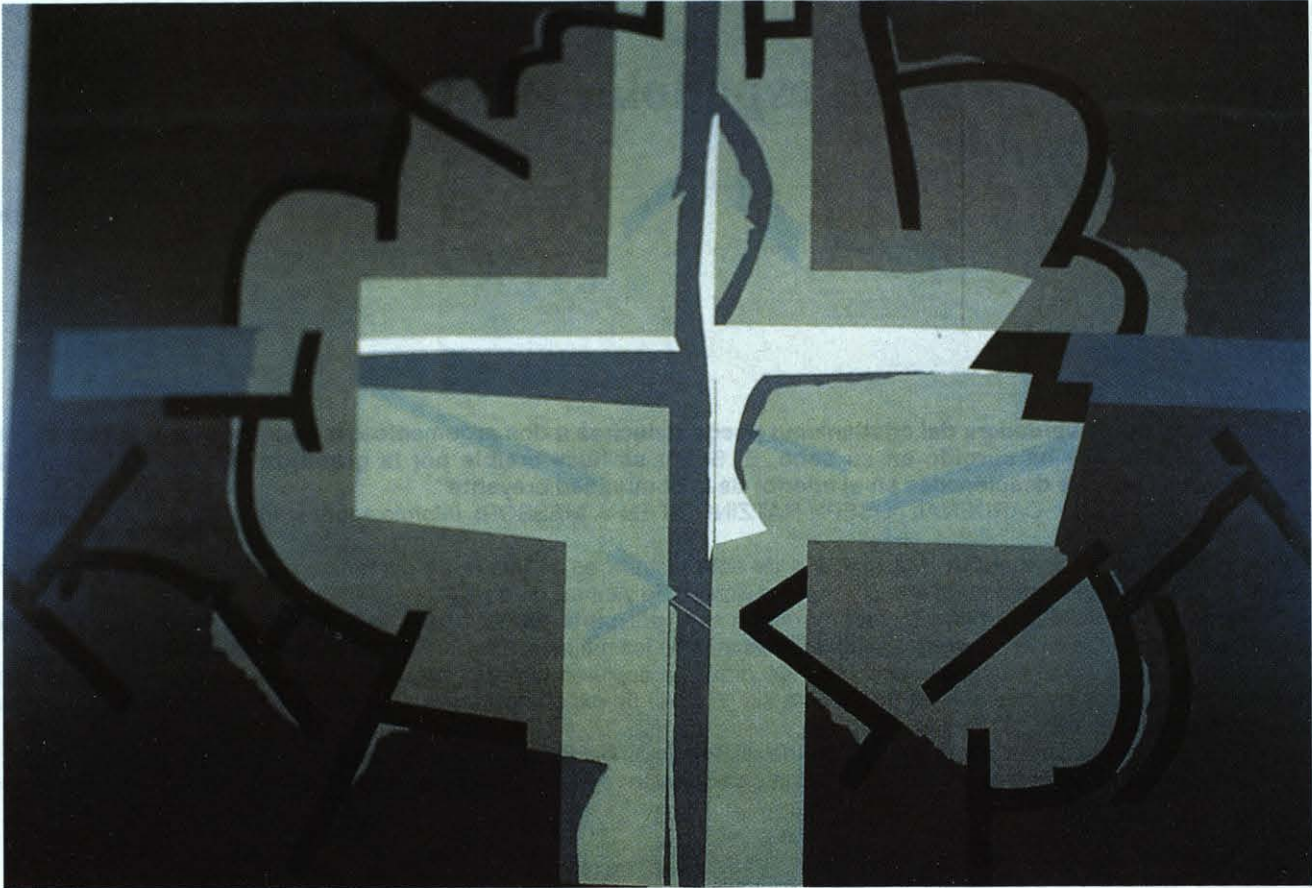
Puertas. Chillida

vacío, con escala propia, con un orden integrado por una superposición de contenidos, de abundancia espacial, reflejada tanto en los ritmos y proporciones arquitectónicas como en las composiciones artísticas de la obra mural de Lucio Muñoz. Todo, en definitiva, enlazado en una narrativa de diferentes tonalidades y progresivos matices de luz, definidos por la sensibilidad de Fray Javier Álvarez de Eulate, que aportan al espacio el carácter dinámico propio de la iglesia moderna. La luz es el medio con el que se talla interiormente el espacio, cincelandos como Oteiza un envés cristalino de una faz expuesta rugosa, o sometiendo –como Chillida– la piel del hierro a una transformación térmica hasta cristalizar formas sagradas, formando entre todos el novedoso repertorio iconográfico.

La intensidad del hecho conllevó lógicamente que el período de generación, de gestación, de la imagen definitiva fuese, cuando menos, polémico, conflictivo y excesivamente dilatado en el tiempo. Se trataba de –bajo las apariencias de unas ideas tradicionales y conservadoras, tanto en la forma como en el sentido religioso-artístico– ir consiguiendo una revolución tan profunda que comenzaba desde la perspectiva de una multidisciplinariedad nunca hasta entonces planteada con esa eficacia. Demasiados años, demasiadas protestas y suspensiones, demasiadas reacciones a esa forma de colaborar, que aún hoy continúa resultando discutida, en cuanto poder conseguir o definir lo específico de cada disciplina o de cada arte...; se recordaría todo lo acontecido en torno a la estatutaria de Oteiza, lo referente a tema arquitectónico entre Oteiza y Laorga, así como a los diversos concursos para ábside, etcétera. El origen y motivo de las irrupciones-prohibiciones no es, o fue, relevante, ya fuese desde la iglesia o desde la cultura, o incluso desde el interior del núcleo artístico que trabajaba Arantzazu ... el hecho concreto es que se manifestó una reacción que demostraba en último caso los temores de ciertos colectivos a perder territorios o dominios tradicionalmente conseguidos....

El único privilegio de la arquitectura sobre las otras artes, no es resguardar un hueco cómodo y rodearlo de defensas, sino construir un mundo interior donde el espacio y la luz se miden según las leyes de una geometría, una mecánica y una óptica necesariamente implícitas en el orden natural, pero donde la naturaleza no interviene... (5)

Pero como dijo Oteiza, el proyecto era urgente, necesario y legítimo, y por la fuerza de lo que significó y continúa significando Arantzazu consiguió verse concluido. El mito Arantzazu se consolidaba en una de las experiencias más compulsivas, al vez que decisivas del arte moderno. Adelantándose a su tiempo, y al nuestro, al comenzar a manejar ideas tales como la necesidad contextual, el sentimiento de precariedad, la irregularidad de la duda o la definición espacial a través de la ausencia, y en definitiva interpretar el arte como un ámbito –como un espacio de la mirada– que permite percibir lo otro, lo natural de la acción arquitectónica.



Cripta. Basterretxea

Esta experiencia, según explicaba el escultor, propuso restablecer la dignidad plástica del templo cristiano, conjugando estrechamente los elementos que conforman el espacio religioso: Arquitectura, Escultura y Pintura... Por ello trabajamos íntimamente compenetrados en espíritu arquitectos, pintores y escultor, instalados en la sombra de la basílica y asesorados por los religiosos franciscanos del santuario, para que cada detalle sea parte orgánica, viva y digna de su todo, que es un templo. Queremos que cada fragmento sea una predicación plástica de nuestra fe y que el conjunto sea un poema de la teología católica y mariana.(6)

Por todo es posible pensar Arantzazu como un lugar común, como un origen común de partida, como un acontecimiento único ¿irrepetible?,... fecundo, inconcluso, experimental, como un pulso titánico entre acontecimientos de diversa índole, que hace de esa característica, de esa ambivalencia, de esa diversidad de significados, de esa multiplicidad de relaciones entre las artes, su valencia más sugerente y amplia.

Si un espacio religioso pretende servir a la reflexión, al recogimiento, pero también a la exaltación de la fe, en Arantzazu consiguieron todos esos artistas una temperatura creativa tal, que el lugar asumió toda la energía derivada de esa concentración generativa, interdisciplinar. Toda sugerencia, cualquiera extraída de tal conjunción, siempre significará un indicio para reflejarse en la capacidad creativa del hombre a través de Dios. ...Lugar de comunión, de reunión, de oración..., de expresión viva del sentimiento religioso...■

“La finalidad hoy más urgente del arte es contribuir a la curación metafísica del hombre por el tratamiento de su sensibilidad espacial”

JORGE OTEIZA (7).

N O T A S

- 1.- Oteiza, Jorge: Quosque tandem....Ensayo de interpretación estética del alma vasca. San Sebastián.
- 2.- La realización de este artículo ha tenido como pauta lo descrito en el magnífico y documentado estudio de Isabel Monforte, titulado Arantzazu, arquitectura para una vanguardia.
- 3.- Oteiza, Jorge: Informe sobre mi escultura. Cablagada. Buenos Aires 1947

- 4.- Santiago Amón describió de forma extraordinaria todo el proceso, tanto en sus artículos como en la narración de vídeos y conferencias.
- 5.- Zevi, Bruno: Saber ver la arquitectura. Ed. Poseidon. Barcelona, 1976
- 6.- Monforte, Isabel: Arantzazu. Ed. Gipuzkoako Foru Aldundia. 1994. Pag. 107
- 7.- Oteiza, Jorge: Quosque tandem... Ensayo de interpretación estética del alma vasca. San Sebastián.