

Modernidad y tradición en la obra de Luis Peña Ganchegui.

Sangalli Uggeri, Mario

Universidad del País Vasco, Departamento de Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Donostia, España, mario.sangalli@ehu.es

Resumen

Nacido en Oñate en 1926, y formado como arquitecto en Madrid, Luis Peña Ganchegui regresó al País Vasco con una misión: revertir en su país la educación recibida, recompensando con ello a los que con tanta ilusión se sacrificaron por él. Misión que se convertirá, con el tiempo, en la necesidad de aunar los dictados de la modernidad con las enseñanzas de la tradición, atendiendo a unas raíces cuya personal lectura, deudora de su admirado Pío Baroja, propiciará que aflore una nueva manera de hacer arquitectura en el País Vasco.

Una deliberada reafirmación de sus orígenes acompañará al arquitecto vasco en su evolución, desde el *espacio abstracto* moderno (propio de sus primeros años de formación académica) hasta el *lugar existencialista* del organicismo (acorde a la inflexión revisionista del movimiento moderno). Una evolución que le llevará a formular un estilo propio, identificado con su tierra y sus orígenes, que se verá reflejado en su producción arquitectónica, que podemos contemplar como una suma de episodios de una misma investigación, en la que cada nuevo proyecto refleja aspectos importados de ensayos anteriores.

Tras las primeras experiencias de finales de los años 50 (compartidas con Juan Manuel Encío), siguiendo los dictados del Movimiento Moderno, Peña sentirá pronto la necesidad de adaptar su arquitectura al carácter singular de los emplazamientos en los que interviene, contribuyendo con ella a la construcción del *lugar*. Esta necesidad, manifiesta desde sus primeras experiencias en Motrico, se verá acentuada tras su breve etapa de Arquitecto Municipal de San Sebastián, a partir de su intervención en la Plaza de la Trinidad, llevada a cabo en 1963. Precisamente el mismo año en que Jorge Oteiza publica su libro *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, que defiende la existencia de un denominado *estilo vasco* en el que se refleja la especificidad cultural e histórica del pueblo vasco, que supuso el detonante del proceso de reconstrucción cultural y artística del País Vasco, apoyada en la creación de la *Escuela Vasca de Arte Contemporáneo*, en la que participaría activamente el propio Luis Peña, liderando la vertiente arquitectónica.

La aproximación de Peña al medio en el que creció, lejos de plantearse con carácter superficial y anecdótico, siguiendo manifestaciones costumbristas o folclóricas, se produce buscando una conexión con soluciones universales, acordes con la modernidad. Mediante un elenco de elementos recurrentes en su obra (la articulación, la concepción estratificada de la envolvente, la continuidad entre fachada y cubierta, la unidad de material, el reduccionismo...), Peña Ganchegui llevará a cabo una revisión de los postulados modernos, persiguiendo sus mismos objetivos pero sin olvidar la enseñanza del pasado y las circunstancias propias de cada contexto. Esta actitud, que se ajusta a lo que más tarde será denominado *regionalismo crítico*, la aborda Peña incorporando soluciones vinculadas a la tradición cuyo resultado, a pesar de referirse al contenido y no a la forma, tiene igualmente connotaciones formales con lo vasco, al desarrollarse mediante un lenguaje sobrio y radical, coincidente con el de los artistas de su contexto.

Palabras clave: Luis Peña Ganchegui, Tradición, Modernidad, Arquitectura Vasca, Regionalismo Crítico.

Introducción

Cuando Rafael Moneo señaló, en el primer^f catálogo que recogió de forma antológica la obra de Luis Peña Ganchequi¹, que la construcción de la *Torre Vista Alegre* (Fig. 1), había supuesto un antes y un después en la actitud de su autor frente a la arquitectura, la describió como una obra primeriza, propia de un recién titulado: una obra "al día, en la que destacaban la seguridad y firmeza con que se manifestaba el volumen y la habilidad con la que se manipulaban los complejos espacios interiores".²



(Fig. 1) Torre Vista Alegre (Zarauz, 1958). Archivo Peña Ganchequi.

Para Moneo, la torre de Zarauz ejemplificaba una determinada manera de entender la arquitectura, que contempla las obras como "objetos autónomos, ajenos al medio, dependientes tan sólo de la lógica en que reposa su diseño", cuya condición *autista*, en su opinión, tuvo necesariamente que inquietar a Luis Peña. Una inquietud que le hizo cuestionarse si era aquella la arquitectura que el lugar reclamaba, y plantearse la necesidad de "tener más en cuenta tanto los propósitos y metas que con la construcción de una obra se persiguen, como las circunstancias que caracterizan al medio físico en que aquélla se levanta; a plantear, en definitiva, una arquitectura diversa". Esa *arquitectura diversa* no sería otra que la que le exigía su entorno; su propio país, un medio bien conocido, cuyos límites y reglas de juego emanan tanto de la sociedad como del paisaje.

Y aunque fue oportuno subrayando el cambio, que resulta evidente cuando uno repasa la trayectoria del arquitecto vasco, Moneo erró al señalar el modo en que se produjo, ya que ni ocurrió de forma tan súbita, ni se debió al impacto de aquella obra primeriza en el paisaje. Por sugerente y plausible que resulte la idea de que el joven arquitecto recién titulado se aprestó a poner en práctica un modelo teórico, aprendido en la escuela, totalmente ajeno a su contexto tras vivir más de una década trasladado en Madrid, y que fue el contraste verificado con ese contexto el que le puso sobre el buen camino, lo cierto es que ni el modelo teórico era tan abstracto, ni los años transcurridos fuera del País Vasco habían hecho tanta mella en su espíritu como para sentirse, hasta tal punto, extraño en su patria.

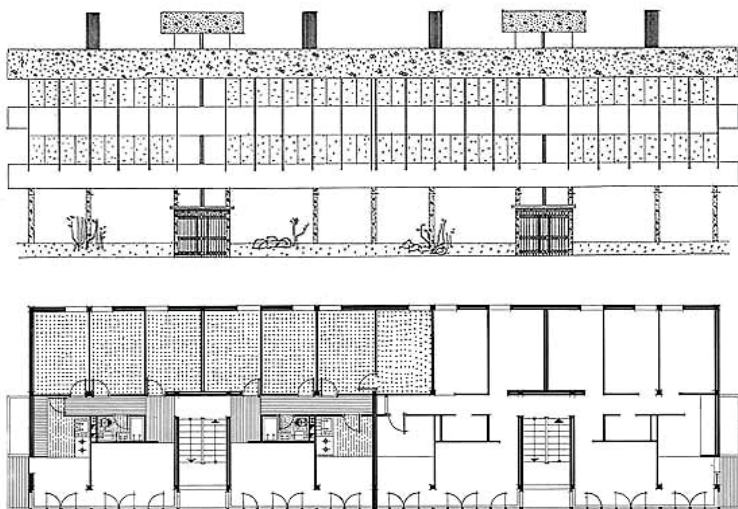
La imagen de la esbelta torre sobre la ladera de Zarauz, lejos de suponer un impacto negativo en un espíritu deseoso de revertir en su entorno los conocimientos adquiridos durante su exilio madrileño³, supuso un auténtico espaldarazo a su carrera⁴. De hecho, la *Torre de Vista Alegre*, tan aparentemente deudora de Le Corbusier, lejos de ser absolutamente *autista*, incorporaba algunos elementos que evocan las enseñanzas del organicismo, con sus semi-plantas articuladas, su disposición adaptada al emplazamiento y, más significativamente, su conexión con el lugar, incorporando un porche de transición entre el exterior y el interior. Como veremos, la evolución que se constata en la trayectoria de Peña Ganchequi, desde las propuestas iniciales, que casi podríamos considerar académicas (en la medida en que aplica de forma casi inmediata los principios programáticos racionalistas y funcionalistas adquiridos en la escuela), hacia un discurso propio, que conecta las máximas de la modernidad con la necesaria referencia al contexto y la tradición vernácula, se produce de forma progresiva, durante los primeros años de su ejercicio profesional, favorecida por los condicionantes de los emplazamientos en los que interviene.

Antecedentes

Nacido en Oñate en el seno de una familia oriunda de Motrico, Peña repartió su infancia entre su pueblo natal, característico de los pueblos del interior de Guipúzcoa, y el de sus padres, representativo de los pueblos de pescadores que jalonan el litoral vasco. Conocedor por tanto de los dos principales arquetipos de agrupación rural tradicionales en el País Vasco, la de valle y la de costa, con sus características diferenciales (compuesta de unidades compactas aisladas, ordenadas en torno a un núcleo, la primera; más gótica, desarrollada de forma orgánica, por agregación, la segunda), el joven Peña estaba llamado a incorporar la identidad de su tierra y las enseñanzas de su tradición al discurso de la modernidad, adquirido durante sus años de formación en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Pero, para que se produjera en Peña esa comunión entre la sabiduría popular y esa suerte de ilustración que para él representaba la abstracción racionalista, fueron necesarios, además de su experiencia vital y la formación académica recibida, al menos otros dos elementos fundamentales: la visión de lo vasco que le aporta Pío Baroja⁵, cuya tertulia frecuentó en sus años de formación universitaria, y el contexto revisionista que, respecto al movimiento moderno, impulsó en la arquitectura europea de posguerra el Team X.

El contexto socio-político del momento en que Peña inicia su andadura (en el cambio de década de los cincuenta a los sesenta, en los albores del impulso desarrollista, en los que se dejaba entrever una tímida tendencia aperturista en el inmovilismo del régimen franquista), sumado al interés de los arquitectos catalanes y madrileños por impulsar la escena de la cultura arquitectónica a través de reuniones periódicas (los Pequeños Congresos de Arquitectura, iniciados en 1959), propiciaron además que Peña asumiera un papel de líder en la renovación de la arquitectura vasca, reclamando para su país un papel protagonista en la nueva fase de *aggiornamento* de la arquitectura española al contexto internacional. Los gloriosos antecedentes de los años 20 y 30 (liderados por Labayen, Aizpurua y Vallejo, pertenecientes al grupo norte del GATEPAC...)⁶ truncados por la guerra civil, primero, y el aislacionismo, después, respaldaban esa reivindicación, que Peña asumió en cuanto tuvo ocasión, participando, recién colegiado, en la segunda convocatoria de los Pequeños Congresos, celebrada en Barcelona en primavera de 1960, e impulsando la celebración de la tercera en San Sebastián, durante el otoño del mismo año.⁷



(Fig. II) 8 viviendas Ramírez (Donostia, 1962). Archivo Peña Ganchegui.

Modernidad *versus* tradición.

Crecido en un entorno en el que los edificios se componían de estructuras murarias y pesados entramados de madera, cubiertos mediante faldones de teja que vuelan más allá de la línea de fachada, definiendo abundantes aleros, para Peña Ganchegui la modernidad se identificaba con las geometrías abstractas de los pintores de vanguardia, los volúmenes primarios del movimiento moderno, y la ligereza y transparencia de las imágenes que ilustraban las pocas revistas extranjeras a las que tuvo acceso durante su etapa de estudiante. Un imaginario lógicamente compatible con los principios del Movimiento Moderno, que había derivado, en lo que respecta al tema de la arquitectura residencial colectiva (el único que abordará Peña en sus primeros años de andadura profesional) en la implantación de nuevos asentamientos basados en bloques lineales de media altura.⁸

El problema con el que se encuentra Luis Peña a la hora de aplicar la enseñanza recibida es que, si bien algunos de los elementos derivados de los principios corbusieranos, como el vaciado de la planta baja o la planta libre,

podían ser asumidos en sus proyectos sabiendo que tendrían buena predicación en el contexto en que debían implantarse, los asociados a la cubierta plana, la fachada libre y las ventanas horizontales, que incorporó en alguno de sus primeros proyectos, resultaban de difícil encaje en el contexto guipuzcoano, con una climatología adversa y una cultura colectiva más adversa aún, si cabe, hacia la abstracción. Lo que le llevaría a plantear, casi desde los primeros compases de su ejercicio profesional, la necesidad de incorporar la cubierta inclinada casi como un axioma irrenunciable en sus edificios, y abordar de forma muy meditada el tratamiento de la envolvente, que derivará en formulaciones basadas en la superposición estratificada de elementos.

Como ya he mencionado, en Peña Ganchegui, la evolución desde el espacio abstracto moderno, fiel a los postulados racionalistas más ortodoxos (adquirido en sus primeros años de formación académica), hacia el lugar existencialista propio del organicismo (acorde a la inflexión revisionista del movimiento moderno)⁹, ni se produjo de forma súbita, ni tuvo lugar inmediatamente después de la construcción de la torre Vista Alegre. Prueba de ello es que, en sus proyectos inmediatamente posteriores a aquella primera obra, encontramos características similares a las que, supuestamente, le habrían situado en la senda equivocada, incluyendo bloques autónomos de lenguaje pseudo-brutalista y una segunda torre, aún más esbelta que la de Zarauz, en pleno casco de Motrico. Muy al contrario, el *buen camino* lo encontrará Peña de forma progresiva, abordando su trabajo como una investigación continua, en la que cada nuevo proyecto aportará nuevos avances, apoyado en logros importados de ensayos anteriores.

Esa particular manera de aunar tradición y modernidad, que acompañará a Luis Peña durante toda su carrera, quedará enunciada a partir de 1964, con la formulación de cuatro obras tan personales como arquetípicas (Fig. III): las 12 viviendas Urresti, las 24 viviendas Aizetzu y la Casa Imanolena, en Motrico, y las 6 viviendas Arrigain, en Oyarzun, y se desarrollará en los años sucesivos, hasta consagrarse con la construcción de la Plaza del Tenis (Donostia, 1975). Pero la elaboración de esos cuatro proyectos *fundacionales* y el posterior desarrollo no podrían explicarse sin la existencia de una etapa de transición, cuyo inicio podemos situar en 1961, con la construcción de las *Viviendas del Premio Aizpurua*¹⁰, en Motrico, y su conclusión en 1963, coincidiendo con su intervención en la Plaza de la Trinidad, en San Sebastián. Una etapa en la que el arquitecto vasco se implica en la búsqueda de esa *nueva tradición viva* a la que se refería José Antonio Coderch desde las páginas de la revista *Domus*, en 1961, reclamando arquitectos “con una cuerda atada al pie, para que no puedan ir demasiado lejos de la tierra en la que tienen raíces, y de los hombres que mejor conocen”.¹¹



(Fig. III) Las obras proyectadas en 1964 (Urresti, Aizetzu, Imanolena y Arrigain) y la Plaza del Tenis. Archivo Peña Ganchegui.

El cambio de perspectiva, de una producción más centrada en el objeto arquitectónico, a otra en la que la arquitectura se entrelaza con el contexto, se va a ver impulsado en el caso Peña Ganchegui por las connotaciones y características de los emplazamientos de los proyectos que desarrolla durante el periodo señalado, siendo el que lo abre, por su papel precursor y desencadenante, el que más nos interesa analizar a la hora de situar la relación entre modernidad y tradición en el conjunto de su producción.

Una obra precursora

Si hay un aspecto que ejemplifica la búsqueda de Luis Peña Ganchegui por aunar modernidad y tradición, ese es sin duda el deseo de representar la abstracción con elementos propios de la arquitectura autóctona, reflejado de forma singular en los entramados superpuestos a la fachada y la integración de la cubierta inclinada en el imaginario moderno. Y una primera formulación de ambos aspectos la encontramos precisamente en las llamadas *Viviendas del Premio Aizpurua*, de 1961.

Se trata de la primera obra que realiza en contacto con el casco urbano de Motrico, y va a disponer para ello de un solar perteneciente a su familia. Concretamente, la obra se asienta en el terreno que ocupaba la huerta de la casa de los Peña, junto a la Iglesia de la Asunción; la mole neoclásica que preside la Plaza Churruca. Proyectada por Silvestre Pérez en 1798 desde su puesto en la Academia de San Fernando, aquella iglesia, que había llamado siempre la atención de su padre por su desnudo y brutal lenguaje¹², suponía para Peña una referencia. Entre otros aspectos, valoraba en ella la forma en que su autor había adaptado la descomunal fábrica a su emplazamiento, emplazando el remate de la bóveda en el encuentro de dos ejes urbanos existentes, y situando un porche y una escalinata por delante de la gran mole, a modo de transición entre la escala de la Iglesia y la del pueblo.



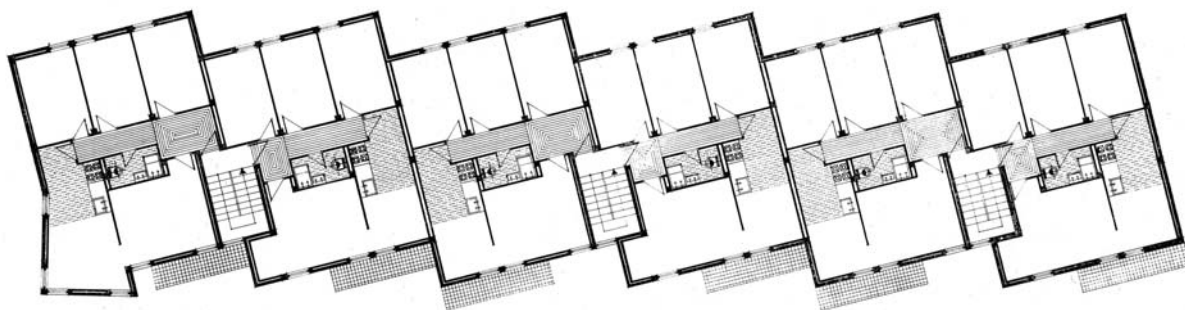
(Fig. IV) Viviendas del Premio Aizpurua, con el zócalo de garajes y accesos en primer término. Archivo Peña Ganchegui.

Precisamente de la iglesia adopta Peña la forma de articular el nuevo bloque residencial con la calle, disponiendo una plataforma a modo de zócalo; mecanismo de articulación que en este caso viene motivado por la propia configuración topográfica del solar. Este se desarrollaba paralelo a la calle Domingo de Ibaibarriga que, arrancando en la Plaza Churruca, asciende hacia el Oeste, flanqueando el lateral Norte de la iglesia hasta conectar con el espacio público que se desarrollaba tras su ábside. La situación del terreno, elevado 4 metros respecto a la calle, planteaba una disyuntiva entre rebajarlo al nivel de la acera o mantener su cota, que se resuelve adoptando esta última opción, disponiendo las viviendas sobre un zócalo que, albergado los garajes, se presenta esculpido por las escaleras que conectan la calle con los portales. (Fig. IV)

A pesar de que tanto la memoria del proyecto como la mayoría de los textos que han acompañado la publicación de esta obra presentan la renuncia a la excavación como una decisión *a priori*, fruto de la lectura del lugar, lo cierto es que el primer proyecto que plantea Peña para la calle Ibaibarriga parte de un plano horizontal en contacto con la calle. No fue hasta no constatar que el movimiento de tierras resultaba inviable económicamente, que decidió escalonar el conjunto para adecuarlo a la topografía de la calle y la ladera.

Lo que sí encontramos desde el principio es el perímetro dentado de la planta (Fig. 5), fruto del giro de cada unidad de vivienda, produciendo un volumen fragmentado, de cornisa quebrada. No está claro si esta decisión fue deliberadamente adoptada con el objeto de romper la rotundidad de un proyecto unitario, de difícil encaje en un casco de crecimiento orgánico como el de Motrico, o vino insinuada por la inclinación del límite del solar, en su encuentro con la edificación existente. En cualquier caso, el recurso, que además de favorecer la integración del volumen, proporcionaba a las visuales ortogonales a fachada una mayor distancia respecto al muro de la

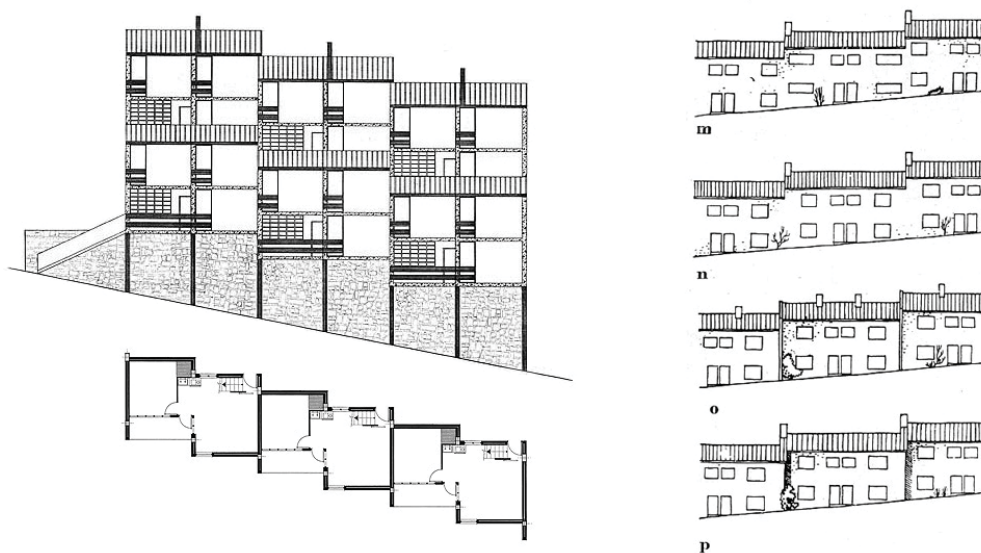
iglesia, no era completamente nuevo para Peña, aunque sí era la primera vez que aplicaba el desplazamiento a cada célula de vivienda, fragmentando la unidad de escalera. En dos de sus propuestas anteriores de bloques compuestos por sucesiones de unidades simétricas de dos viviendas por rellano, el desplazamiento de un portal respecto al siguiente le había servido, en el primero, para romper la linealidad de la fachada con la que define el límite del espacio urbano (caso de Zelai Ondo, en Zarauz, en 1959), y en el segundo, para adecuarse mediante retranqueos parciales entre bloques adyacentes, al trazado orgánico del terreno (caso del conjunto construido para Esteban Orbeago, en Zumárraga, en 1960).



(Fig. V) Viviendas del Premio Aizpurua. Planta del conjunto. Archivo Peña Ganchegui.

Pero el trazado de la planta de la *Viviendas del Premio Aizpurua*, al producirse modulada en base el reducido intervalo que supone el frente de una única vivienda, e ir acompañado de un cambio de alturas, encuentra un referente más claro en un tercer antecedente, en este caso no construido: el proyecto de *6 viviendas Beitia*, cuya construcción estaba prevista junto al puerto de Motrico, en la ladera de orientación sur que arranca del propio muelle. En dicho proyecto, al disponer las viviendas oblicuamente respecto a la pendiente, trepando por la ladera, se obtenía una fragmentación del volumen derivada del retranqueo de una crujía respecto a la adyacente.

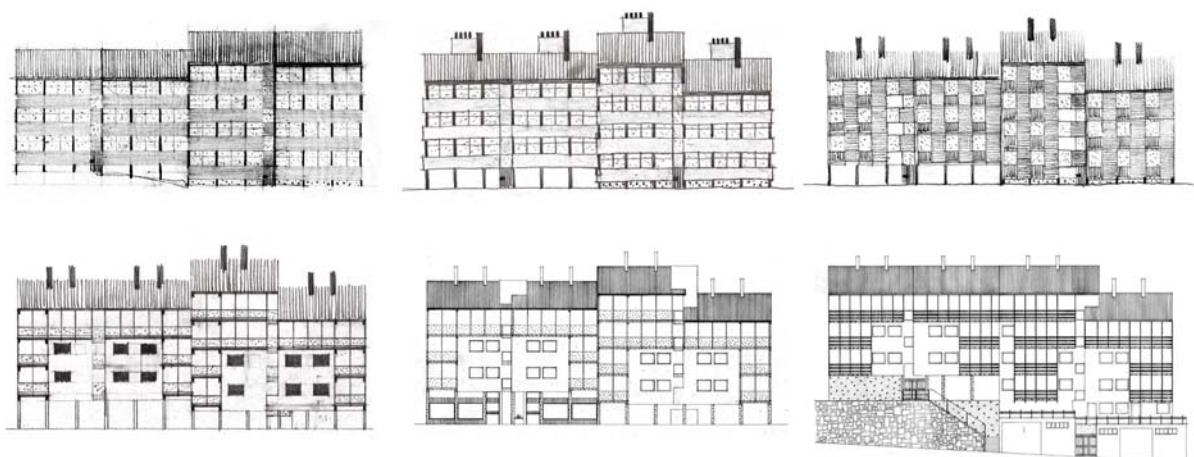
La solución se ajustaba literalmente a la recomendación de uno de los pocos libros adquiridos por Peña durante la carrera: *Diseño de núcleos urbanos* de Frederick Gibberd, que en su capítulo 12, dedicado a *Viviendas en parajes inclinados*, recomienda: "una de las formas más antiguas y verdaderamente bonitas de trepar una ladera, consiste en adelantar cada casa sobre la vecina, en modo tal que la pendiente del techo combine de una casa a la otra sin interrupción". La variada composición de huecos y vacíos que este mecanismo proporciona frente a la que resultaría del bloque lineal, servirá en el *Premio Aizpurua* para garantizar una mayor integración del volumen en la fisonomía de Motrico.



(Fig. VI) 6 Viviendas Beitia (Mutriku, 1960) e ilustración del libro *Diseño de núcleos urbanos* de Frederick Gibberd.

Los sucesivos croquis y propuestas elaboradas para la promoción llevada a cabo en la huerta de la casa paterna evidencian, en efecto, una progresiva preocupación de Peña por fragmentar la inmediatez del bloque, acompañando los cambios de plano de la planta con saltos de altura, primero, y las composiciones unitarias de huecos con variadas y orgánicas combinaciones de huecos y terrazas, después (Fig. VII). Se diría que, ante tanta responsabilidad (en terrenos de su familia, en pleno casco y frente a la obra de su admirado Silvestre Pérez), Peña siente instintivamente la necesidad de desaparecer, sumarse al casco diluyendo su propuesta mediante recursos volumétricos y compositivos que aproximen la imagen de su edificio a la de los edificios vecinos.¹³ Un efecto que utilizará de forma magistral unos años más tarde en el mismo Motrico (que sirvió a Peña como laboratorio de su investigación), en las dos promociones de *Casas Rosas*, recurriendo a un minucioso

trabajo de yuxtaposición y fragmentación volumétrica que lleva a mimetizarlas con la volumetría del casco, cuyo caserío presenta un fragmentado relieve de cubiertas como resultado de su progresiva construcción a través del tiempo.¹⁴



(Fig. VII) Viviendas del Premio Aizpurua. Secuencia de croquis de alzado para la primera fase. Archivo Peña Ganchegui.

Una solución orgánica

El recurso a la fragmentación, al establecer unas proporciones acordes con el crecimiento orgánico del casco, favoreció también la evolución orgánica de la propia intervención, cuyas 20 viviendas, distribuidas en 3 portales, se identifican como un elemento único, a pesar de haber sido construidas en dos fases (una primera de 13 viviendas, en dos portales, rematada más tarde con un tercer grupo de 7 viviendas) con dos promotores asociados (Churruca e Iparagirre). Al margen de la discontinuidad que podría haber implicado su construcción en dos fases, la imagen del conjunto resulta unitaria, a pesar del carácter fragmentado de la volumetría, gracias a la solución que emplea Peña para soportar los antepechos de los balcones, conectando los frentes de los vuelos de las diferentes plantas mediante una ritmada sucesión de perfiles metálicos, que formalizan en su conjunto una envolvente virtual, dotando de continuidad a la suma de terrazas.



(Fig. VIII) Viviendas del Premio Aizpurua. Archivo Peña Ganchegui.

Se trata de la primera solución construida de un elemento al que volverá de forma recurrente en obras futuras, y será clave en la resolución de la *Casa Arrigain* y el bloque de 12 viviendas *Urresti*, al aportar, con una sorprendente economía de medios, la definición de una fachada virtual uniforme y continua, una especie de muro-

cortina *low-tech* superpuesto a los balcones, que libera a los huecos de su papel en la composición general del cerramiento. En palabras de Fullaondo, mediante el mecanismo de perfiles superpuestos, Peña sugiere, sutilmente, una “posibilidad de transfiguración constructiva del expediente gráfico de los entramados de los caseríos, planteando en sus delicados tejidos epiteliales (...) una suave alusión, una variante autóctona de la corriente neo-liberty”.¹⁵

Aplicado en el caso de las *Viviendas del Premio Aizpurua* de forma fragmentada a lo largo de la fachada (Fig. VIII), la envolvente de perfiles le permite a Peña establecer, aunque sea virtualmente, una continuidad entre la fachada y la cubierta (necesaria para evitar la anacrónica imagen del caserío) sin renunciar al alero, confiriendo al edificio un remate de mayor dimensión, a modo de galería corrida, que responde a la necesidad estructural de anclar la barandilla (resuelta a base de tablonos horizontales) evitando el vuelco con la mayor esbeltez posible. La descripción que hace Peña en la memoria de las *Viviendas del Premio Aizpurua* al referirse a la composición de fachadas y cubiertas, no deja lugar a dudas de la intencionalidad en la utilización de estos elementos, al asegurar que “se ha cuidado con sumo interés este aspecto, para encajar la futura construcción debidamente en el casco urbano. Las casas existentes en Motrico no tienen unas invariantes definidas. Abundan, no obstante, el balcón como elemento decorativo, y a veces bajo el alero, y esto es común al país vasco, un balcón corrido. Se ha jugado con estos elementos componiéndolos con una variedad que se puede apreciar en los alzados. Esto, unido a las cubiertas de teja árabe a dos aguas y las medianeras vistas hará que el conjunto no desentone del resto”.¹⁶

Aparte de esta solución basada en la continuidad virtual entre fachada y cubierta, que utilizó en numerosos proyectos después de *Arrigain* y *Urresti*, Peña desarrolló otras fórmulas para dar respuesta a una de sus obsesiones: la de evitar que el alero produjera una interrupción en la lectura unitaria del volumen del edificio, y aportara la temida imagen figurativa del arquetipo de la casa tradicional. Una de las más utilizadas fue la de establecer una continuidad real entre ambos elementos, suprimiendo el alero a base de hacer resbalar el material de cubierta por la fachada, hasta definir una transición horizontal, que es la solución que descubre en *Olazabal* (en 1963, dentro del periodo que hemos denominado de transición), y consagra en *Aizetzu*, en 1964. Completando el cuarteto de obras prototípicas construidas en aquel año, también la *Casa Imanolena* tiene cabida en este elenco, al formalizar una tercera vía en la concepción del encuentro entra fachada y cubierta, que evita dotando de autonomía a la cubierta, que en unos casos se posa como flotando sobre el vacío, como ocurre en la casa unifamiliar aludida (solución a la que volverá en los años 80, con la sede de *Bankoa*, en Vitoria, y las *VPO* de Carabanchel), y en otras adquiere una autonomía total, abarcando el conjunto del edificio, como en el caso de la *Iglesia de San Francisco de Asís*, construida en Vitoria en 1969.

Los entramados generados por los perfiles que Peña dispone sobre los frentes los balcones, al superponerse fragmentados sobre el fuste macizo, perforado mediante huecos verticales, siguiendo una geometría orgánica, ofrecen una composición que recuerda a la de la *Casa alle Zattere*, construida por Gardella en Venecia en 1958, otro ejemplo de comunión entre tradición y modernidad, cuya composición, basada en meditadas asimetrías de los balcones y los huecos verticales, se presenta ante el canal como un homenaje a los palacios venecianos. Una referencia que el propio Peña evoca en el libro *Conversaciones*, de Santiago Roqueta¹⁷, al atribuir la presencia de los huecos verticales a “la influencia, en aquel momento, de los aciertos arquitectónicos de estas implantaciones en otros lugares, como las de Gardella, que en aquella época nos influía culturalmente de forma bastante notable”. Insistiendo en esa misma pretensión de integrar el edificio en el contexto, a la composición de huecos verticales se le suma la incorporación de las contraventanas, cuya factura y color aportan un nuevo elemento de conexión con la arquitectura popular.

La superación del Movimiento Moderno

Superada la necesidad de respetar los 5 puntos de Le Corbusier para ser fiel a los principios modernos, podemos identificar los postulados de la modernidad a los que Peña no está dispuesto a renunciar (en su particular adaptación del Movimiento Moderno a las reglas de juego que le impone el contexto cultural, climatológico y formal en el que le toca intervenir), en los aspectos que señalará Carlos Flores en 1965, como esencia del nuevo enfoque que requiere la actividad arquitectónica.

En su artículo *La “superación” del Movimiento Moderno*¹⁸, en el que alertaba de los riesgos de menospreciar las enseñanzas de los maestros de la modernidad, cayendo en la tentación de “sustituirlas por fórmulas trasnochadas que se basan en el culto a la personalidad del arquitecto y conceden a la forma un valor dominante sobre cualquier otro dentro del organismo arquitectónico”, Carlos Flores, en lo que él mismo califica como “un intento de síntesis de los conceptos básicos que se deducen de la obra escrita, proyectada o construida” por dichos maestros, enuncia cinco aspectos que podemos ver reflejados, de forma anticipada, en la obra de Peña: El aspecto *programático* (la exigencia de un programa de necesidades claro y detallado), el *funcional* (adecuación a las funciones materiales y espirituales), el *tecnológico* (con soluciones que resulten adecuadas a los medios disponibles y minimicen los costes de mantenimiento), el *plástico cultural* (que garantice que la expresión formal, tanto corpórea como espacial, responda a los modos de pensar y sentir característicos de cada cultura) y el *sociológico* (la arquitectura, como arte al servicio de la sociedad, debe consagrarse a la dignificación del individuo).

La conclusión de esta etapa, que hemos llamado de transición, antesala del fructífero 1964, se produce con motivo de su fugaz paso por la oficina de urbanismo del Ayuntamiento de San Sebastián, en el que, coincidiendo con el centenario del derribo de las murallas, construye la *Plaza de la Trinidad* (Fig. X), dotando de significado al vacío urbano que se desarrollaba entre los heterogéneos límites que constituían las traseras de edificios dispares (las iglesias de Santa María y San Telmo, las viviendas de la calle 31 de agosto) y el Monte Urgull, que se mostraba en este punto también residual y fragmentado, con restos de antiguas intervenciones ya obsoletas.



(Fig. X) Plaza de la Trinidad (Donostia, 1963). Archivo Peña Ganchegui.

La inflexión que supone la *Plaza de la Trinidad* en la trayectoria de Peña, por tratarse de la primera obra en el que trata un tema diferente al de la vivienda, por la voluntad de empastarse con lugar y por la necesidad de aprender a escuchar lo que éste le dice, va a tener un eco mucho más amplio gracias al momento en que se produce y a la temática elegida para su realización: los deportes autóctonos vascos. Todos estos elementos le ayudarán a profundizar en sus raíces, para hacer una lectura adecuada de la vocación de los emplazamientos en los que interviene, en un momento en que está concluyendo las primeras obras proyectadas durante los dos años anteriores, y tiene ocasión de comprobar *in situ* la eficacia de los recursos ensayados, confirmando la virtud de enfrentarse en cada emplazamiento con un repertorio distinto: “Es muy distinto construir en el puerto de Motrico, por ejemplo, que construir en el centro urbano, que hacerlo fuera del centro urbano, porque son tres culturas en realidad, tres maneras de ser y de entender la vida muy distintas: una la del marinero, otra la de la calle (*kaletarrak*) y otra la del caserío”.¹⁹

Pero el momento resultó especialmente propicio, además, porque Jorge Oteiza acaba de publicar su libro *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, que defiende la existencia de un denominado *estilo vasco* en el que se refleja la especificidad cultural e histórica de su pueblo, y supuso el detonante del proceso de reconstrucción cultural y artística del País Vasco que cristalizó, tres años más tarde, en la formación del grupo Gaur²⁰ y el movimiento Ez Dok Amairu, prolongándose hasta los años 70 con distintas iniciativas que pretendían recuperar y renovar la castigada cultura vasca, mediante la creación de una *Escuela Vasca de Arte Contemporáneo*. Un proyecto que reservaba para Luis Peña Ganchegui un papel protagonista, liderando la vertiente arquitectónica, dando con ello continuidad a su misión de revertir en su pueblo la enseñanzas recibidas, recompensando a los que con tanta ilusión se habían sacrificado por él.

1. PEÑA, Rocio; SANGALLI, Mario. *Luis Peña Ganchegui Arquitecturas 1958-1994 Arkitekturak*. UPVI/EHU Donostia, 1994.

2. Los entrecorridos de este párrafo han sido tomados del artículo “Cuando la arquitectura quiere ser paisaje” escrito por Rafael Moneo para el catálogo *Luis Peña Ganchegui Arquitecturas 1958-1994 Arkitekturak*, realizado por Rocio Peña y Mario Sangalli con motivo de la exposición antológica sobre la obra de Luis Peña Ganchegui, que tuvo lugar en la Escuela de Arquitectura de San Sebastián en 1994.

3. Tal era este sentimiento en Peña, que llegará a pedir a su amigo y compañero, Fernando Higuera, en la carta que le envía agradeciendo su felicitación por la reciente publicación de una de sus obras, en la revista *Hogar y Arquitectura*, que lo haga siempre, “de manera que sirva para que verdaderamente no traicione a mi país y a los que se sacrificaron por mí con tanta ilusión”.

4. Aparte de su publicación en el número 15 de la revista *Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Madrid*, y su inclusión en el libro *Arquitectura Española Contemporánea* de Carlos Flores en 1961, la Torre Vista Alegre tuvo un cierto eco fuera de nuestras fronteras, al ser seleccionada por César Ortiz Echagüe para una de sus colaboraciones en la revista suiza *Werk*, en

-
- 1962, e incluida por recomendación de Sostres en la publicación *Arquitectura* 63, editada por la ETSAB con motivo de la VIII Conferencia Internacional de Estudiantes de Arquitectura celebrada en Barcelona en 1963. Un éxito de crítica que favoreció su incorporación al selecto grupo de arquitectos culturalmente activos en Madrid y Barcelona, constituyendo un 3er polo, el de San Sebastián, que emulaba de algún modo la tercera pata que supuso el grupo norte respecto a los grupos este y centro en el GATEPAC, introduciendo una cierta distensión entre ellos.
5. Inspirado por Baroja, Peña apreciará en la cultura vasca, desde su actitud liberal y antidogmática, la identidad sobria y humilde de su tradición milenaria, compatible con una idea universalista, alejada de interpretaciones en clave folclórica.
6. Unos años gloriosos en los que el protagonismo de los arquitectos vascos llegó a superar, en algunos casos, al de madrileños o catalanes, como atestigua el hecho de que Aizpurua y Vallejo fueran los únicos arquitectos españoles que participaron en la reunión celebrada en Basilea, en la que participaron M. Breuer, Le Corbusier, H. Häring, A. Sartoris y S. Giedion, entre otros, que sirvió de preparación del 2º CIAM, celebrado en Frankfurt en 1929, con el tema monográfico de la "vivienda para el mínimo nivel de vida". (tomado de SANZ ESQUIDEL, José Angel, "El periodo heroico de la arquitectura moderna en el País Vasco (1928-1930)", *Ondare* nº 23, 2004.
7. Impulsados por Oriol Bohigas y Carlos de Miguel, los Pequeños Congresos fueron una serie de encuentros de arquitectos, fundamentalmente españoles aunque contaron también con la presencia de arquitectos extranjeros (especialmente italianos y portugueses) que durante la década de los 60 se reunieron periódicamente a lo largo de la geografía española, con la única excepción del penúltimo, celebrado en la localidad portuguesa de Tomar.
8. Un modelo de desarrollo que había sido profusamente empleado en los poblados construidos (en algunos casos con gran cuidado y acierto, en otros de forma poco meditada, con resultados desoladores) en la periferia madrileña, en la segunda mitad de la década de los cincuenta, y era empleado de forma hegemónica en los proyectos incluidos en el "Plan de preparación de suelo en la provincia de Guipúzcoa", impulsado por el Instituto Nacional de la Vivienda en 1959, en el catálogo de cuya exposición se incluían los planes de Motrico, Zumaya, Oyarzun-Rentería y Zarauz, realizados por Peña en colaboración con otros arquitectos.
9. Una evolución que coincide con la que describe Ignasi de Solá-Morales en su artículo "Arquitectura y existencialismo: una crisis de la arquitectura moderna", publicado en el número 5 de la revista *Annals d'arquitectura* (Barcelona, 1991), situando la incorporación del pensamiento existencialista en la producción arquitectónica como uno de los puntos de inflexión que motivaron la reordenación de los puntos de vista éticos y estéticos imperantes en el primer movimiento moderno, motivando el cambio de rumbo sufrido por la arquitectura tras la 2ª Guerra Mundial. La influencia del discurso heideggeriano en los jóvenes revisionistas del Movimiento Moderno, con sus referencias a los aspectos humanos, emocionales y espirituales, la defensa de lo local y vernacular frente a lo global y universal, su apuesta por la residencia y su articulación con la comunidad como argumento principal de la actividad arquitectónica, supuso, en opinión de Solá-Morales, una deriva hacia el organicismo en oposición al mecanicismo, "dos metáforas con las que el hacerse de la arquitectura busca un modelo formal que le permita una explicación conjunta".
10. Así llamadas por haber sido reconocidas con el 1er Premio Aizpurua en la edición de 1965. Antecedente guipuzcoano de los Premios COAVN, este galardón reconoció entre 1960 y 1969, con una cadencia bienal, las mejores obras arquitectónicas realizadas en la provincia.
11. CODERCH, José Antonio, "No son genios lo que necesitamos ahora", *Domus* 384, Milán, noviembre de 1961.
12. Fueron precisamente las observaciones de su padre respecto a la Iglesia de la Asunción las que despertaron su temprana vocación por la arquitectura.
13. La eficacia del mecanismo de fragmentación y su deliberada utilización, para adaptarse al contexto, es aún más evidente si comparamos este proyecto con el bloque de 8 viviendas Ramírez (Fig. II), que Peña proyecta el año siguiente en San Sebastián, en el que una distribución de vivienda prácticamente idéntica, repetida de forma lineal, sin retranqueos, es acompañada de una fachada definida por la repetición de los antepechos corridos, separada del terreno mediante pilotis y rematada mediante el último antepecho a modo de pesada losa de la que emergen las chimeneas y los volúmenes que albergan los núcleos de escaleras, igualmente rematados mediante un pesado antepecho, dando lugar a un bloque de clara impronta corbusierana.
14. Esta fragmentación que caracteriza al mar techos que cubre el conjunto urbano, común a todo casco histórico, resulta especialmente acusada en el caso de Motrico, debido a su accidentada topografía; una implicación que llevará a Peña a apreciar, en las cubiertas de los edificios en ladera, la condición de quinta fachada, no como plano a recuperar en forma de azotea (siguiendo el enunciado de Le Corbusier), sino como cerramiento cuya presencia tiene tanto protagonismo como cualquiera de los verticales en la expresión del edificio, y necesitado por tanto de una meditada formalización.
15. FULLAONDO, Juan Daniel. "Luis Peña Ganchegui. Empirismo, Ironía, Cultura.", *Nueva Forma*, nº 53. Madrid, 1970.
16. Una preocupación, esta de Peña por adecuar su arquitectura al contexto, que no parece que fuera extendida entre sus compañeros de profesión, por lo que se deduce de reivindicaciones como la realizada por Coderch en 1961, ya comentada, o la que incluyó Josep María Sostres en su artículo "Algunas premisas ante el futuro", publicado en *Arquitectura* 63 (editada por la ETSAB con motivo de la VIII Conferencia Internacional de Estudiantes de Arquitectura celebrada en Barcelona en 1963), denunciando "la desarticulación que con frecuencia se establece entre el edificio y el medido o ambiente que lo rodea", para sentenciar que la consideración de la obra independientemente de su entorno constituía, en aquel momento, regla general.
17. ROQUETA, Santiago. Luis Peña Ganchegui. *Conversaciones*, Ed. Blume, Barcelona 1979. ISBN 84-7031-106-9.
18. FLORES, Carlos, "La 'superación' del Movimiento Moderno", *Hogar y arquitectura*, Nº 58, Madrid 1965.
19. Luis Peña Ganchegui, entrevistado en el programa de televisión "EiTB Kultura", EiTB 2005.
20. Grupo de artistas guipuzcoanos constituido en torno a Jorge Oteiza, al que siguieron aquel mismo año los grupos Orain, Emen y Danok en Alava, Vizcaya y Navarra respectivamente, configurando entre todos la denominada Euskal Eskola.

Bibliografía

- AMANN, Atxu; CANOVAS, Andrés. *Luis Peña Ganchegui. Medalla de Oro de la Arquitectura 2004*. CSCAE. Madrid, 2007. ISBN 978-84-934051-8-2
- BALDELLOU, Miguel Ángel. "La tradición viva en la obra Peña Ganchegui", *Hogar y Arquitectura*, nº 113-114. Madrid, octubre 1974.
- FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Aguilar. Madrid, 1961
- FULLAONDO, Juan Daniel. "Luis Peña Ganchegui. Empirismo, Ironía, Cultura.", *Nueva Forma*, nº 53. Madrid, diciembre 1970.

PEÑA, Rocio; SANGALLI, Mario. *Luis Peña Ganchegui Arquitecturas 1958-1994 Arkitekturak*. U.P.V. / E.H.U. San Sebastián, 1994.

PEÑA, Rocio; SANGALLI, Mario. *Luis Peña Ganchegui. Arquitecto. Premio Munibe 1997*. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. Vitoria, 1999. ISBN 84-457-1511-9.

SANZ ESQUIDEL, José Angel, "El periodo heroico de la arquitectura moderna en el País Vasco (1928-1930)", *Ondare* nº 23, 2004

ROQUETA, Santiago. Luis Peña Ganchegui. Conversaciones, Ed. Blume, Barcelona 1979. ISBN 84-7031-106-9.

Biografía

Arquitecto por la ETSA de Barcelona en 1990, se doctora por la ETSA de San Sebastián en 2013, con la tesis *Luis Peña Ganchegui: El Arquitecto como Lugar*.

Colaborador de Luis Peña Ganchegui desde 1988, funda con el propio Luis Peña y con su hija Rocio el estudio "Peña Ganchegui y Asociados" en 1991.

Profesor de Proyectos en la ETSA de San Sebastián desde 1997, ha sido miembro del Consejo de Departamento y de las comisiones de Plan de Estudios y de Calidad, y desempeñado los cargos de Responsable de Informática, Representante del Area de Proyectos y Coordinador de la Titulación.

Miembro fundador de la asociación cultural *Kolektibolektibo* y del *Archivo Peña Ganchegui*, ha publicado en colaboración con Rocio Peña las monografías *Luis Peña Ganchegui. Arquitecturas 1958-1994*. (UPV/EHU, 1994) y *Luis Peña Ganchegui. Arquitecto - Premio Munibe, 1997*. (Gobierno Vasco, 1999)