

PRESENTACIÓN DEL ACTO

José María Urkia Etxabe

Presidente de la Comisión de Gipuzkoa

Ekitaldi honi hasiera eman aurretik, bi hitz esan nahi nuke, gurekin loturik dauden azkenengo gertakizunekin, hau da, Luis Villasante jaunaren heriotzarekin. Dakizutenez aita Villasante gure EAEko kidea zen, benetan maitagarria eta gurekiko begirune handia zuen. Abenduaren 2an zendu zen Arantzazun. Toulousetik etxerantz genozela jakin genuen berria eta beren hilletan izen ginen Arantzazun. Gogoratu dezagun aita Villasante, eredu eta euskarazale bikaina, gizon apala eta jakintsua. Har dezala gure omenaldi xumea baina bihotzetik datorrena. Goian bego.

Oraindik gogoan ditugu gure EAEko azkenengo ekintzak: Hemen bertan azaroaren 9an, Segurako herria izan genuen protagonista, María Isabel Astiazarain liburuaren aurkezpenean, Segurako konbentuaren historiarekin, ekitaldi hunkigarria izan genuen, besteak beste, hemen bildu ziren hainbat seguratar, Alkatea eta Madre Abadesa tartean. Gero Foru Aldundian, azaroaren 28an, Sebastian Aguirretxeren sarrera ikasgaia eta 50 urte Gipuzkoako Ingeniarien Elkargo Ofiziala eta 150 urte ingenieritza ikasketak sortu zirela Bergaran ospatu genuen, EAEko Real Seminarioekin loturik. Eta orain dela egun batzuk, hilaren hasieran, Toulousen igarotako egun ederrak eta fruitu asko emango dutenak, hala espero dugu.

Urtea amaitzeko, gaur ekitaldi honek biltzen gaitu, José Laborda Ynebaren sarrera ikasgaia. Ohore handi bat da José Laborda arkitektoak, gure kide nahi izatea. Donostiarekin loturak ditu eta benetan maite du gure hiria. Arkitekturen bidez, historian zehar, beste

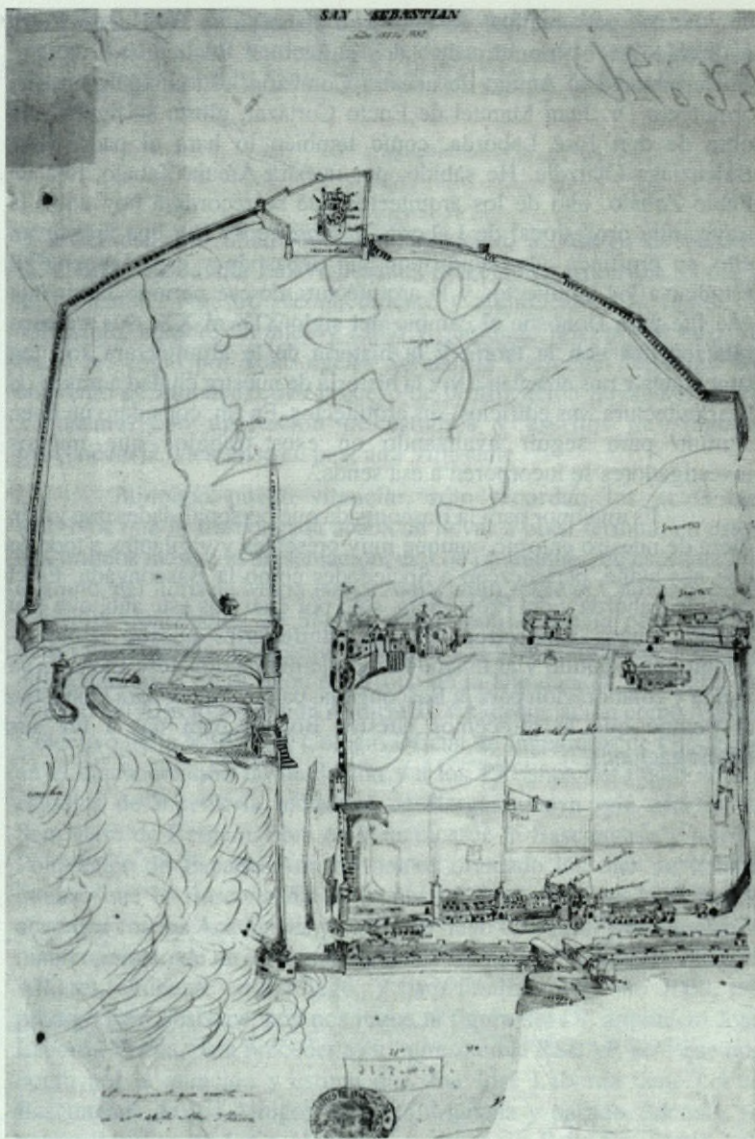
ikuspuntu bat ematen digu Donostia hobeto ezagutzeko eta maitatzeko. Badakit beretzat EAEk ospea eta izen handia daukala. Espero dugu Laborda jauna gurekin lan egingo duzula. Eta aldez aurretik esker anitz.

Recordaba, al inicio de mi intervención, al Amigo de nuestra Bascongada aita Luis Villasante, fallecido en Aránzazu, el día 2 de diciembre. Nuestro reconocimiento y admiración a la figura de Villasante, hombre humilde y sabio y que tanto hizo por el euskera batua así como por Sor Angeles Sorazu, la Carmelita Descalza del convento de Zumaya, cuyo proceso de beatificación llevaba el padre Villasante, con aportación de estudios y escritos de singular trascendencia. Descanse en paz, aita Villasante.

Tampoco puedo silenciar, sólo recordar, los actos tan emotivos que la Bascongada acaba de llevar a buen término en estos dos últimos meses: la presentación, el 9 de noviembre, en esta sala Dr. Camino, del libro de María Isabel Astiazarain sobre el Convento de la Purísima Concepción de Segura, acto emotivo con la presencia de tantos seguratarra, entre ellos el alcalde y la Madre Abadesa; a finales del mismo mes, en el salón del Trono de la Diputación, la lección de ingreso del Amigo Sebastián Aguirretxe y la designación como Amigo Colectivo de la RSBAP al Colegio Oficial de Ingenieros de Gipuzkoa en el cincuentenario de fundación y a los 150 años del inicio de los estudios de ingeniería industrial de Bergara, cuya raíz está en el Seminario de Bergara, obra emblemática de la Bascongada y primer Politécnico de España. Aún no hemos olvidado los días de trabajo intenso que la Bascongada ha tenido en Toulouse, con la firma de acuerdos con las Academias y la Universidad Le Mirail y el impulso al mantenimiento de un lectorado en Euskera, vacante al fallecer Jacques Allieres, eminente euskerólogo. Y para finalizar este año 2000, tan pródigo para nosotros, hoy nos reúne la figura del Dr. arquitecto José Laborda Yneva, para proceder a su Ingreso en la RSBAP, acto que nos honra por la atención y estima que don José Laborda tiene por la Bascongada de los Amigos del País. Mañana y pasado, además, se homenajeará en Andoain, al jesuita y escritor aita Patxi Etxeberria, con diversos actos organizados, entre otros, por los responsables de nuestra revista EGAN, Amigos Mujika y Etxeberria.

La personalidad de don José Laborda es bien conocida y estimada en el mundo de la arquitectura de nuestra ciudad. Corresponderá al Amigo de nuestra Comisión, el también eminente arquitecto Dr. Juan Manuel de Encío Cortázar, glosar la figura y la obra de don José Laborda, como también lo hará el padre José Balenziaga Olaizola. He sabido, por nuestra Amaia Zabalo, hija de Pablo Zabalo, uno de los arquitectos que se recordará hoy aquí, la trayectoria profesional de Laborda y sobre todo, hay que insistir en ello, su profunda admiración por San Sebastián y especialmente al estudiar a los arquitectos y la arquitectura de ese periodo fascinante que fue para Donostia el cambio del siglo XIX al XX. Sus trabajos relacionados con la teoría y la historia de la arquitectura son tan sugerentes y nos enseñan a ver la historia de nuestra ciudad a través de la arquitectura, sus edificios, sus arquitectos. En fin, considero un buen camino para seguir avanzando en esos trabajos que nuevos investigadores se incorporen a esa senda.

Es un honor para la Bascongada que personalidades que viven fuera de nuestro entorno, aunque muy presentes y vigilantes a todo lo que nos atañe, pertenezcan a Sociedades como la Bascongada. Es el caso de Laborda y del Prof. Riera, sólo por citar dos este año, que han querido unirse a nosotros. Quiero manifestarles nuestro agradecimiento más sentido y al mismo tiempo le pido a don José Laborda su ayuda y colaboración para la Bascongada, para el País y para Donostia, al tiempo que le ofrecemos nuestro Boletín para dar a luz sus investigaciones.



Traza de la muralla y esquema del asentamiento de San Sebastián, 1551.

RECUERDO DE LOS AÑOS SESENTA

Joseba Balenciaga Olaizola

Capuchino. Amigo Supernumerario

Jaun-andreok, adiskide:

Hitz labur batzuk eskatu dizkidate Laborda jaunaren aurkezpena egiteko eta pozik eskeiniko dizkizuet, atsegingarri bait da denontzat arkitekto kempotar hain ospetsua gure elkartean onartzea.

Aspaldiko laguna da neretzat: gaztetxo bat zela ezagutu nuen Lekarotz ikastetxean ikasle zelarik. Geroztik ere, batez ere azkeneko urte hauetan, harreman ugari izan ditugu. Kontu asko burura etortzen zaizkit, baina ez naiz asko luzatuko euskeraz berak ez duela ulertzen jakinik.

Ala ere, baharrezkoa da esatea euskal zale jatorra dela era euskal-herriaren alde ohore bizi-handia adierazi duela beti. Bere familia deitura edo abizena hemengo zela aspalditik ikertu zuen, eta ontzat hartu du hori beti, eta ilusio handiak ibili da sarrera-ikasgai hau prestatzen gure euskal-familia hontan onartua izateko, ziur nago. Maite du bihotzez euskal-herria era batez ere Donostia: ez etxeak eta kaleak bakarrik, gure hiriko bazter guztiak ezagutzen ditu aspalditik. Merezki du, gure elkarte hontan eskubide gustiekin partaide izatea eta horregatik ematen diogu gure agur beroena. Ongi etorri, Laborda jauna!

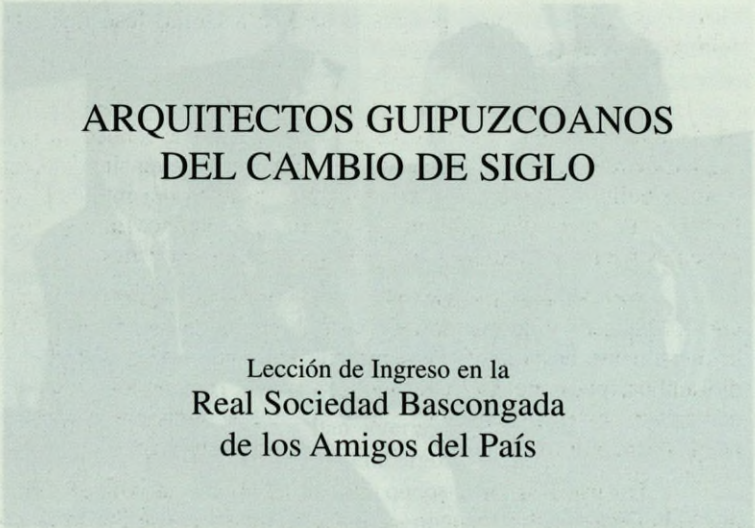
Señoras, señores, amigos; José María Urkia, José Laborda, Juan Manuel de Encío:

Como he hecho saber en euskera, tengo el gusto de conocer al José Laborda desde su adolescencia. Era muy jovencito todavía cuando bullía inquieto por los larguísimos pasillos del internado de Lekaroz. Es, pues, discípulo mío y, sin embargo, amigo. En años más recientes nuestras relaciones han sido frecuentes y estrechas.

Atropelladas me vienen a la memoria mil historias de sus años bulliciosos y de los méritos posteriores que le han encaminado brillantemente hasta aquí. Pero me cuidaré mucho de exaltarme en ditirambos, pues me ha advertido seriamente que no ose abundar demasiado en mi presentación, sabedor de que él interviene después y puede desmentir lo que yo diga sin darme lugar a réplica.

Un psicólogo perspicaz hubiera adivinado tal vez en aquel mocetón desgarbado y risueño siempre, al artista que se iba forjando en aquella edad prohibida; al escritor y arquitecto doctor, laureado en tantas lides y galardonado con los títulos que habéis podido leer en el programa de este acto. Según confesión reiterada, Lekaroz lo marcó intensamente: su clima y paisaje tan diferente al zaragozano, el silencio profundo del valle prolongado, el ambiente de estudio y disciplina.

Mis clases de dibujo eran, precisamente, como un escape natural a la tensión almacenada: en ellas aprendió el uso de los útiles de dibujar y de la tinta china; en ellas trazó las primeras proyecciones axonométricas y ensayó la perspectiva caballera. Sin embargo, no me siento particularmente orgulloso de ello, ni creo haber suscitado en él esa vocación artística que hoy exhibe, particularmente como profesor y escritor, y que le ha conducido hasta esta Sociedad Bascongada, en la que lo acogemos con aplauso y admiración. ¡Bienvenido!



ARQUITECTOS GUIPUZCOANOS DEL CAMBIO DE SIGLO

Lección de Ingreso en la
Real Sociedad Bascongada
de los Amigos del País

por
JOSÉ LABORDA YNEVA
Arquitecto

San Sebastián, 14 de diciembre de 2000



Juan-Manuel de Encío entrega a José Laborda el Diploma de la Sociedad.



Juan-Manuel de Encío, José-María Urkia, José Laborda y Joseba Balenziaga.

Señor Presidente en Guipúzcoa de la Real Sociedad Bascongada, queridos amigos Joseba Balenziaga y Juan Manuel de Encío, señoras y señores:

Resulta natural en estos casos comenzar agradeciendo su amabilidad a cuantos han intervenido en que esta Lección de Ingreso haya tenido lugar. Sin embargo, tal vez quepa añadir algún matiz a lo convencional, tal vez quepa indicar lo sintomático que resulta que una institución eminentemente vasca y compuesta mayoritariamente por gentes que han nacido y vivido en el País Vasco, haya decidido recibir a quien, como yo, pertenece a otros paisajes diferentes. Además, que eso ocurra en nuestro tiempo, cuando la interpretación de lo vascongado se encuentra condicionada por circunstancias no siempre conocedoras de la realidad de las cosas, demuestra que el talante de las gentes de aquí continúa siendo abierto y natural, lejos de las posturas herméticas que se atribuyen a la sociedad vasca.

Sin duda la cultura es el mejor camino para encontrar concordancias entre las gentes. Las gentes forman parte del ambiente natural de las cosas, a unas y a otras les une la vida, la sorpresa por lo desconocido, la nostalgia del recuerdo.

Y eso es igual en cualquier parte. En cualquier parte, además de vivir, las gentes tienen sus circunstancias, algo que puede llegar a transformarse en esencias si nos descuidamos un poco. No es así, la esencia de las gentes es la vida, la vida es la misma en todas partes; lo que cambia es la circunstancia, un componente aleatorio, intensamente percibido en ocasiones por la esencia de la vida pero susceptible de ser transformado cuando unas circunstancias reemplazan a las anteriores.

La Historia se encuentra llena de ejemplos de eso, de transformaciones circunstanciales, de motivos azarosos que deter-

minan cambios insospechados en las cosas. Existen, sin embargo, algunas circunstancias más cercanas a la esencia que otras, el paisaje, la forma de ser. Ciertamente esos factores resultan próximos a la vida, a la esencia de las gentes; pero, en el fondo, esas son unas circunstancias básicas que pueden ser compartidas, motivos de acercamiento o de intercambio que pueden permitirnos conocer y que nos conozcan sin que nuestra esencia, nuestra vida, se resienta nada por ello. Al contrario, conseguimos así que nuestra esencia propia se enriquezca.

Las gentes necesitan encontrar cauces que permitan el acercamiento natural entre unos y otros. Sin duda la cultura es uno de esos cauces; la cultura se basa en la comprensión de las cosas, en el intercambio de las ideas. Por eso resulta tan grato para mí estar hoy aquí entre ustedes; eso es señal inequívoca de que nuestras esencias particulares se aproximan, se intercambian, se comparten, con independencia de nuestras propias circunstancias.

Por otra parte, tal vez quepa decir que la Sociedad Bascongada resulta ser el aglutinante más destacado de la cultura vasca. No existen aquí las instituciones que en otras partes reúnen por especialidades a las gentes que intercambian su cultura. Con excepción de la Academia de la Lengua Vasca, no existe en el País Vasco una Academia de Bellas Artes, o de la Historia, o de la Ciencia; no hay cauces establecidos para que quienes pertenecen a esos ámbitos del conocimiento encuentren acomodo particular. Todos ellos se reúnen en la Sociedad Bascongada, a la que pertenecen al mismo tiempo artistas, arquitectos, historiadores, médicos, ingenieros y economistas. Se trata de una fórmula infrecuente que demuestra un singular sentido de la solidaridad y de la tolerancia. Y eso todavía se incrementa cuando esa misma institución es capaz de aumentar su diversidad aceptando en su seno a gentes de paisajes distintos, intercambiar ideas con ellas, compartir la cultura.

Sin duda ese talante debería ser conocido y difundido entre quienes no están al tanto de la realidad de las cosas del País Vasco. Tal vez esa actitud de la Sociedad Bascongada ante la cultura pueda ser un síntoma de lo que la gente de aquí entiende como expresión circunstancial íntima, la expresión de la forma de ser, la circunstancia más cercana a la esencia.

Debo agradecer por todo ello la acogida que me ofrece la Sociedad Bascongada de los Amigos del País, representada por su Presidente en Guipúzcoa, don José María Urkia, exquisitamente amable y dedicado a su cargo. De mi profesor y amigo el padre José Balenziaga, capuchino, puedo decir ahora que encontré en él en mis años escolares un sorprendente ejemplo de optimismo y modernidad, transmitido a través de su rebosante vitalidad, que aún conserva intacta. Fue precisamente él quien, pese a lo que pueda parecerle, señaló mi camino hacia la arquitectura.

De mi compañero y amigo Juan-Manuel de Encío quiero decir que aprecio de él ese sentido estable, moderado y solvente de los arquitectos de siempre; el mismo que encontré en mis profesores de la Escuela de Arquitectura. Un sentido de la elegancia que en nuestro tiempo no resulta frecuente encontrar, sometida como está nuestra profesión al lastre de la prisa. Él es nieto de uno de los arquitectos de los que voy a tratar, Ramón Cortázar, precisamente el que inicia el transcurso de la arquitectura guipuzcoana hacia el cambio del siglo XIX al XX.

INTRODUCCIÓN

Conocí a Ramón Cortázar y Luis Elizalde en septiembre de 1993. Me encontraba entonces acopiando datos y revisando documentos para la Guía de Arquitectura de Zaragoza y me llamó enseguida la atención que hubiesen sido dos arquitectos guipuzcoanos los que en 1913 construyeran el edificio principal de la completamente zaragozana y aragonesa Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Pero así era, habían ganado con méritos evidentes en 1910 el concurso convocado para ello y proyectaron en Zaragoza el edificio más donostiarra, sin duda, de cuantos en aquellos momentos de expresión ecléctica surgieron en la ciudad. Un edificio infrecuente en nuestro austero entorno de ladrillo pardo, destacado en su forma y en su textura, modelo de lisa envolvente y provisto de recursos ornamentales que avisaban de gustos distintos a los nuestros.

Su forma clasicista y articulada, su imagen bien compuesta, donde los órdenes aparecen insertados con acierto en los ritmos verticales de la fachada, el gesto curvado del chaflán, elemento de resalte y charnela de unión entre las alas laterales, su remate formado por chapitel peraltado y linterna, todo ello manifiesta argumentos suficientes para explicar que quienes seleccionaron la propuesta de Cortázar y Elizalde habían conseguido incluir un nuevo ritmo en la arquitectura de la ciudad. Pero tal vez de eso precisamente se trataba, de lograr una imagen acorde con lo que entonces podía relacionarse con la calidad visual, un edificio clásico y moderno al mismo tiempo, donde la imagen de solidez que la entidad promotora deseaba no estuviera reñida con la inclusión de una renovación plástica que contribuyera a apoyar su deseo de expansión futura.

Cortázar y Elizalde me parecieron entonces arquitectos en plena madurez, expertos en el tipo de edificios que habían propuesto en Zaragoza. Calculé que su edad rebasaba los cuarenta y me pareció que habían disfrutado trabajando juntos por la soltura que podía apreciarse en ciertos detalles, difícil de conseguir cuando las uniones entre arquitectos son fruto de la conveniencia en lugar de serlo de la convicción. Poco más supe de ellos cuando compuse la ficha del edificio para la guía. Por eso, cautamente, recordando las blancas cadencias de los edificios de San Sebastián, tan cercanos en su resultado al construido en Zaragoza, escribí en ella: "...intervinieron en el concurso arquitectos de toda España que demostraron cuáles eran los caminos de la arquitectura que había de sustituir a la estética modernista. El proyecto de los guipuzcoanos Cortázar y Elizalde participa de un concepto de recuperación de formas clásicas como respuesta a las incertidumbres ornamentales de épocas pasadas, sus formas acusan claramente esa tendencia tan francesa que aparece constantemente en la ciudad de sus autores. La ordenada articulación de sus piezas clasicistas convierten al edificio en un ejemplo singular dentro del contexto de la ciudad..."

Casi al mismo tiempo que a Cortázar y a Elizalde conocí a Pablo Zabalo. Mantenía desde hace tiempo contactos e intercambios de noticias con la delegación guipuzcoana de la Bascongada de Amigos del País. Allí ejerce su callada e imprescindible labor mi

amiga Amaia Zabalo. Con ella hablaba a veces de la ciudad, de libros, y un día me habló de su padre, de su exilio en 1938, de su estancia en Chile y del amor que el Zabalo arquitecto tenía por su tierra vasca. Amaia conocía mi aprecio por la escueta y hermosa presencia de la arquitectura vasca de siempre, la arquitectura del caserío. Conocía el artículo que publiqué en enero de 1993 en el diario Heraldo de Aragón, con ocasión de la reedición del manual de Baeschlin de 1930 La Arquitectura del Caserío Vasco, publicado por Eusko Ikaskuntza en 1992. Se lo envié y me regaló entonces un librito, Arquitectura Popular, escrito por su padre en Santiago de Chile en 1945 y reeditado en Tolosa en 1993. Un libro lleno de nostalgia y de expresión, manifiesto íntimo del conocimiento que Zabalo tenía de la arquitectura tradicional vasca.

Dice Zabalo en su libro: "...pero en el País Vasco, ¿qué es lo que ocurre? Aquí la vivienda es una metamorfosis del suelo. Brota como una flor, y desde luego lleva en su esencia los elementos que le prestó aquél: piedra, cal y yeso para los muros, madera para su armazón y para sus puertas, arcilla para las tejas, ladrillos y vasijas... Aunque todo esto procede del suelo, ya no es el suelo mismo, sino que ha sufrido una transformación con el fin de que su resultante sea una casa útil, digna, duradera. Así brota el caserío vasco..." Comprendí entonces las razones de su exilio, su tristeza por la imposibilidad de encontrar en las circunstancias políticas de entonces cauces que le permitieran manifestar la honrada hondura de su sentimiento. Me interesó desde entonces la arquitectura de Zabalo y pude apreciar su valía y su extensa obra en el tiempo de la República.

Comprobé la calidad ornamental de sus edificios construidos en San Sebastián para clientes acomodados y la sobria linealidad, plenamente moderna, del hermoso sanatorio construido en Leza en 1934. Zabalo demuestra en su obra esa doble actitud tan frecuente en los arquitectos guipuzcoanos del primer tercio del siglo XX, afectos por un lado al ritmo impuesto por la presencia ornamental de la ciudad, y por otro, al escueto gesto sugerido por la influencia del movimiento moderno. Zabalo lo hacía bien en ambos casos y sus edificios permanecen como testimonio de su talento.

Pero, ¿quiénes eran en realidad Cortázar y Elizalde? ¿Cuáles eran sus empeños? Hace ya algunos años traté de averiguarlo, buscando en los medios comunes a mi alcance: la bibliografía y los centros oficiales guipuzcoanos relacionados con la arquitectura. Me sorprendió la escasez de noticias y, sobre todo, por qué no decirlo, la relativa sorpresa de mis interlocutores cuando les preguntaba por ellos. “¿Para qué quiere Vd. saber eso?”, decían algunos. Los libros indicaban algunas de sus obras y las gentes sabían sucintamente de su actividad en Guipúzcoa, pero habían perdido la memoria cercana hasta el punto de no conocer siquiera sus segundos apellidos. Y eso me pareció mal, acostumbrado a considerar la arquitectura ante todo como obra del hombre y para el hombre, pese a que lo plástico del resultado construido sobrepase en cierto modo en atractivo a la propia identidad de sus autores.

He pasado muchos años dedicado al análisis de la arquitectura, a relacionarla con la vida, con la cultura y con la historia; la arquitectura como una forma más de la poética. Ejerzo, por así decirlo, una actitud de espectador ante la acción de la arquitectura, espectador imparcial que trata de percibir lo bueno y lo malo. Un espectador que prefiere, desde luego, ser siempre positivo y evita escribir sobre lo que no pueda luego defender. Ésa es también una forma de crítica, la ausencia, la omisión de lo incoherente, lo indebido o lo manifiestamente perverso. Todo ello no existe para mí, y lo demás, pese a sus naturales imperfecciones, resulta siempre susceptible de ser valorado como obra del hombre, fundada en la correcta intención y sujeta, como no puede ser menos, a la limitación humana.

Me interesa sobre todo la arquitectura como un acto inmerso en sus circunstancias ambientales, tipológicas y sociales y trato de comprender las condiciones a que un edificio ha sido sometido para resultar como resulta. Me inquieta lo que desea ser perfecto y no asume su dosis de heterodoxia, me aterra el dogma, porque creo que la belleza se encuentra mejor en la duda y en la leve anomalía que en la inflexible posesión de la verdad. Por eso, en este caso, me pareció que podía ser positivo aplicar la independencia de criterio y la observación imparcial a este breve repaso a la trayectoria de alguno de los arquitectos guipuzcoanos del cambio del siglo XIX al XX.

Porque, ¿quién es capaz sin riesgo de analizar a sus iguales? ¿Quién posee el equilibrio suficiente para prescindir de sus filias y fobias y describir con equidad cuanto siempre ha visto, formado ya su criterio con el paso del tiempo y sus circunstancias? Yo veía por vez primera, desconozco muchos de los vínculos accesorios que hubieran podido dirigir mi intención. No pertenezco a esta tierra y, por eso, tal vez pueda manifestar mi aprecio al esfuerzo de todos. Debía aplicar métodos ya experimentados y sistemas imparciales de evaluación sustentados en la costumbre de analizar la arquitectura y en la actitud positiva de buscar y encontrar siempre la honradez y la profesionalidad en el trabajo de los arquitectos.

Guipúzcoa necesita, sin duda, acercarse a la crónica de sus arquitectos del siglo XX. Un tiempo que ha sido testigo de su crecimiento y evolución desde su ancestral economía natural hasta su industrialización actual. Tiempo de establecer pautas diferenciales entre lo urbano, lo rural y las extensas áreas semiurbanas dibujadas en la naturaleza acogedora y tierna de su paisaje. Ese paisaje de verdes infinitos, colinas ondulantes, brumas húmedas y luces deslumbrantes donde todo tiempo combina bien con el entorno. La lluvia mejora con su suave cadencia la imagen melancólica del cielo cubierto sobre los montes salpicados por los blancos reductos habitados durante siglos por las gentes. A la vez, el sol produce claroscuros irrepitibles en el verde, emite hálitos de vida que evaporan el húmedo interior de la tierra y permiten apreciar la certeza de la concordia.

Seguramente Pablo Zabalo podría expresar mucho mejor que yo lo que trato de decir, pero tal vez esas sensaciones no resultan nuevas para mí. Recuerdo ahora los años escolares pasados en el Lecároz baztanés en los primeros sesenta, hace ya cuarenta, y el influjo tácito y explícito que esos años tuvieron y tienen en mi forma de ver las cosas. Es la experiencia permanente de la diversidad, la certeza de que existen muchas formas de responder con coherencia a estímulos semejantes entre sí, el contraste entre la explícita dureza de mi tierra aragonesa, su clima extremado y recto, y la suave cadencia de los tonos húmedos y curvados del verde vascongado. Ambas cosas son posibles a la vez, puedo dar fe de ello, y momentos ha habido en que la arquitectura ha servido de nexos entre ambas.

Podemos recordar así que los mejores maestros canteros aragoneses del Renacimiento y el Barroco fueron siempre guipuzcoanos y que la más antigua familia de arquitectos establecida en Aragón, los Yarza, procede de la Asteasu guipuzcoana y ejerce con brillantez su trabajo en Zaragoza desde hace doce generaciones sin interrupción: desde el primer Domingo de Yarza establecido en Mallén en 1590 hasta el joven Guzmán de Yarza, alumno en la Escuela de Arquitectura de Pamplona, que termina su carrera este año. Podemos recordar también al zaragozano Silvestre Pérez, ilustrado y brillante, que encontró en Guipúzcoa acogida a su talante moderno y volumétrico, captado enseguida por Pedro Manuel de Ugartemendía en la reconstrucción de San Sebastián tras el incendio de 1813. Años después, en 1882, Luis Aladrén construiría el nuevo Casino de la ciudad y dejaría Zaragoza para residir ya en San Sebastián, vecino de la calle Hernani. Nadie diría tampoco que el kiosco del Boulevard, expresivo y galante, muestra optimista de la Belle Epoque, rebosante de modernismo e insertado en el ornamento de la ciudad, fuese construido por un aragonés. Lo fue por Ricardo Magdalena en 1906, tras ganar el concurso convocado por el Ayuntamiento, al igual que Cortázar y Elizalde lo harían en 1910 en Zaragoza en el convocado por la Caja de Ahorros.

Guipúzcoa ha acogido siempre con afecto a los aragoneses, sabedora de que nuestro Fuero jamás trató de interferir en su destino. Es la Ley Antigua, plenamente adaptada a la costumbre, espléndida muestra de Derecho secular, la que a ambos nos permite no recordar episodio alguno de fricción, permanentemente basados en el mutuo respeto. Nuestros antiguos Fueros eran tenidos desde siempre en Aragón como argumento indispensable de nuestra circunstancia. Tal vez por eso seguimos con atención la marcha de Guipúzcoa y del País Vasco hacia su definitivo encuentro con la estabilidad deseada.

Pues bien, todos esos actos previos han facilitado mucho el trabajo de esta Lección de Ingreso en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Se trata, tal vez, del resumen de una tendencia, iniciada años atrás, y elaborada ahora de manera formal para esbozar levemente el apasionante recorrido de la arquitectura guipuzcoana a lo largo de cuarenta años, precisamente el lapso del cambio del siglo XIX al XX, relatado cien años después, ahora que el siglo XX acaba.

Hasta bien entrado el siglo XVIII, San Sebastián fue una villa medieval, entre urbana, marítima y baluarte, caracterizada siempre por su inevitable condición de frontera. Un enclave natural, cobijado al norte por la sombra del Urgull, abierto hacia el sur, y definidos sus flancos Este y oeste por la desembocadura del Urumea y el hermoso llano de la bahía. No tuvo San Sebastián intenciones paisajísticas en todo ese tiempo, fue algo que vino luego, cuando decidió crecer sobre sí misma y sobrepasar su recinto. Su origen medieval, apoyado por la existencia previa de un sencillo asentamiento de pescadores, fue reconocido en la mitad del siglo XII, cuando Sancho el Sabio de Navarra dio carta de población al enclave y le otorgó el rango de villa. Hasta entonces, el monasterio de San Sebastián el Antiguo había sido el germen natural del lugar, acogidos a su abrigo sus pobladores y ocupados en una actividad mixta entre el servicio al monasterio y su propio oficio de expertos en las cosas del mar.

Todo cambió con el acto político del rey Sancho. San Sebastián asistió desde entonces a la llegada de gentes de fuera, gascones sobre todo, atraídos por las ventajas de Fuero y factores iniciales de una actividad comercial de intercambio que, desde entonces, la villa añadiría a sus anteriores funciones de estricto mantenimiento. Fue precisamente ese trasiego de gentes el origen de la inclusión de San Sebastián en uno de los ramales septentrionales del camino de Santiago, vía natural para quienes, atravesando el Bidasoa, se dirigían a encontrar las vías principales del camino que provenía de Navarra y Aragón. Encontramos así el origen del primer crecimiento de la villa: su condición medieval y foral, su actitud de acogida de comerciantes incipientes y su posición de paso hacia las vías del Sur. Esas tres posturas, distintas y complementarias, propiciaron pronto que la villa necesitase especializarse. Lo medieval, el paso y, sobre todo, la defensa, requería perfeccionar las condiciones geográficas naturales y establecer un recinto donde los pobladores encontrasen abrigo.

Así, la construcción de la primitiva muralla apoyó por el Este, el sur y el oeste la defensa natural del monte por el norte. Además, el abrigo del Urgull hubo también de ser perfeccionado con el trazado de

una línea amurallada defensiva, capaz de cerrar el recinto definido por el llano. Encontramos entonces un asentamiento urbano lleno de raciocinio, como lo fueron casi todos los medievales. Nada o casi nada era superfluo en él, todo respondía a la experiencia y a la necesidad. Con su Carta Puebla, inspirada en el Fuero de Jaca, el rey Sancho había reconocido en San Sebastián su inmejorable condición de puerto natural desde donde pudiera darse salida hacia el norte a las mercancías del sur, provenientes sobre todo de Navarra. Era natural que ese comercio estuviera protegido y que la villa fuera capaz de preservar por sí misma su actividad múltiple. El asentamiento urbano de San Sebastián, mitad geográfico y natural, mitad inducido por las nuevas necesidades de mantenimiento, hizo de la villa un enclave reconocible y estable que permaneció durante siglos en su orden original. Tan sólo actos de acomodo y renovaciones parciales de su caserío tuvieron lugar a lo largo de seiscientos años. Y es que, una vez definido el perímetro defendido por la muralla y encontrada la especialidad de la ciudad en sus labores del mar y en el comercio, San Sebastián no necesitó crecer durante todo ese tiempo, tan sólo necesitó afianzarse. Cientos de otras ciudades medievales europeas respondieron de manera semejante, se renovaron por dentro, mejoraron sus edificios, construyeron sus nuevas iglesias, esbozaron tímidos intentos de traspasar sus murallas formando pequeños arrabales limítrofes, pero su esencia permaneció intacta, fiel a su fundación medieval.

El siglo XVIII, sin embargo, introduciría nuevas variables que pronto habrían de dar lugar a los primeros desasosiegos de San Sebastián como ciudad. El caso del Antiguo Régimen y la progresiva movilidad de las ideas y de las gentes habrían de propiciar reajustes que San Sebastián enseguida comenzó a percibir. Precisamente la temprana reunión en Guipúzcoa de grupos de individuos —reunidos en torno a la Sociedad Bascongada de los Amigos del País— afectos a la renovación de las costumbres y a la mejora de los sistemas de trabajo fue uno de los gérmenes impulsores del cambio. La evolución del pensamiento hacia nuevas actitudes más permeables, menos condicionadas por la tradición y la costumbre, hubieron de repercutir inevitablemente en el carácter urbano de la ciudad. Nada iba a ser lo mismo desde entonces, los alicientes paisajísticos de San Sebastián iban a ser apreciados de pronto por quienes deseaban encontrar en los

- 1 Plaza Nueva.
- 2 El Tigo y Puerta de la Plaza.
- 3 Puercas de las Escuelas.
- 4 Puercas del Rey.
- 5 Puercas de las Remoras.
- 6 Colegio de San Juan (García).
- 7 Id. (Sra de Hospital).
- 8 Puercas de S^a Maria.
- 9 Puercas de S. Tolomeo.
- 10 Puercas de S. Ulpiano.
- 11 Puercas de S. Carlos.
- 12 Puercas de S. Felipe.
- 13 Coto Imperial.
- 14 Puercas de Santiago.
- 15 Coto de las Banderas.
- 16 Coto de San Juan.
- 17 Puercas de S. Tolomeo.
- 18 Puercas de las Carmelitas.

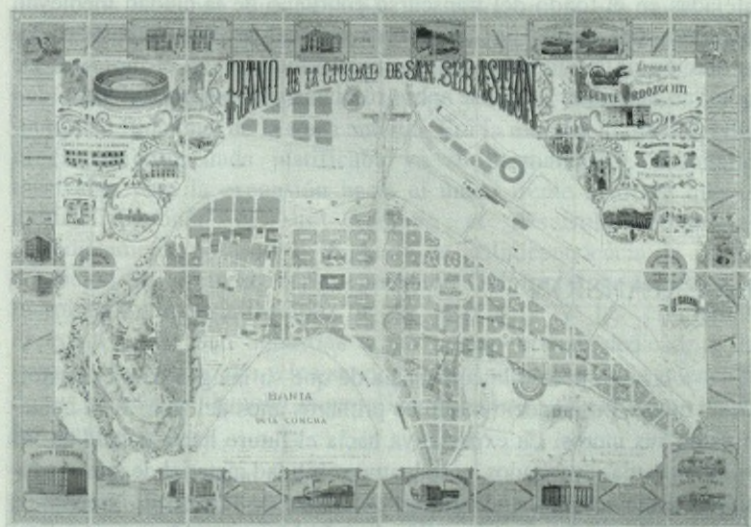
S^a SEBASTIAN.

25.000

- 19 Puercas del Hermoso.
- 20 Id. del Mar.
- 21 Puercas de S^a Cruz de la Reina.
- 22 Puercas de Peláez.
- 23 Puercas de la Reyna.
- 24 Puercas de S. Antonio y Peláez.
- 25 Id. de las Reynas.
- 26 Id. de S^a Clara.
- 27 Id. del Alcazar.
- 28 Puercas del Principe.
- 29 Puercas de S. Gabriel.
- 30 Puercas de S. Carlos.
- 31 Puercas de S. Antonio.
- 32 Puercas de S. Carlos.
- 33 Puercas de S. Antonio.
- 34 Puercas de S. Antonio.
- 35 Puercas de S. Antonio.
- 36 Puercas de S. Antonio.



La ciudad de San Sebastián y sus alrededores, 1860.



Plano del Ensanche de San Sebastián, 1882

asentamientos urbanos algo más que costumbre y medios de supervivencia o defensa. Los actos propios de la incipiente Sociedad Bascongada rebosaban una exaltación patriótica que iba mucho más allá del reconocimiento del origen geográfico. Lo patriótico, entonces, era casi una forma de ser, de expresarse, abundaba en aprecio por las raíces y, al mismo tiempo, deseaba con fuerza el progreso del país.

En muchas otras provincias españolas apareció simultáneamente el mismo síntoma, pero tal vez en Guipúzcoa se dieron unas circunstancias objetivas que hicieron de la Bascongada una de las sociedades económicas que con mayor coherencia afrontó el camino del futuro. Su inmediata proximidad con Francia, la calidad social de muchos de sus primeros componentes, la relación de esos individuos con otros europeos —franceses, sobre todo— partícipes de la renovación, la propia geografía de la región, su sugerente paisaje, el ancestral ejercicio de la vida rural autosuficiente, apoyado por privilegios de hidalguía colectiva, convirtieron a Guipúzcoa casi en un paradigma de cuanto podía esperar la Ilustración para desarrollar sus fines.

Naturalmente, todas esas causas ambientales e históricas, alejadas en el fondo del transcurso cotidiano de la ciudad medieval, hubieron de incidir en la postura urbana de San Sebastián. La evolución de la ciudad resultaba imprescindible, era el momento de que San Sebastián avanzase sobre sí misma y afrontase su futuro.

LA EXPANSIÓN

La ciudad, pese a la conciencia de que su imagen debía transformarse, permaneció hasta los primeros años del siglo XIX contenida en sus muros. La expectativa hacia el futuro había calado en los ambientes más avanzados, pero la imposibilidad material de una expansión, condicionada por el carácter defensivo de la ciudad, impedía de hecho cualquier acto urbano diferente de la renovación interior. Fue, como casi siempre ocurre, un hecho fortuito el origen indudable del crecimiento de la ciudad: su quema y destrucción en 1813.

Se demostró entonces que la condición defensiva de las murallas, aptas para contener asedios en los siglos precedentes, resultaba ineficaz ante la evolución del arte de la guerra. San Sebastián se encontraba desprotegida por sus flancos —sobre todo por el Este— y no cabía pensar en nuevos refuerzos que consiguieran mantenerla como plaza fuerte. Por otra parte, la destrucción de la ciudad, pese a la catástrofe, permitía señalar un origen hacia el futuro. San Sebastián entonces consiguió actuar con raciocinio, el sentido de la propiedad de sus habitantes condicionó su forma, la mantuvo sensiblemente igual a como hasta entonces había sido, pese a las propuestas renovadoras de Pedro Manuel Ugartemendía. San Sebastián recuperó entonces su ortogonalidad de siempre, la mejoró incluso. Trazó nuevas líneas sobre las anteriores; rectificó levemente algunas calles; niveló su suelo, de forma que las pendientes dieran salida natural a las aguas; construyó de nuevo su hermosa plaza porticada; dispuso ordenanzas estrictas para la reedificación de los nuevos edificios.

La ciudad, en suma, ejerció una serie de actos positivos, necesarios por un lado para su revitalización, y preparatorios, por otro, para afrontar un futuro que nadie entonces sabía como iba a ser, pero que todos deseaban. San Sebastián fue reconstruida con rapidez, la urgencia del realojo de las gentes se vio favorecida por el orden de la traza. Pero las ideas anteriores no habían cambiado; al contrario, se habían afianzado con el paso del tiempo y con la constatación de la inutilidad funcional de la traza antigua. Era la muralla lo que impedía el crecimiento, nada justificaba ya su permanencia, obstáculo insalvable para la expansión hacia el único frente evidente que la ciudad disponía, el sur. Además, el desarrollo comercial inmediatamente posterior a la guerra de la Independencia, la nueva condición de la ciudad como capital de Guipúzcoa desde 1854, la incipiente industrialización de la provincia y las crecientes expectativas de San Sebastián como núcleo urbano dedicado a la gestión de la economía y los servicios, facilitaron pronto la intención de sus habitantes: demoler la muralla y organizar su crecimiento hacia los llanos.

San Sebastián había aprendido a ser una ciudad ordenada cuando en 1817 se rehizo sobre sí misma. Ninguna otra alternativa, salvo el orden, podía resolver mejor su deseo de crecer en su ensanche ni podía reflejar con más coherencia su patente falta de sitio para hacerlo. San Sebastián tuvo suerte entonces de contar con un

arquitecto ordenado, moderno y razonable al mismo tiempo, Antonio Cortázar. El primero de los Cortázar se convierte así en el precedente indudable de los arquitectos guipuzcoanos del cambio de siglo. Sin su propuesta para el ensanche de San Sebastián, seguramente la ciudad no hubiera evolucionado de la forma que lo hizo. Cortázar decidió que la nueva ciudad había de crecer de la misma forma que tan buen resultado había dado cuando fue reconstruida, ortogonalmente. Eligió la línea de la calle Mayor como directriz longitudinal del ensanche y aprovechó el espacio multiforme resultante de la demolición del frente sur de la muralla —el actual boulevard— para absorber las diferencias geométricas de enlace entre la antigua traza y la nueva, tan sólo unos pocos grados, pero los suficientes para que el espacio trapezoidal del boulevard sirviera de rótula a la expansión ortogonal de la nueva ciudad.

Lo principal ya estaba hecho; con un trazado razonable y unas ordenanzas coherentes, cualquier ciudad posee su mejor apoyo, la escala de sus edificios. Luego, la arquitectura ya se ocupará de que los edificios resulten adecuados al uso y a la imagen que la ciudad ha deseado para sí. San Sebastián sabía cuál era el porte de la nuevos edificios que necesitaba, su auge como enclave paisajístico; su condición de capital; su capacidad de atractivo para el establecimiento temporal o permanente de gentes que apreciaban su privilegiado entorno; el progresivo afianzamiento en ella de una burguesía proveniente de toda la provincia, que fijaba en la ciudad su residencia y su centro de gestión, determinaron que la calidad de su arquitectura discurriera paralela al orden de su traza.

Fueron unas circunstancias que se habían ido fraguando durante casi cincuenta años —entre 1817 y 1864— sin decaer nunca; al contrario, se iban incrementando con nuevos componentes que abundaban en el hecho de que la ciudad antigua rebosase sobre sí misma cada día más. Además, la mejora de las comunicaciones terrestres, el ferrocarril sobre todo, facilitaron mucho la expansión industrial y la relación entre el exterior y el interior de una provincia cuya capital, San Sebastián, no contaba ni siquiera con medios para atender su propio crecimiento demográfico. La expansión de la ciudad había resultado inevitable, no sólo por causas de evolución conceptual sino también por mero acomodo funcional.



Bañistas en la playa de la Concha. Dibujo de P. Antequera Azpiri, 1919.



El paseo Nuevo. Dibujo de P. Antequera Azpiri, 1919.

LOS ARQUITECTOS

Fueron muchos los profesionales que se ocuparon de la construcción de la nueva ciudad desde que en 1864 se demolieron las murallas. Al principio, el régimen de la enseñanza de la arquitectura en España y la lenta evolución de las Academias de Bellas Artes obligaron a una coexistencia natural entre los maestros de obras, herederos seculares de los gremios, y los arquitectos titulados. Una coexistencia que en San Sebastián ofreció repetidas muestras de acuerdo y de tolerancia. Los maestros de obras guipuzcoanos de la segunda mitad del siglo XIX —José-María Múgica, Domingo Eceiza, Manuel Urcola, Galo Aguirresarobe, Clemente Osinalde— caracterizan su arquitectura por su escueta sencillez, libre de ornamento y artificio. Podríamos decir que su arquitectura fue más esencial, más cercana a las pautas classicistas que la de los arquitectos titulados a partir de 1855 en la recién creada Escuela de Arquitectura de Madrid.

Los arquitectos del tercer cuarto del siglo XIX en San Sebastián —Antonio Cortázar, José Giocosa, Luis Aladrén, José-Vicente Mendía, Eleuterio Escoriaza, Manuel Echave, Nemesio Barrio— pese a su formación académica y a su tendencia romántica, introdujeron en sus edificios síntomas evidentes de que la arquitectura que necesitaba la ciudad debía resultar más expresiva, menos contenida si deseaba adaptarse a los deseos de la burguesía emergente que iba a habitar en ella y a los de las clases altas que la habían elegido como residencia durante la temporada de verano. Resulta notable esa diferencia entre maestros de obras y arquitectos, y tal vez podemos afirmar que los arquitectos que precedieron al cambio del siglo señalaron el camino de la irrupción ornamental que llegaría enseguida.

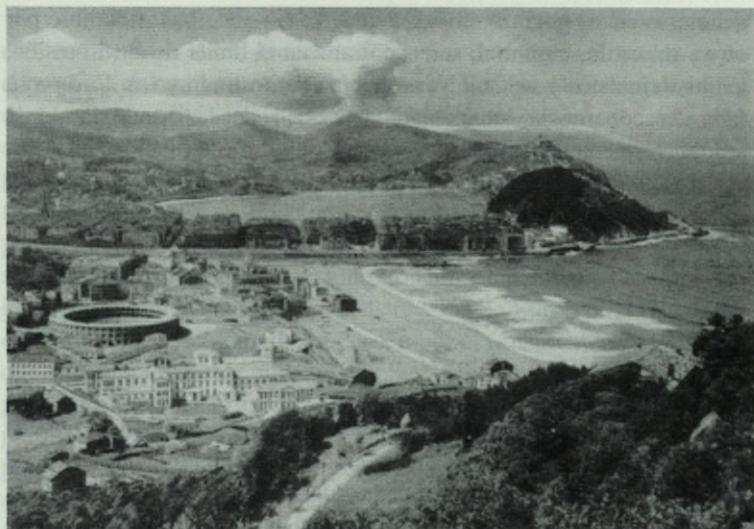
No es casual la tendencia de San Sebastián a denotarse hacia afuera en sus edificios. La arquitectura es siempre un síntoma de la sociedad que la habita, no puede entenderse la arquitectura si no se conoce su fondo social. ¿Por qué la arquitectura de San Sebastián, en los mismos años, con parecidos estímulos en la evolución general del estilo, es tan diferente a la de otras ciudades, Madrid o Zaragoza, por

ejemplo? ¿Por qué San Sebastián, capital de una provincia tan arraigada en la tradición como Guipúzcoa, construye edificios tan alejados de la tradición como los que construyó en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX?

Sorprendentemente, el historicismo y el regionalismo, arraigados en la imagen visual y constructiva de la arquitectura tradicional —recuerden, por ejemplo, la arquitectura de Leonardo Rucabado, por completo inspirada en los invariantes montañeses— no tuvieron en San Sebastián una manifestación que pudiera recordar a la arquitectura vasca tradicional. Al contrario, puede percibirse con claridad su desarraigo, su deseo de parecerse lo menos posible a la arquitectura que rebosaba el paisaje tan sólo unos cuantos metros más adentro.

En ese sentido, la arquitectura urbana de la ciudad de San Sebastián pareció deseosa de romper con la costumbre; ni la burguesía de entonces, ni, desde luego, la aristocracia visitante deseaba manifestar en su arquitectura referencia alguna a la tradición, aunque ésta pudiera provenir del camino de la recuperación histórica. San Sebastián se convirtió así en el paradigma de la ciudad renovada, había conseguido crecer a costa de esforzarse mucho, de demoler sus murallas; debía ofrecer una imagen consecuente con ese esfuerzo, debía manifestar en su arquitectura su ruptura con el pasado, con cualquier síntoma visual que pudiera ser confundido con la tradición. Tal vez por eso, la tendencia ecléctica y ornamental de los arquitectos del cambio de siglo fue en San Sebastián especialmente acusada, debían asumir la actitud de la sociedad para la que construían.

Por eso resulta tan interesante el relato de la arquitectura de la ciudad tras esas primeras décadas de contención, subsiguientes a la puesta en marcha del Ensanche propuesto por Antonio Cortázar. Podemos fijar en los últimos años Ochenta el inicio de ese otro talante menos reservado, mucho más explícito, que transmitió su impronta a la arquitectura de la ciudad a través de las obras de sus arquitectos. Una actitud cuyo efecto fue cambiando con inusitada rapidez, atrás quedaban los actos comedidos de los maestros de obras y los arquitectos herederos del academicismo. El futuro se dibujaba repleto de certidumbre por un lado —la convicción de que la ciudad deseaba



Vista del Ensanche de San Sebastián desde el Este, 1916.



El puerto de San Sebastián, 1916.

denotarse en su pujanza, en su abundancia— y de incertidumbre por otro —el estilo, como tal, se encontraba en el límite de su expresión, los historicismos y eclecticismos habían demostrado ya en Europa su falta de coherencia intelectual, su desvío de la ortodoxia de la arquitectura entendida como estricto resultado de la función.

EL ESTILO

Resultaría muy largo de explicar cuáles son en cada lugar las razones de las pervivencias de los estilos, los motivos por los que, a veces, la arquitectura de las ciudades resulta independiente de los aires de renovación que puedan darse desde las opciones más avanzadas. Lo cierto es que en San Sebastián, como la mayor parte de las ciudades españolas, la arquitectura ecléctica permaneció hasta bien entrados los años Treinta del siglo XX. La ciudad se encontraba cómoda con la imagen que había conseguido de sí misma; la prestancia del Ensanche, que en los años Setenta del siglo XIX había resultado moderna y sugerente para su tiempo, permanecía inalterada como si las cosas no fueran a cambiar nunca.

Pero no era así, desde luego; los aires de renovación en Europa iban por caminos muy distintos al ornamento. Ya en las últimas décadas del siglo XIX, habían surgido grupos avanzados en Escocia, en Austria, en Alemania, que, pese a su formación historicista, hicieron del historicismo ecléctico un punto de partida para conseguir superarlo, para detestarlo, en suma. No había futuro en eso, no podía pervivir una arquitectura sin estilo propio, basada en la expresión de tomar prestada la expresión de la historia y, tras manipularla, producir unos resultados complejos, superpuestos, aleatorios, suscitados por la mera conveniencia. Los caminos de la arquitectura del comienzo del siglo XX cada vez se encontraban más cerca de la desornamentación, de la linealidad. La propia tendencia de las artes hacia la abstracción de la forma, hacia la sugerencia más que hacia el realismo, indicaba con claridad que la retórica tenía sus días contados.

Además, la incidencia traumática de la Gran Guerra, con sus efectos añadidos de destrucción, intervino de manera decisiva en la depuración del estilo. La reconstrucción de Europa, el realojo de miles de familias precisaba una arquitectura esencial, lineal, en serie. No cabía ya pensar en fórmulas históricas o eclécticas propias de los periodos de abundancia; se trataba de una arquitectura necesaria, funcional, económica. Podemos comprobar así que la evolución del pensamiento y de la actitud plástica hacia la simplificación formal, surgidos en el final de XIX, encontraron un complemento definitivo en las razones funcionales de la reconstrucción de Europa. La linealidad era ya inevitable y, con ella, el desdén por el ornamento, el desprecio que aquellos jóvenes arquitectos de la vanguardia racionalista sentían por cuanto supusiera exceso. Un racionalismo sin retorno posible, porque la creciente carestía del material y de la mano de obra y la progresiva pérdida del oficio de los artesanos se unieron al rechazo conceptual a la abundancia expresiva y consiguieron desanimar cualquier intento retórico que pudiera darse.

Ése es, a grandes rasgos, el transcurso de la historia básica de la arquitectura en los años del cambio del siglo: ocaso de los eclecticismos y nacimiento de los racionalismos. Sin embargo no cabe buscar en esos años límites exactos; al contrario, en cualquier parte y en todas al mismo tiempo pudieron producirse avances y retrocesos que indujeron a adelantar o retrasar los principios o términos de ese tiempo. Sin embargo, el cómputo de cuarenta años sí resulta oportuno en general, tómense antes o después. Ése es el lapso de tiempo que se tomó la arquitectura para evolucionar sobre sí misma, reconocerse y encontrar un estilo que le permitiera proseguir y avanzar sobre la duda decimonónica. Por eso parece oportuno tratar sobre ese periodo de cuarenta años en una ciudad como San Sebastián, arraigada como pocas en los ritmos visuales de la superposición del estilo.

Ya sabemos el origen de la arquitectura del Ensanche, los sencillos ritmos de los edificios de los maestros de obras y los incipientes signos de expresión que los arquitectos contemporáneos a Antonio Cortázar introdujeron en la arquitectura de la ciudad. Quienes les siguieron, fueron los protagonistas de un periodo que se inicia con la ebullición ornamental, continúa con el reposo de la abundancia, prosigue con la transición y concluye con la renovación lineal. Cuatro

actitudes diferentes, desarrolladas a lo largo de las cuatro décadas en las que esos arquitectos construyeron la ciudad pese a la disparidad de sus criterios. Todos ellos eran capaces de proyectar edificios, todos ellos tuvieron clientes influyentes que desearon expresar su manera de ver la ciudad a través de los edificios que promovieron. Pero no es posible en tan corto espacio tratar de todos ellos con detalle, debemos elegir y mostrar las trayectorias más representativas de quienes construyeron la ciudad en esos cuarenta años en que el estilo evolucionó y se transformó. Fue la ciudad la que les vio pasar, la que acogió los resultados del criterio de sus arquitectos. La ciudad permaneció expectante mientras tanto, poco pueden hacer las ciudades sino esperar a que las circunstancias las transformen, ellas lo acogen todo, su forma y su arquitectura dependen de las actitudes de quienes en ellas actúan.

Por eso, porque debemos elegir después de conocer las obras de muchos, tal vez sea posible demostrar que los arquitectos guipuzcoanos que mejor representan esas cuatro actitudes de la evolución del estilo en esos cuarenta años de la arquitectura de San Sebastián son Ramón Cortázar, Juan-Rafael Alday, Pablo Zabalo y José-Manuel Aizpurúa. No es una elección azarosa, sino meditada; sin duda hay otros arquitectos que pueden resultar semejantes a ellos en cada una de las tendencias, pero seguramente no serían ejemplos tan claros y, además, no concurrirían en ellos las circunstancias personales que afianzaron más si cabe esas opciones de estilo. Podría parecer que una elección como la propuesta hubiera de suponer una omisión del resto; no es así en este caso, se trata tan sólo de una opción entre otras y, en eso, quienes nos ocupamos del análisis de la arquitectura también somos deudores de nuestro propio estilo, de nuestro parecer, que podrá coincidir o no con el parecer de otros, pero que siempre será un reflejo objetivo de lo que hemos podido percibir.

RAMÓN CORTÁZAR URRUZOLA

Sin duda Ramón Cortázar fue uno de los arquitectos más relevantes de San Sebastián en el periodo del cambio de siglo. Cortázar fue un profesional competente, respetado, con buenos

clientes y con una sorprendente capacidad para expresarse a través de la arquitectura. Todo en Cortázar abunda en su deseo de encontrar una expresión convincente en cada uno de sus edificios; convincente para sus clientes y también para sí mismo, consiguiendo en primer lugar una respuesta adecuada al uso y, además, la aportación plástica necesaria para que el resultado de su arquitectura sea identificable entre otros. Cortázar estuvo inmerso en la arquitectura desde mucho antes del comienzo de su ejercicio profesional, no en vano fue hijo de Antonio Cortázar y vivió ese ambiente desde niño, hasta el punto de que fue el primer ciudadano que nació en el Ensanche, precisamente en la casa construida por su padre poco antes en la calle Garibay 1.

Había nacido en 1867 e inició en Madrid sus estudios de arquitectura junto a su primo Luis Elizalde, con quien luego proyectaría varios edificios. Ambos siguieron una misma trayectoria académica, aunque tal vez Elizalde no participara luego con la misma intensidad de la intención expresiva de su primo. Terminaron la carrera en 1891, fecha en que la opción de la ciudad hacia la abundancia ornamental podía ser ya claramente perceptible. Fue entonces cuando la arquitectura de Cortázar comienza a manifestarse con su intervención en la terminación de la torre de la catedral del Buen Pastor que había proyectado Manuel Echave. Años después, en 1896, junto a Elizalde, ganó el concurso convocado para la construcción del Instituto de Segunda Enseñanza, edificio repleto de recursos expresivos y muestra elocuente de lo que pronto sería su arquitectura.

Desde antes de ir a Madrid, Cortázar había asistido al trabajo de su padre como arquitecto provincial de Guipúzcoa. No fue extraño, por eso, que al terminar su carrera y fallecido Antonio Cortázar, ocupara su puesto en la Diputación, a la que dedicaría casi toda su vida profesional. Ejerció su trabajo oficial sin remuneración alguna durante muchos años, fue arquitecto de las Cajas de Ahorros guipuzcoanas, asesoró a los ayuntamientos de Pasajes, Rentería, Zarauz y Cestona y desarrolló una intensa actividad en toda la provincia. Pero fue en San Sebastián donde sus edificios resultan más notables, todos ellos caracterizados por una singular intención plástica, obtenida de la experta composición de sus elementos ornamentales.

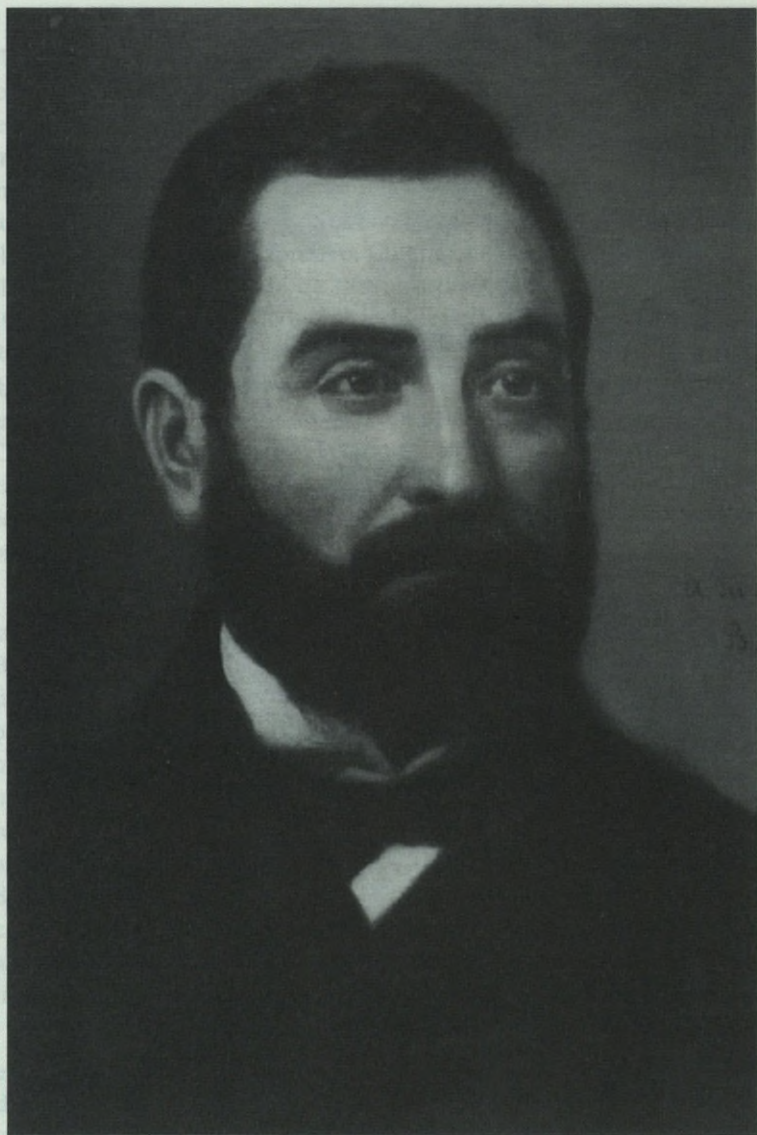
Muestra de ese talante son los edificios de Garibay 21, Prim 17 y Zubieta 1, construidos en 1903, 1904 y 1906 respectivamente, en los que Cortázar demuestra con claridad su conocimiento de las tendencias modernistas, tanto en la composición de las fachadas como en los materiales utilizados. De 1900 es el primer edificio de la manzana del Banco Guipuzcoano, abundante en efectos plásticos y continuado después en sus colindantes hasta 1916, partícipes todos ellos del mismo sentido expresivo. Contrapunto de esa abundancia es el sereno edificio del Asilo de Párvulos de San José, construido en 1901, y acaso el comedido ejercicio historicista del Convento de las Reparadoras, proyectado en 1904. Ambos resultan sorprendentemente distantes de otras manifestaciones posteriores de Cortázar, mucho más entroncadas con el gusto francés y con el refinamiento en el detalle. Cabría deducir de esa actitud el deseo del arquitecto de adaptarse a las circunstancias de sus encargos, acomodarse a las posibilidades económicas de sus clientes y al sentido expresivo que sus edificios precisaban.

Sin embargo, cuando era necesario, Cortázar se complacía en las soluciones largamente dibujadas, como lo hizo en la Caseta Real de Baños y en La Perla, edificios proyectados en 1910 y 1911, que el tiempo ha convertido en referencias visuales para la ciudad y que pertenecen ya a su mejor perfil paisajístico. Ambas son delicadas piezas, cuyos perfiles aparecen cuidadosamente tratados, provistos de un sentido infrecuente de la proporción y de la escala. Nada en ellas resulta abundante ni escaso, son esmeradas muestras de la mejor arquitectura de la Belle Epoque. Otras obras posteriores, el edificio de San Martín 50, por ejemplo, construido en 1915, sedimentan más si cabe esa actitud de Cortázar vinculada al eclecticismo francés; una arquitectura que, sin duda, la ciudad deseaba para sí y que Cortázar indudablemente dominaba.

Los años Veinte supusieron un moderado reposo en su actitud expresiva, como lo demuestra el edificio de la plaza del Centenario 2, de 1922, o el construido en el paseo de Francia en 1926. Sin embargo, cuando había ocasión para ello, la facilidad de Cortázar para ensayar formas se demostraba de nuevo, como ocurre en la sorprendente pieza construida en 1926 en Usandizaga 21. Un edificio retórico en exceso



El arquitecto Ramón Cortázar Urruzola, (1867-1945).



El arquitecto Antonio Cortázar Gorriá, (1825-1884).
Una obra suya es el edificio de la casa de la familia Cortázar,
construida en 1920 en Casapueblo 21. Un edificio notable en su estilo.



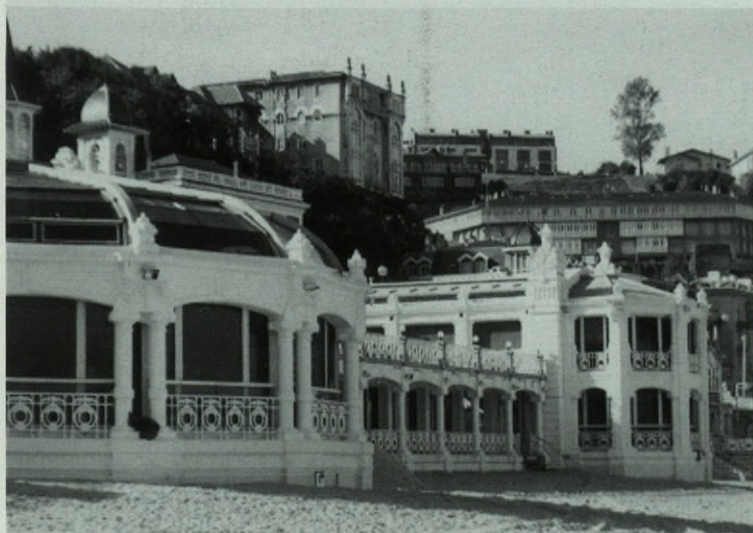
Promoción de Cortázar en la Escuela de Arquitectura de Madrid, 1891.



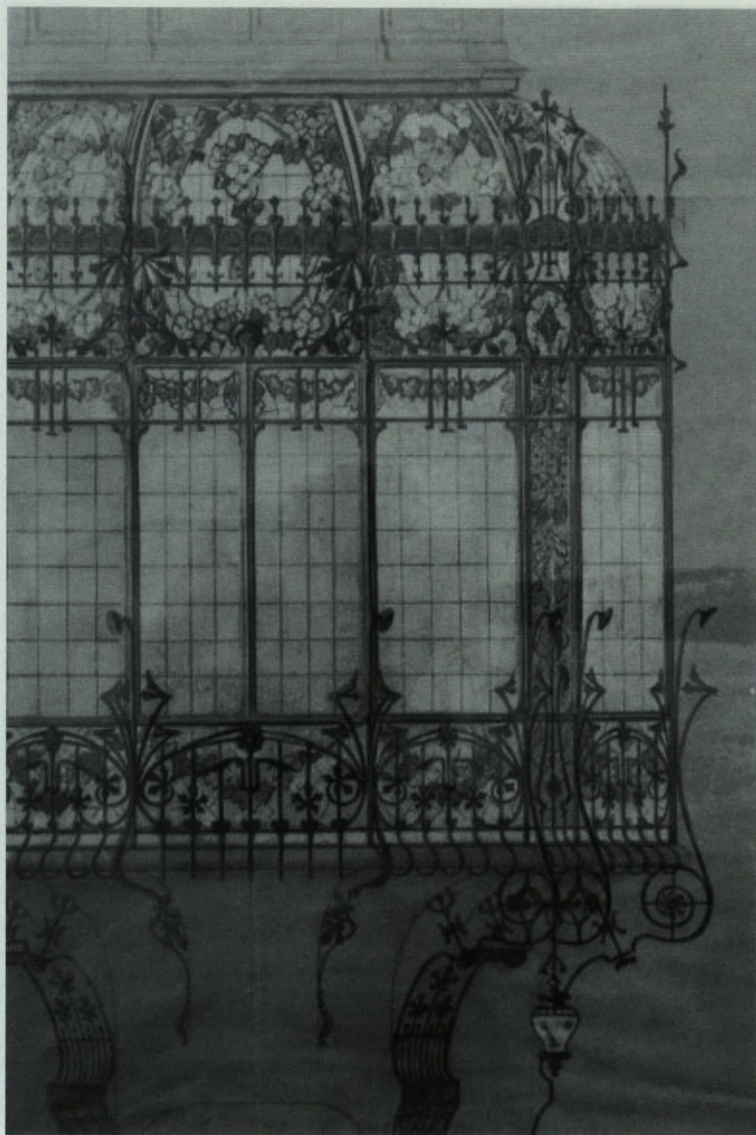
Acuarela de Ramón Cortázar.



El Instituto de Enseñanza Media. R. Cortázar y L. Elizalde, 1896.



La Perla del Océano. Ramón Cortázar, 1910.



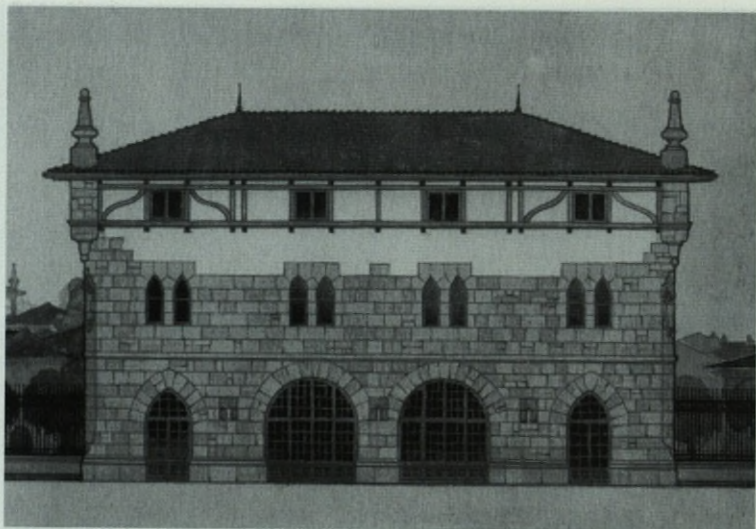
Dibujo de un mirador en chaflán. Ramón Cortázar.



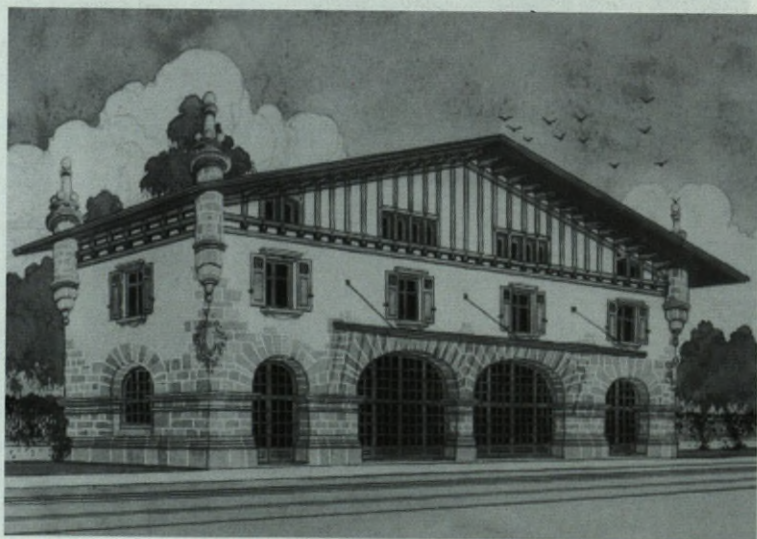
Proyecto de villa en Ategorrieta. Ramón Cortázar.



Proyecto de villa en Ategorrieta. Ramón Cortázar.



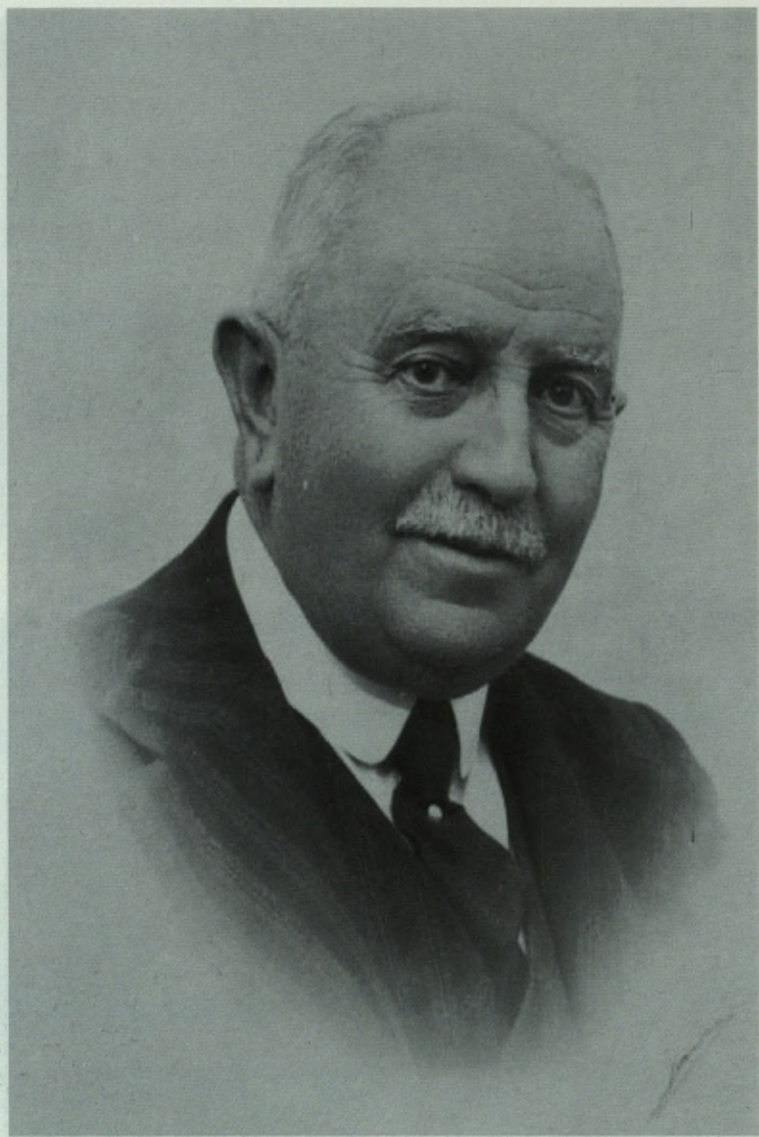
Proyecto para estación del ferrocarril del Urola. Ramón Cortázar.



Proyecto para estación del ferrocarril del Urola. Ramón Cortázar.



Edificio de la calle Usandizaga 21. Ramón Cortázar, 1926.



El arquitecto Ramón Cortázar después de su jubilación.

para su tiempo, cuyo efecto no pasó desapercibido para quienes defendían la vanguardia.

En Cortázar se produce el encuentro positivo y optimista entre la ciudad y el arquitecto; ambos caminaban en el mismo sentido, complacidos ambos del resultado de su trabajo. Tal vez por eso la evolución de la arquitectura de Cortázar tras la Gran Guerra no resultó inmediata, como sí lo fue en el caso de otros jóvenes arquitectos de ese tiempo. Cortázar tenía ya cincuenta años cuando la renovación real del estilo comenzaba sus primeros pasos en Europa y sesenta y cinco cuando las primeras muestras racionalistas tuvieron lugar en la ciudad. El racionalismo no era, desde luego, su estilo; ni su formación, ni su costumbre, ni la intención de sus clientes tenían nada que ver con ello. Tampoco la ciudad deseaba alejarse demasiado de sus referencias visuales; de ahí el enorme contraste que supuso la irrupción de la linealidad en la arquitectura de San Sebastián.

Ramón Cortázar fue un profesional que entendió la arquitectura como una ocupación vocacional de la que tan sólo su familia podía apartarle. Fue metódico, enérgico y generoso; contaba con buenos amigos arquitectos, Elizalde, Aguirrebengoa, Bellido, Moya, Muguruza, los Otamendi; todos ellos, tanto en San Sebastián como en Madrid, partícipes de una misma actitud solvente en su profesión, con independencia de su personal opción expresiva. A Cortázar le gustaba innovar, testigo de un tiempo en que los avances de la técnica significaron una permanente renovación de los sistemas constructivos. Fue pionero en la ciudad en el uso del hormigón armado, instaló los primeros ascensores, los primeros tendidos eléctricos domésticos, las primeras redes de calefacción. Componía sus proyectos con precisión, supervisando cuidadosamente los factores económicos, pendiente siempre del resultado de sus obras. Trabajó solo, apoyado por sus ayudantes, viajó por Europa y estuvo al tanto de las principales publicaciones francesas, alemanas e italianas sobre la arquitectura de su tiempo.

Cortázar sabía diferenciar bien entre la arquitectura que convenía a San Sebastián como ciudad y la arquitectura visualmente enraizada con el paisaje vasco; no en vano fue durante cincuenta años arquitecto provincial. Muestra de su sensibilidad en ese sentido fue el

Pabellón Vasco en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, de 1929, y las risueñas estaciones del ferrocarril del Urola o las propuestas de villas vascongadas para Ategorrieta. Manejaba con soltura los invariantes de la arquitectura vasca de siempre y la construía con esmero cuando podía y debía hacerlo; eso formaba parte de su manera profesional de entender la arquitectura.

Cortázar murió en San Sebastián en 1945, tras haber asistido como testigo indispensable al proceso completo del cambio de siglo. Tal vez sus últimos años resultaron sorprendidos por la evolución de las cosas, pero no hemos elegido su trayectoria para que el acuerdo con todo ese tiempo sea completo, sino para manifestar el primer eslabón de esa transición: la conexión con los precedentes decimonónicos y la pervivencia de la arquitectura ecléctica que dio sentido durante largos años a la imagen de San Sebastián.

JUAN-RAFAEL ALDAY LASARTE

Doce años más joven que Cortázar, Juan-Rafael Alday no tuvo ocasión de conocer de cerca las causas que motivaron la adscripción de San Sebastián a la arquitectura superpuesta y elaborada que caracteriza la ciudad. Podríamos decir que Alday se encontró con la ciudad que ya otros habían decidido e imaginado y que tomó parte en su construcción sin haber participado en su gestión. No está mal eso, debemos avanzar y Alday es nuestro segundo eslabón en la evolución de la arquitectura de San Sebastián en el sugerente periodo del cambio del siglo XIX al XX. Un eslabón moderado, alejado de cualquier exceso formal o conceptual, continuador de una trayectoria visual que requería reposo tras sus vínculos con las posturas eclécticas.

Además, Alday, al contrario que Cortázar, no tuvo precedentes familiares que pudieran vincularle desde niño con la arquitectura. La suya fue una trayectoria por completo independiente, libre de referencias previas que pudieran condicionar su intención. Había nacido en 1879 y, tras su primera juventud en San Sebastián,

cursó sus estudios de arquitectura en Madrid, donde terminó su carrera en 1903. Tanto Juan Alday como su hermano Lucas, también arquitecto y titulado un año antes, no contaron al principio con clientes estables que les permitiesen ejercer juntos su profesión. Alday optó entonces por acceder a la plaza de arquitecto municipal de San Sebastián, mientras su hermano Lucas mantenía su ejercicio profesional libre.

Lucas Alday construyó más que su hermano, sus edificios se reparten por la ciudad al igual que los de los demás arquitectos de su tiempo. Sin embargo, es Juan Alday nuestro segundo eslabón, precisamente por su condición de espectador consciente y oficial de la arquitectura de la ciudad en su mejor momento, el comienzo del siglo XX, los años de la Guerra Europea, la evolución de la Dictadura de Primo de Rivera y la irrupción de las pautas racionalistas de los años de la República. Un largo y complejo periodo que no cabe resumir ahora en unas líneas sino esbozar sus principales destellos aprovechando para eso la presencia constante de Alday en el Ayuntamiento de San Sebastián durante casi cincuenta años. Cabría suponer incluso que sin la actitud moderada e independiente de Alday la arquitectura de la ciudad seguramente no hubiera sido la misma, en su mano estaba el asesoramiento al Consistorio para que las cosas discurrieran con cordura.

Recién terminada su carrera, Alday fue nombrado ayudante de Goicoa, arquitecto municipal desde 1870. Sin duda Goicoa fue para Alday la referencia que no había tenido en su entorno cercano; José Goicoa había sido para el Ayuntamiento de San Sebastián lo que Antonio Cortázar fue para la Diputación. Ambos fueron los principales factores de la expansión de la ciudad y fue Goicoa quien asistió a la fase esencial del afianzamiento del Ensanche. Su incuestionable experiencia, tanto en la gestión municipal como en la construcción de alguno de los más notables edificios de la ciudad —el Palacio de la Diputación en 1879, la Caja de Ahorros en 1889, la iglesia de San Ignacio en 1892, las escuelas de Amara en 1893, las escuelas Zuloaga en 1901, los accesos al puente de María Cristina en 1903— permitió a Alday encontrar un apoyo inapreciable para fundar sobre él su larga carrera de arquitecto funcionario. Goicoa se jubiló en 1909, tras

coincidir durante cuatro años con Alday, y murió en 1911. Alday pasó a ocupar su lugar como arquitecto municipal estable en diciembre de 1909.

Sus informes sobre los edificios que solicitaban licencia de construcción son claros y precisos, demuestran un amplio conocimiento de la profesión y de lo conveniente en cada una de las zonas de la ciudad. No cabe percibir en ellos arbitrariedad alguna, sino, en algunas ocasiones, advertencias sensatas e indicaciones a tener en cuenta, siempre tratando de velar por el interés público. A Alday se debe uno de los símbolos contemporáneos de la ciudad de San Sebastián, un diseño moderno y expresivo, identificable también con lo marítimo, que tal vez pueda sintetizar su talante ordenado y optimista: la barandilla del paseo de la Concha. Un elemento que necesariamente debía resultar sólido y vistoso al mismo tiempo, matizado con los adornos florales propios del gusto modernista y capaz de ser repetido sin hastío. Fue el complemento necesario de una operación más amplia, que en 1908 el propio Alday había dibujado cuando dispuso la construcción de los monolitos que ahora aparecen rematados por los relojes. Piezas identificables desde lejos y referencias visuales desde cerca que constituyen uno de los hitos urbanos más señalados de la ciudad.

Alday no tuvo casi ocasión de construir edificios particulares, tan sólo cabe citar uno en el corto tiempo previo a su función municipal, el de Prim 22, terminado en 1905. Una pieza partícipe del eclecticismo imperante aunque cuidadosamente tratada; su posición en el ángulo de la calle permite la expresión circular del chaflán y la ordenación del edificio en bandas horizontales, amplio zócalo, cuerpo principal bien dibujado y remate escueto sobre la cornisa. Sin duda Alday demostró en ese edificio su buen hacer, su contención en los recursos plásticos, su adecuado sentido de la escala. Sin embargo, la arquitectura de Alday procede sobre todo de sus intervenciones como arquitecto municipal; su dedicación incluía también la revisión y nueva construcción de los edificios que la Ciudad tenía a su cargo. En ellas intervino con profesionalidad y contención, sin dar lugar a expresiones que pudieran desvirtuar los resultados.



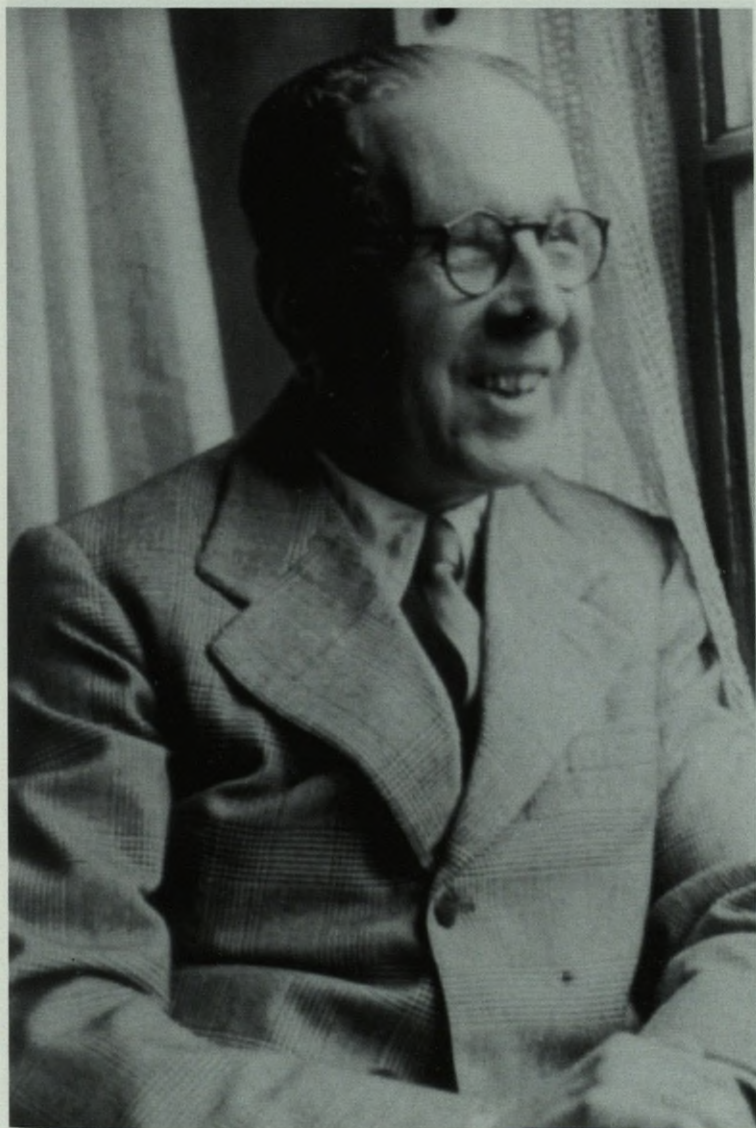
El arquitecto Juan-Rafael Alday Lasarte, (1879-1955).



Juan-Rafael Alday en su época escolar en San Sebastián.



Promoción de Alday en la Escuela de Arquitectura de Madrid, 1903.



El arquitecto Lucas Alday Lasarte, titulado en 1902.



El arquitecto José Goicoa Barcáiztegui, (1844-1911).



Edificio de la calle Prim 22. Juan-Rafael Alday, 1905.



Detalle de la barandilla del paseo de la Concha. Juan- Rafael Alday, 1908.



Los relojes del paseo de la Concha. Juan-Rafael Alday, 1908.



El edificio del teatro Principal. Juan-Rafael Alday, 1931.



El general Primo de Rivera, Juan-Rafael Alday y Alfonso XIII.



La pescadería de la Brecha en San Sebastián. Juan-Rafael Alday, 1928.



El arquitecto Juan-Rafael Alday en su despacho.



El arquitecto Alday y un grupo de técnicos municipales.



El arquitecto Alday con los funcionarios del Ayuntamiento de San Sebastián.

Reformó el mercado de San Martín en 1907; proyectó la ampliación de las Escuelas de Amara en 1908; renovó las Escuelas Zuloaga en 1912; dispuso el soporte del kiosco del Boulevard en 1920; proyectó la remodelación de la antigua Casa Consistorial en 1924. Sus edificios de nueva planta, construidos también para el Ayuntamiento, son una muestra elocuente de la evolución de su estilo hacia pautas cada vez más renovadas. Tres de ellos pueden dar testimonio de esa evolución.

Así, la Pescadería del Mercado de la Brecha, construida en 1928, es una pieza clásica y comedia, sin retórica innecesaria, una propuesta intemporal, capaz de adaptarse en su ambiente sin necesidad de forzar ningún criterio. Un edificio que responde bien a su carácter público, dignificando su función interior con su imagen serena. La misma intención se manifiesta en el Teatro Principal, construido en 1931 sobre el solar que ocupó el anterior. Puede percibirse en él con claridad su carácter deliberadamente clasicista, como corresponde a su función, manejando para ello nuevos recursos moderados aunque no por eso de menor efecto plástico. Una pieza que consigue integrarse con elegancia en la arquitectura cotidiana del casco histórico y que manifiesta desde lejos su orden simétrico aprovechando para ello la visual perpendicular de la calle confluyente. Un tercer edificio proyectado por Alday, también en 1931, —el destinado a Instituto de Higiene, Cuartel de Bomberos, Conservatorio de Música y Guardia Municipal— demuestra que el arquitecto conocía el ritmo de los nuevos tiempos y deseaba experimentarlo. La diversidad de los servicios que había de albergar combinaba bien con una imagen funcionalista; además, la situación del edificio en el límite del Ensanche permitía manejar moderadamente los recursos lineales. Alday compuso su edificio con decisión, aunque tal vez quepa advertir en él algunos síntomas que indican falta de costumbre en manejar el lenguaje moderno.

Juan-Rafael Alday fue, como lo fue también Cortázar, un hombre de costumbres metódicas; su trabajo en el Ayuntamiento llenaba su vida y no necesitó nunca intentar incursiones en el ejercicio privado de su profesión. Su afición a la fotografía le permitió disponer de un medio de expresión complementario que ocupaba las horas que

le dejaban libres sus deberes familiares. Nunca tuvo tensiones con nadie, mantenía una relación cordial con sus colaboradores y continuó estable en su puesto de siempre, dejando pasar cuantas turbulencias políticas le tocaron vivir. Accedió a la jubilación en 1950 y murió en San Sebastián en 1955.

Ciertamente Alday no fue un arquitecto de grandes gestos, como tal vez lo fue Cortázar. Su intervención en la ciudad fue moderada, como también él lo era; pero precisamente esa tolerancia es una de las mejores cualidades para quienes tienen la responsabilidad de dejar crecer una ciudad que ya está en marcha. No se trata de añadir protagonismo a lo que ya lo tiene, sino saber lo que debe hacerse, tener criterio para ello y hacerlo bien, como Alday lo hizo.

PABLO ZABALO BALLARÍN

Nuestro tercer eslabón en el camino del cambio de siglo es Pablo Zabalo. Era catorce años menor que Alday; pertenecía a una generación distinta, cuya formación académica había recibido ya los primeros síntomas del cambio. Tal vez por eso, la actitud de Pablo Zabalo ante la arquitectura fue muy distinta a las de Alday y Cortázar; podríamos decir que asumió ambas con una sorprendente intensidad, nada le resultaba imposible. En él se reúne toda la arquitectura del cambio de siglo. Las actitudes eclécticas que no había tenido ocasión de conocer de cerca por su edad fueron para Zabalo un motivo de expresión inusitada en muchos de sus edificios; y, al mismo tiempo, las propuestas lineales y modernas propias de la vanguardia estricta fueron ejercidas por él con la soltura de la contemporaneidad.

Resulta sorprendente esa ambivalencia de Pablo Zabalo, la arquitectura indistinta, el ejercicio plástico propio de quien sabe que su generación va a ser la última que maneje el ornamento y la primera que lo desdeñe para siempre. Zabalo manifiesta en su arquitectura su deseo de no perderse nada, era el atractivo irresistible del pasado y la fascinación por el futuro, al mismo tiempo. Por eso, para San

Sebastián, alguien capaz de reunir en sí las dos épocas extremas del cambio de siglo resulta una pieza indispensable. No se trataba ya de avanzar sobre la arquitectura de Cortázar y revisar sus ritmos, como hizo Alday; se trataba de volver sobre Cortázar, incrementar todavía su expresión y deslizarse a la vez por los cauces lineales que señalaba el racionalismo. Toda una aventura del estilo.

Pablo Zabalo había nacido en 1893 y, como en el caso de Alday, no contó con vínculos familiares relacionados con la arquitectura. Su padre ejercía el comercio con Inglaterra, vivió largo tiempo en Manchester y seguramente de él captó Zabalo su constante capacidad para empezar de nuevo desde el principio; una actitud que las circunstancias le obligaron a ejercer varias veces a lo largo de su vida. Cursó sus estudios de arquitectura en Madrid, donde concluyó la carrera en 1918, perteneciente a una promoción que daría excelentes arquitectos: Luis Blanco Soler, Tomás Bilbao, Pascual Bravo, Cesar Cort, Manuel Galíndez, Luis Menéndez-Pidal, Fernando Arzadun. Todos ellos seguirían luego caminos distintos, afectos a diferentes conceptos de la arquitectura y la política. Precisamente fueron esas generaciones las que más debieron denotar sus opciones con ocasión de la Guerra Civil de 1936. En la promoción de Zabalo unos hubieron de exiliarse, otros mantuvieron su neutralidad, otros se adscribieron desde el principio a la opción contraria a los primeros. La arquitectura sería su constante, todos ellos la ejercieron bien, con dignidad, cada cual en el ámbito que las circunstancias dispusieron.

Naturalmente Zabalo participó plenamente del incierto destino de su promoción. Eligió la opción que su conciencia le aconsejaba, fue concejal y teniente de alcalde en el Ayuntamiento de San Sebastián en los años anteriores a la guerra y hubo de exiliarse desde el comienzo. Dos años después, en 1938, su familia se reunió con él en Ustaritz y juntos fueron a Santiago de Chile donde permanecieron hasta 1948. Zabalo entonces decidió volver, empezar de nuevo por tercera vez, pero las cosas ya no serían las mismas.

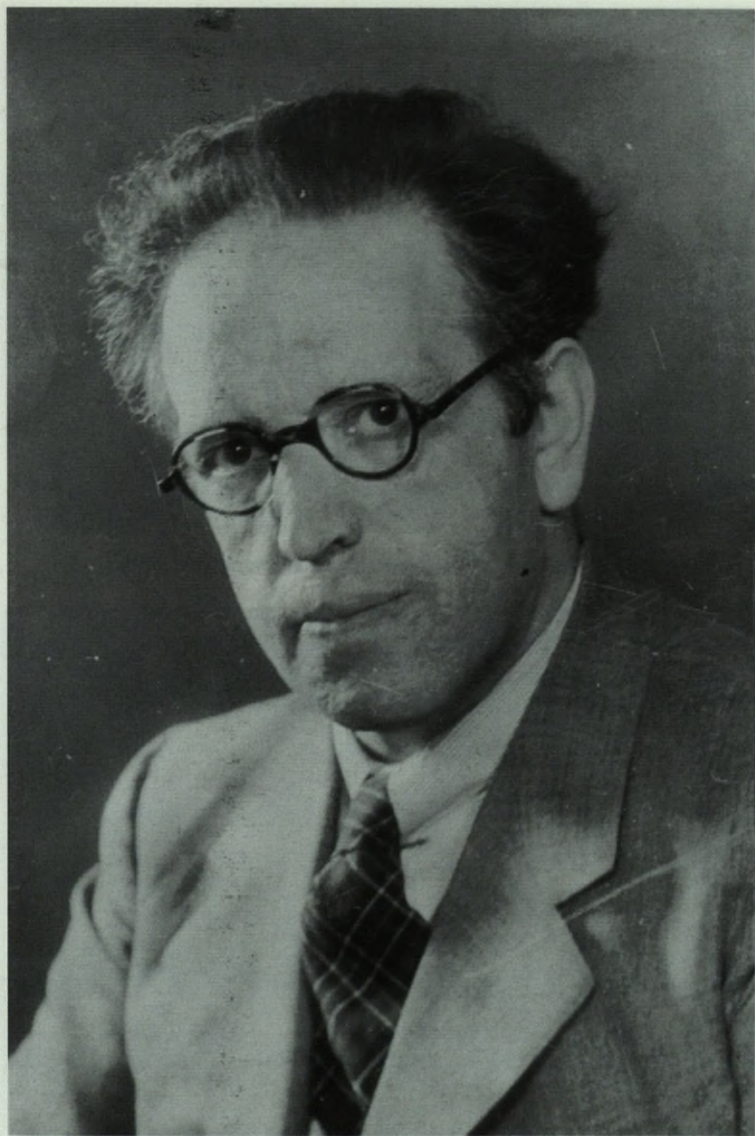
Pablo Zabalo había comenzado su ejercicio profesional instalándose por su cuenta en un pequeño despacho. Era entonces un hombre abierto, acostumbrado a viajar, aficionado a la pintura, la música y la literatura. Tocaba bien el piano y pintaba muy bien. Sus

dibujos y óleos sobresalen por su sentido realista y geométrico, decididamente arquitectónicos. Salía a pintar al campo y reflejaba en sus cuadros los matices del paisaje y de las casas vascongadas, cuyos ritmos llegó a conocer con soltura hasta el punto de que, años después, compuso un librito ilustrado con sus dibujos, que analizaba cuidadosamente sus tipologías e incluía textos sugerentes sobre los motivos, ejemplos y evolución de la arquitectura del caserío vasco. Pero fue en esa primera época profesional cuando construyó en San Sebastián sus edificios más notables, separados entre sí pocos años, aunque completamente distintos entre sí en su concepto y expresión.

Muestra de esa actitud sorprendente es el edificio del paseo de Colón 2, construido en 1926. Una casa con vocación de ver y de ser vista, en el ángulo más destacado del otro lado del río. En ella, Zabalo expresa lo inexpresable, se superpone a sí mismo, maneja lenguajes completamente plásticos, añade elementos a los ritmos cambiantes de la arquitectura ecléctica. Una pieza compleja, cuyas plantas superiores superan con creces las tendencias decimonónicas de la arquitectura de Cortázar. Sin duda fue una oportunidad que Zabalo quiso aprovechar, la ocasión para adentrarse en el pasado y experimentar sensaciones que ya no podrían volver a repetirse.

De 1935 es el edificio de la plaza de Lasala 3, bien visible desde el puerto, proyectado conjuntamente con José-Manuel Aizpurúa, nuestro cuarto eslabón en el trayecto del cambio de siglo. Un edificio también sorprendente, pero por motivos distintos al anterior. Su traza, en el fondo, es completamente moderna, amplios huecos de ventanas, despojado de ornamento, liso y permeable al mismo tiempo. Sin embargo, su remate resulta por completo infrecuente, y el tratamiento de sus plantas bajas también. Aparece en él una actitud ornamental añadida, seguramente impuesta por las circunstancias, que impide una lectura clara del conjunto; no cabe mayor disparidad en la expresión de unas y otras partes del edificio. Zabalo y Aizpurúa seguramente nunca hubieran previsto voluntariamente nada semejante, fue una decisión posterior que tuvieron que asumir. La ciudad, su tendencia, intervenía así en su propia arquitectura.

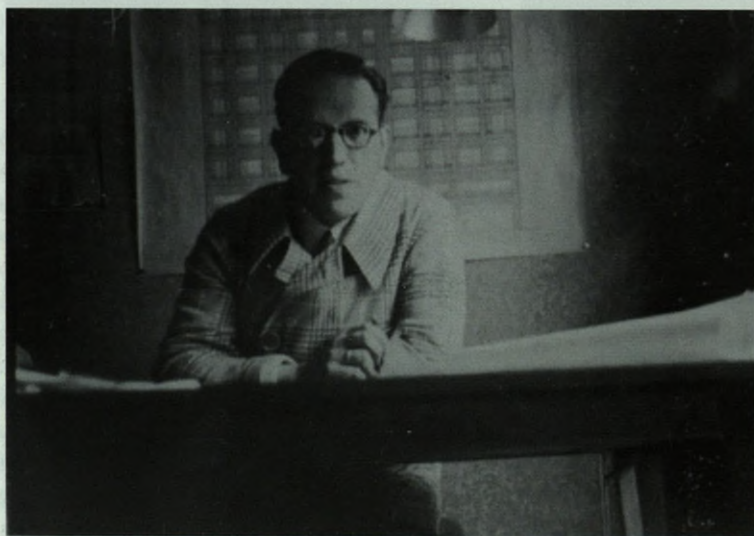
También de 1935 es el edificio de Secundino Esnaola 7, muestra de una linealidad en ciernes, acompañada por leves detalles de



El arquitecto Pablo Zabalo Ballarín, (1893-1961).



Promoción de Zabalo en la Escuela de Arquitectura de Madrid, 1918.



El arquitecto Pablo Zabalo en su despacho.



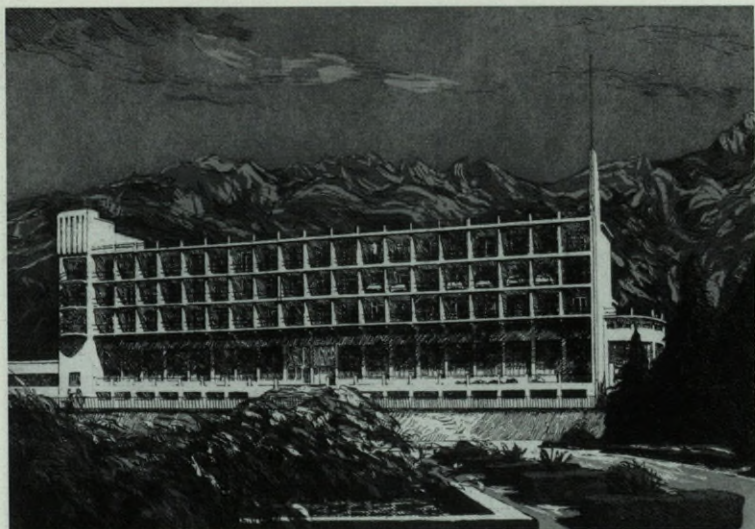
Edificio del paseo de Colón 2. Pablo Zabaló, 1928.



Edificio de la plaza de Lasala 3. Pablo Zabaló, 1935.



22 Casa en Fuenterrabía. Óleo de Pablo Zabaló. 1953



El Sanatorio de Leza, proyectado por Pablo Zabaló en 1934.



Edificio del paseo de Ramón María Lilié 8. Pablo Zabaló, 1935.



Edificio de la calle Secundino Esnaola 7. Pablo Zabaló, 1935.



Villa en Ategorrieta. Pablo Zabaló, 1934.



Paisaje de Ustaritz. Dibujo de Pablo Zabaló, 1937.



Asteasu. Óleo de Pablo Zabaló.



El puerto de San Juan de Luz. Acuarela de Pablo Zabaló, 1930.



Caseío de Ustaritz. Dibujo de Pablo Zabalo, 1937.



Caseío de Ustaritz. Dibujo de Pablo Zabalo, 1937.



Paisaje de Ustaritz. Dibujo de Pablo Zabalo, 1937.



Paisaje de Mollendo, Perú. Dibujo de Pablo Zabalo, 1938.

adición geométrica. Una pieza exterior, situada en el ángulo más visible de la calle, que demuestra la intención de Zabalo de establecer vínculos urbanos con la modernidad, con la estética déco, en este caso. Un último edificio de esa época es el de Ramón María Lili 8, también muy visible desde el río. La linealidad se acentúa en él, los volúmenes cúbicos se demuestran nítidamente dentro de la gran sencillez de la composición general. Se trata ya de un edificio plenamente moderno, urbano, tal vez uno de los edificios de viviendas más avanzados de su tiempo en la ciudad.

Pero ya Pablo Zabalo había experimentado antes la linealidad, aunque no en el ámbito urbano sino en el campo abierto, cuando en 1934 construyó el magnífico Sanatorio Antituberculoso de Leza. Fue un ejercicio moderno en forma y en concepto, partícipe de las condiciones higiénicas requeridas por el uso, sencillo y elegante, eminentemente funcional, bien articulado, dotado de los recientes avances de la arquitectura hospitalaria. Un edificio característico del movimiento moderno en el ámbito vasco, recogido como tal en todos los repertorios sobre arquitectura racionalista como muestra notable del estilo.

Ése fue el complejo trayecto seguido por Pablo Zabalo hasta 1936; demostró en él su dominio de la abundancia en la expresión del pasado y el conocimiento de los caminos de la arquitectura de su tiempo. Y lo hizo con naturalidad, sin tener que esforzarse demasiado, sin necesidad de recurrir al dogma, tan sólo para ponerse en el lugar de quien le encargaba el edificio. Participó de los estilos que convergieron en el momento que le tocó vivir, eso fue todo. Le interesaban mucho las cosas, casi todas las cosas, no podía dejar pasar la ocasión de hacerlas.

Fue ése talante el que le permitió empezar de nuevo en Santiago de Chile a partir de 1938. Revalidó allí su título y construyó algunos edificios sencillos, pero nunca tuvo intención de permanecer en América definitivamente. Diez años después, al volver a San Sebastián, careció ya de las oportunidades del principio, ejerció su profesión con pausa, proyectó villas en Ategorrieta y construyó edificios en la provincia. Su afición por la pintura y por cualquier tipo de expresión le permitió mantener su capacidad creativa. Pablo Zabalo

era entonces una persona reservada, de sentimientos profundos, esencialmente religioso, muy unido a cuanto pudiera representar su familia y su entorno vasco.

Siempre trabajó solo, era hombre de costumbres estables y gustaba de colaborar siempre con los mismos gremios que ya conocían su manera de hacer. Murió en 1961 y sus últimos años estuvieron matizados por el desencanto, tal vez por esa nostalgia de lo que pudo ser y no fue. No fue fácil su vida, desde luego, pero tal vez ahora sea el momento de recuperar su figura del olvido, como ese tercer eslabón en la cadena de los arquitectos guipuzcoanos de cambio de siglo. Seguramente no hubiéramos podido encontrar ningún otro que representara mejor el cambio, el cambio de estilo, el cambio de la manera de vivir, la disposición abierta hacia un tiempo distinto en el que casi nada iba ya a ser lo mismo.

JOSÉ-MANUEL AIZPURÚA AZQUETA

Aizpurúa supuso un paso más en casi todo; más aún, en ciertos aspectos no tuvo nada que ver con el pasado, salvo para rechazarlo de plano. Y es que José-Manuel Aizpurúa representa un caso complicado en la reciente historiografía de la arquitectura española contemporánea; quienes se ocupan de analizarla casi no saben qué hacer con él. Por un lado, resulta indiscutible su sentido racionalista, su adscripción militante a la vanguardia más intensa, no hay ninguna duda de que sus obras asumieron plenamente la renovación del estilo con demostrada calidad. Sin embargo, casi todos los arquitectos españoles que ofrecen características semejantes pertenecieron en su momento a posiciones políticas de izquierda, cuando no abiertamente comunistas. Aizpurúa, en cambio, no era de izquierdas, ni de derechas tampoco, ni mucho menos del centro, sino todo lo contrario, como a los falangistas de entonces les complacía decir: era falangista. No un falangista cualquiera, desde luego, sino un militante de élite, vinculado de cerca al propio José-Antonio Primo de

Rivera. Hasta tal punto, que en los primeros días de la guerra civil fue fusilado, precisamente por eso.

Muchos de esos analistas pasan de puntillas ante el caso de Aizpurúa, no matizan apenas; hablan de su arquitectura, del Club Náutico de San Sebastián, advierten que murió "como consecuencia de la guerra civil", pero poco más. Y es que, tal vez, es necesario profundizar un poco en su verdadero carácter y traspasar en lo posible su opción política. Es preciso considerar, por ejemplo, que García Lorca y Aizpurúa fueron excelentes amigos y que cuando Lorca viajaba a San Sebastián recomendaba a Aizpurúa fuese cauto para no aparecer con él ante sus camaradas falangistas y evitar inconvenientes. No puede darse mayor lejanía ideológica que la que pudo haber entre García Lorca y un falangista, pero así fueron las cosas, incluso su común destino posterior habría de unir definitivamente sus lejanías.

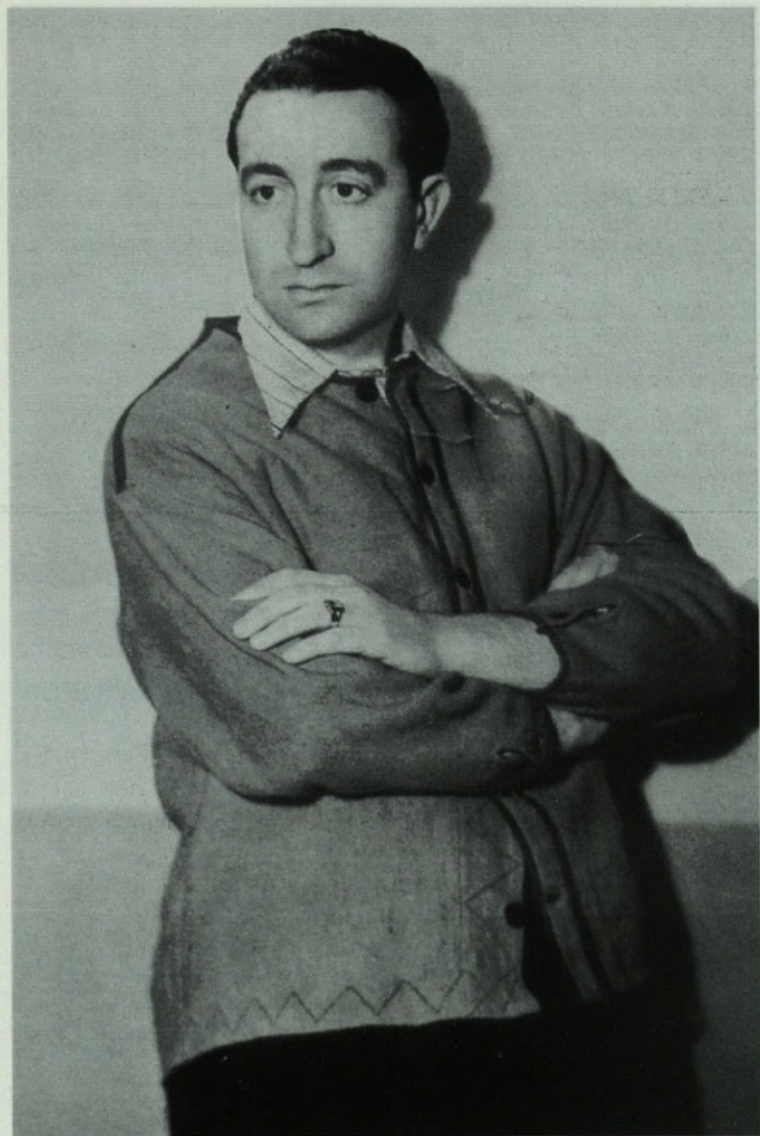
Cabría, por eso, reflexionar algo sobre la militancia, la militancia en general, de cualquier tipo. Porque Aizpurúa era, ante todo, un militante, alguien que tomaba las cosas con particular vehemencia, la política, la arquitectura, la Falange, cualquier cosa. Se encontraba cómodo con los falangistas, casi todos eran también militantes, idealistas de sus ideales, como Aizpurúa lo era de los suyos y los anarquistas lo eran a su manera. Complicada cuestión, ¿no les parece? No vamos a seguir con ello, queda esbozada la idea y tal vez eso nos pueda servir para conocer mejor su postura ante la arquitectura, su postura ante la vida.

Aizpurúa es nuestro cuarto y último eslabón en este breve repaso sobre los arquitectos guipuzcoanos del cambio de siglo; tras él ya no hubo más cambios, consiguió llegar al límite. Era el extremo opuesto a la arquitectura de Cortázar, heredera de los ritmos decimonónicos, una tendencia que la ciudad rebosaba y con la que Aizpurúa tuvo que convivir, pese a la enorme distancia entre ese concepto y el suyo. Había nacido en 1902; era, por tanto, treinta y cinco años más joven que Cortázar y veintitrés menor que Alday; pertenecía a la generación de los hijos de cualquiera de ellos. Encontramos así no sólo un cambio evolutivo de las ideas sino una

auténtica ruptura, imposible de conciliar en un tiempo en que las cosas cambiaron tanto y tan deprisa. Además, por si eso fuera poco, la propia condición militante de Aizpurúa y el talante enérgico de Cortázar todavía separaban más sus posiciones. Seguramente, en este caso, tampoco hubiéramos podido elegir otro arquitecto guipuzcoano que representara mejor que Aizpurúa el peldaño final del cambio de siglo.

Cursó su carrera en Madrid y obtuvo su título de arquitecto en 1927. Ejerció su profesión tan sólo durante nueve años, aunque resultaron suficientes para que se hablara de él en cuantos ambientes cercanos a la vanguardia había entonces en España. Aizpurúa mantuvo intenso contacto personal con los arquitectos más característicos del movimiento moderno, García Mercadal, Torres Clavé, Sert, Sánchez Arcas, Vallejo... con quienes participó enseguida en la fundación del GATEPAC. Pero tal vez no sea éste el momento de explicar las causas y consecuencias de ese movimiento, suficientemente conocidas por quienes han repasado la historia de la arquitectura española contemporánea. Lo cierto es que la presencia del joven arquitecto Aizpurúa en San Sebastián supuso, en cierto modo, un episodio inquietante. Así era, Aizpurúa fue capaz de aglutinar a gran parte de los artistas modernos vascos "desparramados por la provincia" y reunirlos en torno a la sociedad "Gu", a cuyo acto fundacional asistieron gentes tan dispares como Ernesto Giménez Caballero o Pablo Picasso. Fue una peculiar sociedad, entre gastronómica y cultural, en cuyo ámbito pudieron reunirse y polemizar sin trabas José Antonio Primo de Rivera, Benjamín Jarnés, Max Aub, Federico García Lorca o Pío y Ricardo Baroja. Todo ello, desde luego, en el cálido ambiente político de los primeros años Treinta.

Sin embargo, pese a esa inquietante capacidad de convocatoria, la ciudad de San Sebastián no tomó demasiado en serio a Aizpurúa; hubo de afrontar solo, junto a su compañero de carrera Joaquín Labayen, un trabajo profesional escaso, circunscrito a muy pocos edificios construidos y a algunas docenas de propuestas que no llegaron a prosperar. Tal vez su edificio más conocido, el único que de veras llegó a inquietar a la ciudad, fue el Club Náutico, que Aizpurúa construyó en 1929, en colaboración con Labayen. Seguramente no



El arquitecto José-Manuel Aizpurua Azqueta, (1902-1936).



... que se
verse llegó José-Manuel Aizpurua con Fernando García Mercadal. La reporta
construyó en 1929 en colaboración con Labayen. Seguramente no



El Club Náutico de San Sebastián. J.-M. Aizpurua y J. Labayen, 1929.



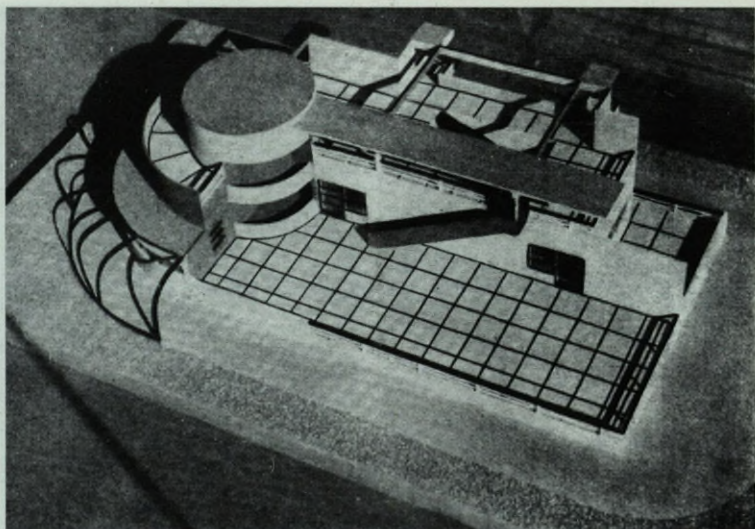
El Club Náutico de San Sebastián. J.-M. Aizpurua y J. Labayen, 1929.



El arquitecto Joaquín Labayen Toledo, titulado en 1927.



Proyecto para el estudio de Aizpurua y Labayen en San Sebastián.



Proyecto de restaurante en el monte Ulía. J.-M. Aizpurua y J. Labayen, 1927.



El café Madrid, en San Sebastián. J.-M. Aizpurua y J. Labayen, 1928.



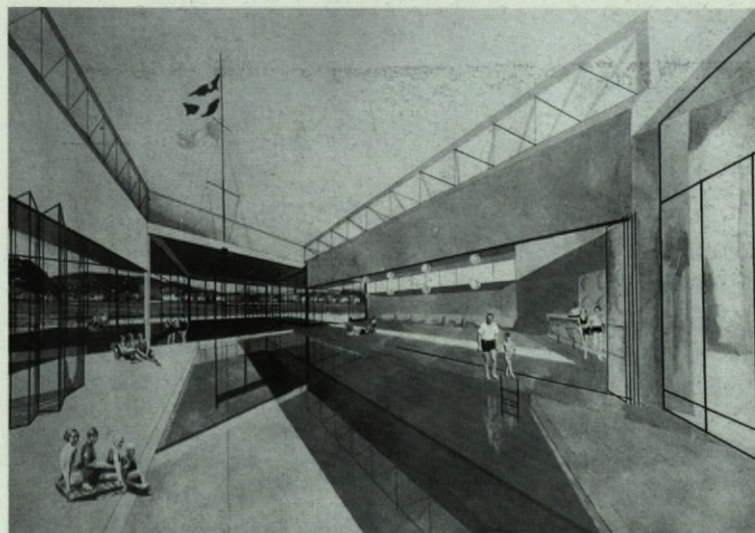
José-Manuel Aizpurua y José-Antonio Primo de Rivera en San Sebastián.

Juan Vique
 Felipe López Delgado
g.a.t.c.p.a.e.
 Torres Junior
 Pere Armeig ^{dis. Valiz}
 Sena Rodon ^{an}
 Llorens M. Zubirio
 Rodolphe
 Mrs. G. M.
 M. M. M.
 O. M. M.
 M. M. M.

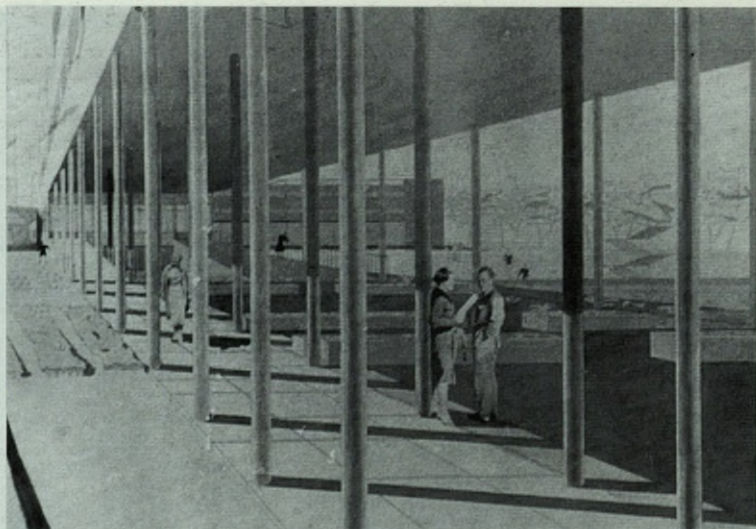
Firmas de los componentes del GATCPAC.



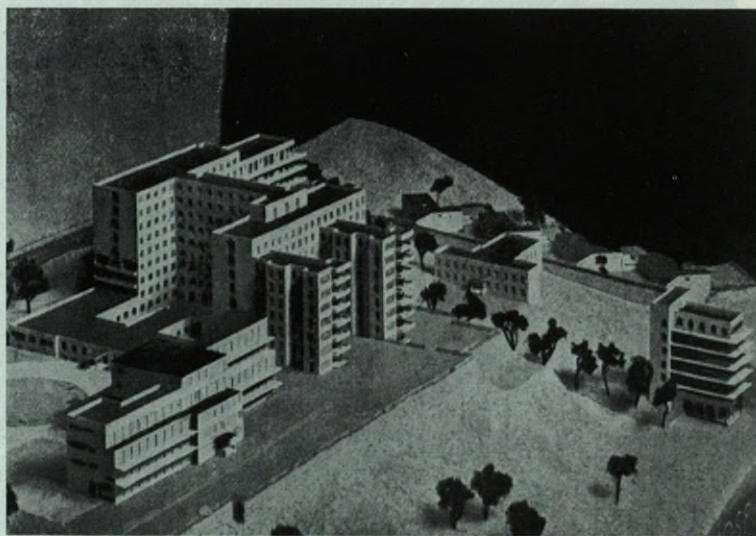
Pastelería Sacha, en San Sebastián. J.-M. Aizpurua y J. Labayen, 1928



Proyecto de Piscina en Ondarreta. J.-M. Aizpurua y J. Labayen, 1931.



Proyecto de Instituto en Cartagena. J.-M. Aizpurua y E. Aguinaga, 1932.



Proyecto de Hospital en San Sebastián. J.-M. Aizpurua,
J. Labayen. E. Lagarde y M. Sánchez Arcas, 1935.

cabe una apuesta más rotunda pese a su escasa envergadura. El Náutico fue y es un edificio capaz de poner en evidencia toda la arquitectura de toda una ciudad; una ciudad construida paso a paso, partícipe de la evolución medida de las cosas, rebotante de expresión. El Club Náutico está precisamente donde el contraste podía ser mayor: frente al mar, adelantado con respecto a la ciudad; a su espalda se encuentra el Casino construido por Aladrén en 1882, casi cincuenta años antes, aunque en apariencia parece distar siglos del edificio de Aizpurúa. El Náutico fue desde entonces una referencia visual ineludible para San Sebastián, tan notable en su efecto como lo era y es la Perla del Océano que Cortázar había construido diecinueve años antes. Tal vez podía resumirse en esos dos edificios la enorme transición del cambio de siglo.

No es complicado reflejar en unas líneas el catálogo completo de la obra de Aizpurúa. Su arquitectura se circunscribe casi exclusivamente a sus propuestas, a los concursos en que participó incansablemente y, a veces, ganó, aunque en ningún caso resultaran construidos. Recién terminada su carrera, en 1927, Aizpurúa toma parte en la propuesta del Ateneo Mercantil de Valencia; prepara también planos junto con Labayen para el restaurante del Monte Ulía y participa con Felipe López Delgado en el concurso del monumento a la Civilización. En 1928 construye en San Sebastián las instalaciones del Café Madrid y de la pastelería Sacha y la ambientación del Yacaré Club, todas ellas en colaboración con Joaquín Labayen. De 1929 es su propuesta para la convocatoria nacional de la Casa Mínima y de 1930, junto con Labayen, el anteproyecto para las escuelas de Ibarra. También con Labayen prepara en 1932 su propuesta para la estación de Pamplona del ferrocarril de Plazaola, la instalación del Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián y los anteproyectos de un club de Golf en Fuenterrabía, un grupo escolar y un edificio de viviendas en Bilbao. Ese mismo año participa junto con su primo Eugenio Aguinaga en el concurso del Instituto de Cartagena y, en colaboración con Eduardo Lagarde, prepara la propuesta para un Hogar Escuela de Huérfanos. En 1933 participa junto con Labayen en el concurso del Museo de Arte Moderno y prepara planos para una Escuela Elemental de Trabajo en Ávila. También con Labayen participa en el Concurso Nacional de Arquitectura con una propuesta para biblioteca infantil.

Pero será en el año 1935, tras ese largo trayecto de propuestas previas, cuando Aizpurúa comenzará a afianzar los resultados de su trabajo. Es entonces cuando, en colaboración con Aguinaga, consigue el primer premio en el concurso de la Escuela de Ingenieros de Minas de la Ciudad Universitaria de Madrid y obtiene el segundo premio en el Concurso Nacional de Arquitectura. También de 1935 es su notable anteproyecto para la ordenación del Ensanche de Amara y su magnífica propuesta para el Hospital de Infecciosos de San Sebastián, preparado junto con Manuel Sánchez Arcas, Eduardo Lagarde y Joaquín Labayen. De 1935 es también una de sus escasas obras construidas, un edificio de viviendas de alquiler en Fuenterrabía, proyectado con Lagarde.

Encontramos en el trabajo de Aizpurúa de esos pocos años un entusiasmo arrollador, una infrecuente capacidad de encaje, un progresivo afianzamiento de sus propuestas. Aizpurúa iba en serio, no cabe duda de eso, sus ideas cada vez estaban más claras, comprendía bien la arquitectura que quería hacer, no le importaba esperar, estaba proyectado hacia el futuro. ¿Cuál hubiera sido su trayectoria si hubiera vivido? Nunca lo sabremos, pero podemos intuirlo: seguramente sus obras hubiesen traspasado las fronteras. No parecía que a Aizpurúa fuese a ocurrirle lo que a Mercadal —también altamente impulsivo, militante— que decayó en su empuje del principio tras recibir los primeros reveses. Aizpurúa era otra cosa, parecía no importarle nada, cada vez lo hacía mejor, estaba imbuido de un sentido inmanente de la modernidad. De hecho, sus concursos de 1935 demuestran con claridad su infrecuente capacidad de raciocinio, su disposición a transformar el espacio en un relato de armonía funcional. Con él termina nuestro breve análisis de la trayectoria de los arquitectos guipuzcoanos del cambio de siglo.

FINAL

Naturalmente hubo en Guipúzcoa y en San Sebastián muchos otros arquitectos que participaron en el cambio de siglo, pero su análisis excede con creces del alcance de esta Lección de Ingreso; sería

preciso estudiar sus obras, sus trayectorias, pero eso queda para otra ocasión. Todos ellos construyeron buenos edificios, pese a no formar parte de ese escueto grupo de cuatro arquitectos que hemos decidido elegir como elementos síntesis para explicar con la claridad posible el alcance de ese periodo. No trataremos de ellos; aunque nos queda, sin embargo, la sensación de haber aportado siquiera un paso adelante en la historia reciente de la arquitectura guipuzcoana, precisamente en estos días en que el siglo XX termina.

Mi trabajo, desde luego, no hubiera sido posible tan sólo consultando bibliografía ni relatando sugerencias sobre los edificios de esos cuatro arquitectos. Ha sido imprescindible la contribución de sus familias en cuanto se refiere a los aspectos personales, salvo en lo que respecta a José-Manuel Aizpurúa, cuyo perfil aparece más divulgado en libros y revistas. Así, Juan Manuel de Encío Cortázar, doctor arquitecto, me ha transmitido valiosos datos sobre su abuelo, Ramón Cortázar. Luis Alday ha hecho otro tanto con sus recuerdos sobre su padre, Juan-Rafael Alday. Y Amaia Zabalo ha demostrado especial atención en proporcionarme cuanto se refiere a su padre, Pablo Zabalo. También ellos han sido quienes me han permitido reproducir imágenes de sus álbumes personales, imposibles de conseguir de otra forma. Ellos son, por eso, co-autores de este trabajo y a ellos debo manifestar aquí mi sincero agradecimiento.

San Sebastián, 14 de diciembre de 2000



San Sebastián. L. Paret Alcázar, 1780.



Vista de San Sebastián, siglo XIX. Biblioteca Nacional.

PALABRAS DE RECEPCIÓN

Juan Manuel de Encío Cortázar

Doctor Arquitecto. Amigo de Número

Estimados Amigos:

Tengo la gran satisfacción y el honor de recibir en nuestra bicentaria Real Sociedad a un nuevo y distinguido Amigo. Se trata de un aragonés ilustre, nacido en Zaragoza, arquitecto desde 1974 y doctor en Arquitectura desde 1987. También es diplomado en Urbanismo por el Instituto de Estudios de Administración Local, director de la cátedra de Arquitectura y Urbanismo de la Institución "Fernando el Católico" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, académico correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de San Jorge, y también académico correspondiente de la de Historia. Ha sido pensionado en la Academia de España en Roma y director y colaborador en conocidas publicaciones especializadas en temas de Arquitectura.

Su actividad profesional como arquitecto en el ejercicio libre de nuestra profesión se ha concentrado a lo largo de un cuarto de siglo en numerosos proyectos, especialmente en edificios residenciales en Zaragoza y su entorno así como en otras obras singulares religiosas, de oficinas o de restauración de monumentos en Zaragoza.

Este espectacular "curriculum" se complementa, especialmente en estos últimos años, con un trabajo intelectual resumido en la

publicación de una serie de libros: Maestros de Obras y Arquitectos del Periodo Ilustrado en Zaragoza, Suelo y Vivienda Pública en Aragón, las Guías de Arquitectura en Zaragoza, Huesca y Teruel, así como en la edición de diversos textos críticos sobre Arquitectura, y otros estudios monográficos como Restauración del Patrimonio Histórico de Zaragoza y Arqueología Industrial en Aragón.

No tenemos la menor duda que estamos como nuestros predecesores del siglo XVIII ante un importante ilustrado aragonés cuya Lección de Ingreso sobre "Arquitectos Guipuzcoanos del cambio de siglo" acabamos de escuchar con admiración y respeto.

Ahora, como es costumbre en nuestra Sociedad, además de recibirle con una enorme satisfacción, debemos contestar con algunas consideraciones personales, sin discrepancia alguna sobre cuanto se ha dicho, pero sí como encuadre a lo manifestado y como complemento al proceso arquitectónico de nuestra ciudad. Un proceso peculiar en el cambio de siglo en una ciudad liberal y abierta, como San Sebastián, a las nuevas ideas. Por ello fue pionera en España de nuevas tecnologías y volcada con entusiasmo hacia su futuro en una época revolucionaria de las comunicaciones terrestres que incidían de lleno, a través del turismo, en el desarrollo urbano y arquitectónico.

San Sebastián desarrolló tecnologías claves en construcción, como el hormigón armado; en energía, como el gas y la electricidad; en comunicaciones, como el teléfono, los ascensores y los transportes públicos. Desarrolló también un programa de necesidades que exigía instalaciones hoteleras, casinos, teatros y balnearios. Parques de atracciones en Ulía, Martutene e Igueldo, grandes instalaciones deportivas como el Golf, el Hipódromo y el Circuito de Lasarte con un aparcamiento para 500 automóviles,...etc.

Todo ello es verdad, y también es cierto que aquellos arquitectos fueron lógicos y actuaron con un enorme sentido común. Eran conscientes tanto de los cambios que suponían las nuevas técnicas constructivas como de los criterios plásticos que se abrían. Llevaron a cabo sus proyectos y realizaciones casi de forma sistemática dentro de un meditado eclecticismo. Eclecticismo peculiar, porque tuvieron muy en cuenta la dura meteorología local en la que el viento, la lluvia, el salitre, el frío y el calor no pueden ser eludidos. Puede decirse que hubo en San Sebastián un alto sentido profesional en la práctica de la construcción y del uso de los nuevos medios

técnicos disponibles. Fue una cuestión de singular importancia, porque no hay que olvidar que los antiguos "maestros de obras" se transforman en "arquitectos" a mediados del siglo XIX, época en que el ejercicio profesional requiere ya unos conocimientos técnicos sin precedentes ante los nuevos materiales, sistemas de cálculo e instalaciones. Conocimientos de orden superior que requieren enseñanza universitaria. Antonio Cortázar fue el primer arquitecto donostiarra con título universitario, en una época en la que en algunas carreras universitarias, como la de Ingeniería de Caminos, debían en su último año de estudios dar un peculiar curso de equitación absolutamente necesario para acudir a sus futuros lugares de trabajo.

En este escenario inicial se ha desarrollado la historia arquitectónica que a modo de pinceladas sobre cuatro arquitectos nos ha pintado tan estupendamente nuestro Amigo José Laborda. Ahora, nuestro deber, desde la atalaya de este año 2000, como miembros de número de nuestra Real Sociedad, es añadir algo más de cara al futuro de la Arquitectura que nos espera.

Hace muchos años don José Ortega y Gasset escribió en la Revista de Occidente un luminoso artículo matizando los conceptos de "Ciencia" y "Cultura". Conceptos habitualmente semejantes en el lenguaje común, pero de un significado hondo muy distinto, según el famoso filósofo.

La "Ciencia" para Ortega, como base de todo un proceso científico objetivo, se desarrolla habitualmente por una minoría de investigadores y equipos de especialistas. Avanza y progresa sin fin en todas direcciones, pero no es posible su entendimiento y comprensión por el conjunto social, por lo que llamaremos el "gran público".

La "Cultura" es otra cuestión. Es, para Ortega, como un espejo bastante imperfecto en el que se reflejan los conocimientos científicos; es, en definitiva, lo que de ellos el "gran público" asume como progreso. Se trata, por consiguiente, de cuestiones muy diferentes: una minoritaria, objetiva y sin límites, y otra mayoritaria, subjetiva y, por supuesto, limitada.

Naturalmente, cuando Ortega formulaba estas matizaciones, en el primer tercio del siglo XX, no resultaba tan divergente como ahora esta importantísima distinción. Por supuesto, los conocimientos científicos ya habían adquirido una singular importancia tras la Revolución Industrial del siglo XIX y, por tanto, su asimilación por el

"gran público" era ya algo asumido por el conjunto social. A pesar de ello fue causa de desequilibrios y tensiones sociales.

Es sobradamente conocida la polémica parisina que dio lugar a la construcción de la Torre Eiffel, así como el desprecio con el que fue valorado el "Palacio de Cristal" de Paxton en Londres. Fueron objeto de una crítica feroz por parte de los correspondientes medios artísticos, a pesar de su correcta construcción. Se estimó que, a pesar de ello, no habían alcanzado el nivel artístico de una "obra de arte", cuestión esencial para una obra de Arquitectura.

Hubo, sin embargo, un caso excepcional en aquellas circunstancias y surgió en Barcelona protagonizado por el arquitecto Gaudí. Hace pocos días visitaba en "la Pedrera" el museo Gaudí, donde se exhiben sus curiosos procedimientos de cálculo con los que estudiaba y valoraba las complejas bóvedas de construcciones en muchos casos modestas y edificadas con materiales sencillos. El resultado sorprendente, económico y admirable fue muy bien asimilado por la sociedad catalana como excepcionales obras de arte, de Arquitectura, en una palabra. No hay que olvidar que el sentimiento romántico, el romanticismo fue coetáneo de la "revolución industrial", y los paisajes naturales, incluso con edificios históricos semiruinados, envueltos en vegetación, formaban parte del sentimiento artístico del gran público. Este sentimiento artístico llegó a alcanzar tal fuerza, como reacción a los nuevos modos de vida que impregnaba el progreso científico, que incluso se llegó a construir una "iglesia en ruinas" en la cumbre de una colina de Potsdam para que el Káiser contemplara desde sus habitaciones del Palacio de Sanssouci un paisaje artificial pero "real" de carácter romántico. Los castillos de Baviera, la "capilla en ruinas" del Palacio Real de Nymphenburg en Munich, y tantos otros casos muy conocidos forman parte de la muralla cultural que debían atravesar los nuevos sentimientos artísticos derivados de una nueva "Ciencia de la Construcción" para alcanzar su reconocimiento como "obra de arte", como Arquitectura, en una palabra.

La cuestión se agudiza e incrementa en estas últimas décadas del siglo XX y, singularmente, con los nuevos medios informáticos. En estas circunstancias, el progreso de la "Ciencia" como hecho constructivo se desarrolla a tal velocidad y en direcciones tan insospechadas que su comprensión, es decir, su reconocimiento como hecho cultural, como "Cultura", empieza a ser imposible incluso por parte de las minorías selectas del "gran público".

Es poco conocida la anécdota que nos describe perfectamente el arquitecto Fernando Ramón sobre una expedición de un grupo de arquitectos alemanes, entusiasmados con sus tesis economicistas sobre la "arquitectura moderna" aplicada a la vivienda social, que deciden viajar a Moscú y participar en los programas masivos de la planificación de viviendas en las nuevas ciudades soviéticas. En octubre de 1930, el citado grupo de arquitectos, dirigidos por Hannes Mayer, parte de Frankfort para Moscú en dos autobuses para ser recibido por el Comité Central del Partido Comunista y con intención de aplicar de forma sistemática la nueva arquitectura que había impulsado el "movimiento Bauhaus". No hubo acuerdo; tras largas discusiones fueron considerados los proyectos alemanes de aquella vanguardia arquitectónica "como semifantásticos y muy peligrosos intentos de ciertos arquitectos que pretendían en un solo salto salvar los obstáculos que entorpecen la transformación socialista de la vida". En definitiva, la técnica en sí no podía ser aceptada si no se comprendía, si no iba acompañada y descansaba en la correspondiente promoción cultural del pueblo soviético. Naturalmente se inició la operación retorno.

Es decir, la capacidad de asimilación por la mente humana, incluso en sociedades muy avanzadas, no permite captar, y mucho menos asimilar los avances científicos. La "Ciencia" y su reflejo asumido por el conjunto social, la "Cultura", serán cada vez más divergentes. Fenómeno peligroso para el conjunto social, que hace pocos años denunció como grave riesgo el periodista americano Alvin Tofler en su conocido libro "El shock del futuro".

Si partimos de estas consideraciones y las aplicamos al hecho arquitectónico, es decir, a la Arquitectura como hecho científico y como fenómeno cultural, nos resulta más fácil comprender las tensiones sociales de las obras de arquitectura, puesto que toda obra de construcción como hecho científico se transforma en obra de arte de Arquitectura en cuanto así es apreciada por, al menos, una cultura social, una sociedad que en definitiva es quien la financia y permite su creación. No es preciso consignar que la gran diferencia existente entre las restantes Bellas Artes y la Arquitectura es precisamente su base económica —y de utilidad, en definitiva— como principio clave de su existencia.

Durante muchos siglos, unos pocos materiales como la piedra, el ladrillo y la madera, con tecnologías muy primitivas

derivadas de los limitados conocimientos de la "Ciencia de la Construcción", dieron lugar sin embargo a extraordinarias obras de arte como "exponente cultural" que constituyen páginas gloriosas de la Historia de la Arquitectura: Abu Simbel, el Partenón, el Anfiteatro de Roma, la Mezquita de Córdoba, los pequeños templos románicos ó grandes catedrales góticas, Santa Sofía, la Gran Basílica de San Pedro o El Escorial, los castillos y palacios construidos con anterioridad al siglo XIX, fueron ejemplos admirables, junto a la tradicional "Arquitectura Popular", de la coordinación "Ciencia-Cultura" del hecho arquitectónico.

La realidad era que el lento proceso científico del hecho constructivo permitió su asimilación social como hecho cultural y derivó en un "estilo arquitectónico" perfectamente asumido, en ocasiones con disgusto cuando se alteraban las técnicas constructivas por nuevos inventos. Fueron aquellas etapas de transición —cuando surgían inventos y descubrimientos hasta entonces desconocidos— momentos de tensión y de crisis perfectamente reflejadas por muchos de quienes se han dedicado a la Historia de la Arquitectura.

Pero la "gran crisis" se inicia precisamente en los años que nuestro nuevo Amigo, mi compañero don José Laborda Yneva, acomete su estudio de "Arquitectos guipuzcoanos del cambio de siglo, entre 1890 y 1930". La etapa elegida es fascinante de cara precisamente al desarrollo de San Sebastián. San Sebastián se convierte por arte de magia en una pequeña Gran Ciudad Europea, y en su increíble transformación intervienen muchos arquitectos como protagonistas de esta historia en que las nuevas técnicas constructivas —especialmente el acero laminado y el hormigón armado— constituían inventos singulares que, por primera vez en la historia de la construcción, permitían disociar su entramado estructural de su imagen aparente.

De ahí las nuevas edificaciones para nuevas necesidades como estaciones de ferrocarril, teatros, museos, palacios de justicia ó iglesias, incluso plazas de toros con estructuras metálicas ó de hormigón, y las apariencias neoclásicas, neogóticas o incluso neomozárabes que asumía "como exigencia cultural" la sociedad de la época. El Palacio Real de Miramar, el Colegio de la Asunción, la Catedral del Buen Pastor, el Gran Casino, el Palacio Provincial, la antigua Plaza de Toros del Chofre, son los precursores locales de cuanto nos ha expuesto el Amigo Laborda.

Creo que es ahora sin embargo —desde mediados del siglo pasado al futuro que se avecina, y que ya estamos padeciendo— cuando empieza a ser realmente la situación dramática. En el proceso entre la Ciencia como "técnica de la construcción", y la Arquitectura como "aplicación plástica" de la Ciencia a una de las "bellas artes" aceptada por el "gran público", es donde se producen mayores divergencias. Las técnicas de la construcción industrializada han evolucionado en materiales, sistemas constructivos e instalaciones con tal rapidez —y en muchas ocasiones sin excesiva experiencia de sus consecuencias— que es relativamente fácil alcanzar resultados sorprendentes a corto plazo, pero desafortunados y poco satisfactorios de cara al futuro. La novedad de los nuevos procedimientos y técnicas constructivas no es ni tan seguro ni, por supuesto, tan fiable como muchas veces una publicidad engañosa y una excesiva admiración por el futuro e injusto desprecio al pasado pretenden hacer ver algunos "arquitectos-estrella".

El conocido libro de Tom Wolfe sobre el "arquitecto como mandarín" es un cruel retrato de la sociedad americana de los últimos años del siglo XX, hipnotizada por la arquitectura moderna europea. Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, ... eran los nuevos maestros; Sullivan y Frank Lloyd Wright era ya el pasado. Si los arquitectos americanos querían integrarse en la moderna arquitectura debían reconvertirse. Una nueva arquitectura colonial europea invadía Estados Unidos. Gigantescos edificios de cristal y acero primero, y de hormigón después, con líneas puras y asépticas constituían invariantes formales del nuevo estilo arquitectónico. Nuevo estilo que tuvo su eco europeo con motivo de los inevitables programas de reconstrucción tras la segunda guerra mundial. De hecho, el pasado era contemplado con desprecio, y la magia de la nueva arquitectura de "arquitectos-estrella" dirigía el futuro. Desgraciadamente, singulares fracasos de edificios muy conocidos, que han precisado cuantiosas inversiones para rectificar equivocados proyectos, han puesto en tela de juicio muchos mitos de la nueva arquitectura. Mitos tan absurdos como el "deconstructivismo", hoy en boga.

Absurdo fenómeno el de la mal llamada "moderna arquitectura", en la que claves constructivas elementales son despreciadas por la misma tecnología de la construcción, en la que según parece "todo es posible", sobre todo si constituye un reclamo publicitario y existe quien lo financie.

Creo honestamente que la Arquitectura es algo serio, exige inversiones importantes a la Sociedad y debe responder a las necesidades y usos para la que fue construida dentro de unos gastos de mantenimiento razonables. Y creo también del discurso del nuevo Amigo, que ese hecho ha sido claro y la experiencia donostiarra lo ha demostrado. En mi opinión, para valorar de verdad una nueva construcción como obra de Arquitectura, creo que es prudente verificar la bondad del proyecto a los diez ó veinte años de haber sido construido. Ésta puede ser una buena prueba de fuego de su calidad constructiva. No es posible una obra de Arquitectura sin el soporte de una buena construcción. Creo que el filósofo John Ruskin, como riguroso puritano de la Inglaterra Victoriana, tiene muchísima razón cuando en su famoso tratado Las Siete lámparas de la Arquitectura llega a la conclusión en su sexta luminaria a que "la mayor gloria de un edificio reside en su antigüedad", es decir en su solera, en el efecto mágico de su progresiva ruina. Ruina, por supuesto, derivada de la belleza de una buena construcción. El impacto de esta consideración fue tal, que Adolfo Hitler encomendó a su arquitecto Speer que los grandes edificios que se proyectaban para el III Reich fueran complementados con dibujos de su aspecto ruinoso como símbolo de su buena arquitectura. Nunca fue posible comprobar esta curiosa experiencia porque su destrucción prematura por los bombardeos durante la guerra, o voladuras controladas después, impidieron su envejecimiento natural.

No quisiera alargar más estas ideas de cara al futuro de la Arquitectura que nos espera. Creo que debemos ser coherentes y respetar un pasado arquitectónico tan reconocido, tal y como se nos ha indicado, y ser prudentes de cara al futuro. No debemos dejarnos engañar. Pudiéramos repetir respecto a la ARQUITECTURA con mayúsculas aquella famosa frase, creo que del General prusiano Clausewitz, cuando escribió en uno de los mejores tratados que se han publicado sobre el Arte Militar que: "la Guerra es demasiado seria para dejarla exclusivamente en manos de los militares". Ante la tremenda crisis de valores arquitectónicos, consecuencia de los avances técnicos, y las desastrosas experiencias, repitamos como Clausewitz que la ARQUITECTURA es demasiado seria para que la Sociedad —que es en definitiva quien la promueve y costea— deje en exclusiva su resolución en manos de arquitectos. Deslumbrados en muchas ocasiones por "arquitectos-estrella", y bajo la bandera de la

modernidad, se encargan proyectos con opciones novedosas sin experimentar que exigen rectificaciones futuras ó elevados gastos de mantenimiento. No debemos olvidar que vivimos una época de marketing y publicidad en ocasiones engañosa. Ello exige un especial rigor en la toma de decisiones arquitectónicas por parte de los promotores, dado lo elevado de los medios económicos a movilizar. Cuestión aún más grave para la Administración, si esos medios económicos provienen del desgraciado contribuyente. Felicidades al nuevo Amigo Laborda y muchas gracias por su atención.

San Sebastián, a 14 de diciembre de 2000

RECUERDO DE LOS AÑOS SESENTA

Joseba Bulezaga Olarría

ARQUITECTOS GUIPUZCOANOS DEL CAMBIO DE SIGLO

Jose Laborda Yabea

INTRODUCCIÓN

EL ORIGEN

LA EXPANSIÓN

LOS ARQUITECTOS

EL ESTILO

RAMÓN CORTAZAR URRUZOLA

ELIAN RAPAE ALDAY LASARTE

PABLO ZABALO BALLARÍN

JOSÉ MANUEL AIZPURUA AZQUETA

FINAL

PALABRAS DE RECEPCIÓN

San-Manuel de Encio Cortazar