

# La Plaza del Tenis: un lugar autobiográfico

## La Plaza del Tenis: an autobiographical place

MARIO SANGALLI UGGERI

### Resumen / Abstract

El artículo analiza la Plaza del Tenis, el espacio público creado en San Sebastián por el arquitecto Luis Peña Ganchegui como antesala del grupo escultórico El Peine del Viento, de Eduardo Chillida, en el ecuador de la década de los setenta. Se contempla una relación autobiográfica entre Luis Peña y su producción en la que, a partir de la lectura de la que el autor considera su obra maestra, se ilustran los mecanismos que empleó, de forma recurrente, para definir su particular manera de concebir el lugar, a lo largo de toda su carrera profesional.

The article reviews La Plaza del Tenis, the public space created in San Sebastián in the mid-seventies by the architect Luis Peña Ganchegui as a prelude to the sculptural group El Peine del Viento, by Eduardo Chillida. This article envisages an autobiographical relationship between Luis Peña and his oeuvre in which, from the reading of the work the architect considers his masterpiece, we illustrate the mechanisms he used repeatedly, in order to define his unique way of thinking the place throughout his career.

### Palabras clave / Keywords

Luis Peña Ganchegui, Plaza del Tenis, Peine del Viento.

**Mario Sangalli Uggeri.** Arquitecto por la ETSA de Barcelona en 1990, y Doctor Arquitecto 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 Rocío 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 Área de Proyectos y Coordinador de la Titulación. Miembro fundador de la asociación cultural *Kolektibolektibo* y del *Archivo Luis Peña Ganchegui*, ha publicado en colaboración con Rocío Peña las monografías *Luis Peña Ganchegui. Arquitecturas 1958-1994* (ETSASS, 1994), *Luis Peña Ganchegui. Arquitecto* (Premio Munibe, 1997) y *Luis Peña Ganchegui. Arquitecto* (Museo del Cemento, San Sebastián, 2001).



[Fig. 1] Luis Peña Ganchegui, *Plaza del Tenis* (Donostia, 1975).

Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.

"La gran complejidad del concepto de lugar radica, precisamente, en que no es ni genérico ni universal, sino que su esencia está en el aprendizaje, en la experiencia, en el proceso de aclimatación al contexto".<sup>1</sup>

Josep María Montaner

Del mismo modo que las obras de arte nos remiten a una producción artística anterior, y algunas son capaces de resumir en sí mismas una época, un estilo, o toda una línea de investigación, los lugares creados por el hombre nos hablan de la historia de su construcción, y los hay que reúnen en su configuración toda la trayectoria de su autor. Es en esta última categoría en la que cabe encuadrar el espacio público construido por Luis Peña Ganchegui en el extremo oeste de la bahía donostiarra [Fig. 1].

Celebrado como uno de los mejores ejemplos de simbiosis paisajística entre naturaleza y artefacto, la Plaza del Tenis, construida en 1976, contiene en sus trazas todo el recorrido profesional y existencial del arquitecto que la creó, cuyo nacimiento, medio siglo antes en Oñate (desubicado respecto a Motrico, el pueblo de su familia, del que siempre se consideró oriundo) marca el inicio de un itinerario que se desarrolla de forma paralela a la génesis urbana de su obra maestra.

### Antecedentes

La historia de este lugar se inicia precisamente en 1926, año de nacimiento de Luis Peña, como consecuencia de la construcción del colector del barrio del Antiguo. Realizado con motivo del *Proyecto de ordenación de los Jardines y la Playa de Ondarreta*, el emisario fue protegido mediante un muro de costa, y cubierto confor-

<sup>1</sup> Josep María Montaner, "La experiencia del lugar. Ernesto Nathan Rogers, Enrico Tedeschi, José Antonio Coderch y Lina Bo Bardi", *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* | DPA | ETSAM (septiembre 2011).

MARIO SANGALLI UGGERI

La Plaza del Tenis: un lugar autobiográfico



[Fig. 2] Donostia. La playa de Ondarreta en los años 20.

Fuente: Gregorio G. Galarza, *San Sebastián: monte Igueldo y playa de Ondarreta* (tarjeta postal), Biblioteca del Koldo Mitxelena Kulturunea (<http://www.guregipuzkoa.net/photo/1080203>).

mando el firme que dio origen al paseo que, con el tiempo, permitiría el desarrollo del Club de Tenis, del que adoptó su nombre [Fig. 2].

Aquella ordenación fue llevada a cabo por Juan Machimbarrena, Ingeniero Municipal en el Ayuntamiento donostiarra entre 1921 y 1945, con cuyo hijo Alberto coincidirá años después Luis Peña estudiando el bachiller en los Marianistas de San Sebastián (colegio en el que prolongó, al finalizar la guerra civil, los estudios iniciados dos años antes en Vitoria). Precisamente en aquellos primeros años de la década de los cuarenta, testigos del nacimiento de la profunda y duradera amistad que unió a Luis Peña y Alberto Machimbarrena, sitúa Eduardo Chillida su interés por el final del Paseo del Tenis. Interés que será clave, unos años después, en el devenir de aquel *finisterre* donostiarra, cuando el escultor decida, contemplando la acción combinada del aire y el mar desde aquel límite urbano, que el viento debería entrar peinado a una ciudad coqueta y recatada como San Sebastián.

La amistad de Alberto Machimbarrena tendrá una gran influencia en la formación cultural de Luis Peña cuando ambos se trasladen a Madrid, en 1944, a cursar sus estudios universitarios. Allí le abrirá la puerta a su círculo de amigos (intelectuales de la talla de Juan Benet y Luis Martín Santos, entre otros), y le introducirá en la tertulia de Pío Baroja, del que quedará prendado, al punto de reinterpretar, a través de la lectura de sus novelas, toda su esencia vasca. La impresión que causa el escritor donostiarra en el joven Peña se reflejará con el tiempo en su personalidad y su actitud frente a la vida, asumiendo una actitud de compromiso respecto al País Vasco, que marcará su futura línea profesional.

El ingreso de Peña Ganchegui en la Escuela de Arquitectura no se producirá hasta una década más tarde, en 1955, lo que además de permitirle ampliar su formación intelectual, al simultanear la preparación del examen de ingreso con la asistencia a tertulias, exposiciones y conciertos a los que no habría tenido acceso en San Sebastián (y mucho menos en Oñate o Motrico), propicia que su paso por la ET-SAM coincida con la incorporación de jóvenes profesores (Francisco Javier Sáenz de Oiza, Alejandro de la Sota, Ramón Vázquez Molezún, ...) que introdujeron, entre otras aportaciones, el interés por la arquitectura nórdica y por el organicismo. Esta contribución resultará fundamental en la producción de Peña, en sintonía con la influencia que ejerció el proceso revisionista del Movimiento Moderno liderado por los integrantes del Team X que, como señala Ignasi de Solá Morales<sup>2</sup>, impulsó la evolución desde el espacio abstracto moderno (visual, ideal, teórico, genérico, indefinido) hacia el lugar existencialista del organicismo (táctil, concreto, empírico,

<sup>2</sup> Ignasi de Solá-Morales, "Arquitectura y existencialismo: una crisis de la arquitectura moderna", *Annals d'arquitectura* 5 (Barcelona, ETSAB, 1991).

[Fig. 3] Eduardo Chillida, *Proyecto Peine del Viento II* (1968).Fuente: Archivo Eduardo Chillida (<http://www.peinedelviento.info/>).

articulado, definido). Una evolución que fue recorrida por Peña en primera persona, desde su formación académica hasta la formulación de un estilo propio, identificado con su tierra y sus orígenes.

Tras su exilio madrileño, Luis Peña regresa a San Sebastián con una misión: revertir en su país la formación recibida, recompensando con ello a los que con tanta ilusión se sacrificaron por él. Así lo expresa en una carta escrita durante sus primeros años de ejercicio profesional, dirigida a su compañero y amigo Fernando Higuera. Esa misión se va a convertir, 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 propiciará que aflore una nueva manera de hacer arquitectura en el País Vasco. Esa búsqueda presidirá toda su producción, que podemos contemplar como una suma de episodios de una misma investigación, en la que cada nuevo proyecto refleja aspectos importados de los anteriores.

### El Peine del Viento

Años atrás, precisamente en 1956, mientras Peña completaba el primer curso de su formación como arquitecto, había tenido lugar la primera referencia escrita de la intención de Eduardo Chillida de instalar una escultura en el final del Paseo del Tenis, con motivo de la primera exposición individual del escultor en París, en la Galería Maeght. En el catálogo publicado con ocasión de la exposición, describe Gaston Bachelard la idea del escultor: "En el pueblo de la costa vasca donde vive, va a edificar sobre un peñasco frente al mar una antena de hierro que debe vibrar a todos los movimientos del viento. A ese árbol de hierro que hará crecer del peñasco lo llama *El peine del viento*"<sup>3</sup> [Fig. 3].

La primera ocasión de llevar adelante su proyecto se le presenta al escultor en 1968, como consecuencia de la iniciativa promovida el año anterior por un grupo de *fuerzas vivas* de la ciudad, que en principio pretendía homenajear al "insigne hijo

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, "Le cosmos du fer", Catálogo de la exposición de Chillida en la Galerie Maeght, París 1956 (Traducción tomada de *El derecho a soñar*, recopilación de textos de Bachelard publicada en francés en 1970 y traducida al español en 1985).

MARIO SANGALLI UGGERI

La Plaza del Tenis: un lugar autobiográfico

[Fig. 4] Luis Peña Ganchegui, *Plaza de la Trinidad* (Donostia, 1963).

Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.

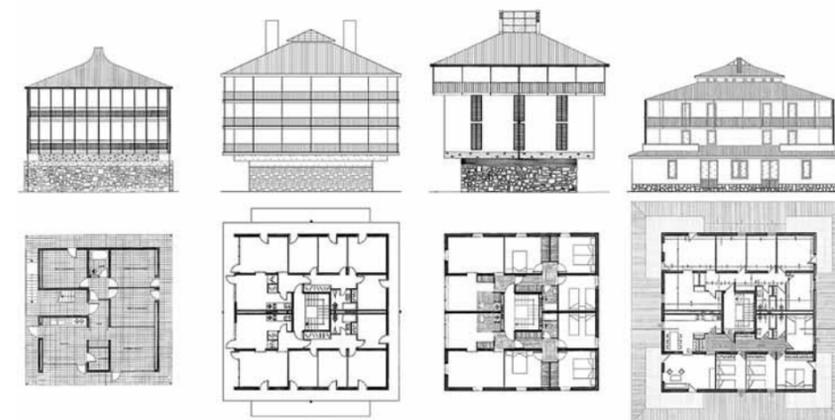
de la villa y laureado artista de proyección internacional” con una muestra de su obra, pero acogió de buen grado la propuesta del propio Chillida de sustituirla por la instalación permanente de una escultura [Fig. 3], en aquella roca que emergía del mar en vertical, junto al muro de costa. Sin embargo, llegado el momento, algo debió desanimarle (tal vez dificultades burocráticas o técnicas), llevándole a plantear la instalación de la escultura en el propio paseo, tal como se deduce del *Proyecto de Pavimentación del Final del Paseo del Tenis*, redactado en Junio de 1968 con objeto de “ambientar adecuadamente la obra escultórica que se trata de colocar en el centro de la plazoleta final del citado paseo”<sup>4</sup>, desarrollado por el Ingeniero Jefe de Obras Municipales del Ayuntamiento de San Sebastián. La propuesta, definida (según menciona la memoria del proyecto) siguiendo la idea expresada por el propio escultor, consistía en una simple repavimentación de la acera (con losas irregulares de piedra de Jaizquíbel) y la calzada (con hormigón asfáltico).

Por suerte para la ciudad, aquel proyecto no fue llevado a cabo, quedando la iniciativa en suspenso hasta 1973, en que se retoma la idea de instalar la escultura en el singular peñasco. Para acondicionar el espacio previo, el Ayuntamiento encarga en esta ocasión el proyecto a Peña Ganchegui, por recomendación de Chillida, al que había impresionado favorablemente la intervención llevada a cabo por el arquitecto diez años antes en el corazón del casco antiguo donostiarra, al pie del Monte Urgull.

Realizada en 1963 para conmemorar el centenario del derribo de las murallas (que permitió en 1863 la expansión de la ciudad, siguiendo el trazado de ensanche diseñado por Cortázar), la *Plaza de la Trinidad* [Fig. 4], diseñada por Peña durante su fugaz cargo de arquitecto municipal, que con el tiempo se convertiría en representativa de una manera de construir el espacio público, pionera en España en la conformación de una plaza a partir de restos, fue un banco de pruebas imprescindible en el posterior desarrollo de la *Plaza del Tenis*.

Concebida a medida del sitio que la acoge, en lo que sería una visión aristotélica del espacio, frente al carácter platónico de las Plazas Mayores, la *Plaza de la Trinidad* supone la transformación de un espacio periférico preexistente en el encuentro entre la ciudad y la naturaleza, condiciones de partida que comparte con la actuación que llevará a cabo Peña en el extremo opuesto de la herradura de La Concha. En ella se verán reflejados mecanismos importados de aquel proyecto con el que se inició Peña en el diseño de espacios públicos, combinados con otros heredados de proyectos de viviendas, igualmente precursores de la magistral obra que nos ocupa.

<sup>4</sup> Memoria del Proyecto de Pavimentación del final del Paseo del Tenis, San Sebastián, Junio de 1968.



[Fig. 5] Luis Peña Ganchegui, Variantes del tipo cuadrado, a cuatro aguas: 2 viviendas *Aristizabal* (Oiartzun, 1963), 6 viviendas *Arrigain* (Oiartzun, 1964), 6 viviendas *Sagarna* (Oiartzun, 1966), 4 viviendas *Arbelaitz* (Oiartzun, 1967).

Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.

### Un diseño apoyado en invariantes

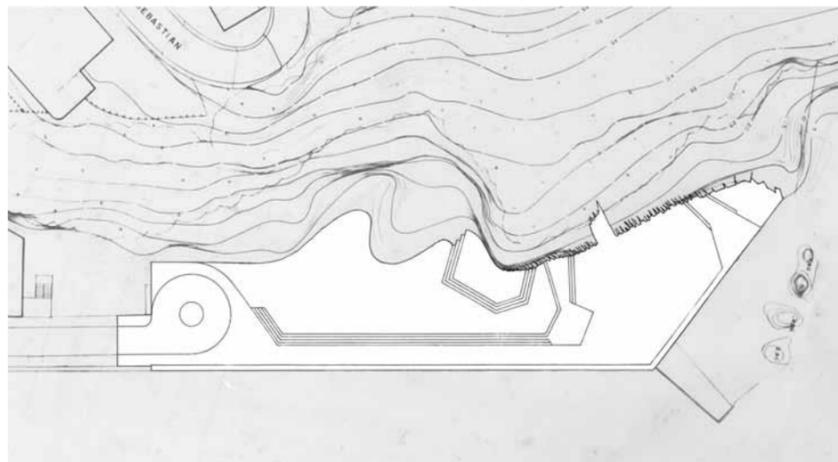
La idea de emplear un mismo repertorio de soluciones en proyectos diversos, presente a lo largo de la trayectoria de Luis Peña, tiene conexión con la conocida frase “Teme al hombre de un solo libro”, que mencionaba con frecuencia el arquitecto vasco. Atribuida a Santo Tomás de Aquino, la cita suele utilizarse para alertar sobre los peligros del fanatismo y la cerrazón, pero Peña la empleaba para referirse a la ventaja que supone limitarse; reducir tanto el campo de investigación como el repertorio de recursos empleado para su desarrollo, que podemos considerar una de las señas de identidad de su trabajo.

Son muchos los aspectos de la obra de Peña Ganchegui que ilustran esta actitud, que podemos resumir en la búsqueda de la unidad a través del reduccionismo, limitando el repertorio de elementos (los cuales asumen, en muchos casos, más de una función) y el número de materiales (que en ocasiones llega a ser único). Pero también está presente en el planteamiento que le lleva a utilizar, en cada nuevo proyecto, recursos y mecanismos ensayados en trabajos anteriores, abriendo líneas de investigación que se extienden en múltiples proyectos a lo largo de su carrera, que algunas veces se refieren únicamente a una parte (la organización de la planta, el tratamiento volumétrico, un detalle concreto...) y en otras abarca la formulación de un edificio completo, definiendo un modelo arquetípico.

Sirva de ejemplo el caso de la *Casa Arrigain*, que establece un modelo para el tipo de planta cuadrada y cubierta a cuatro aguas y lucernario de remate, separado del terreno por un espacio diáfano, enmarcado por un muro perimetral de piedra sobre el que se apoya el volumen volado (que alberga las viviendas), cuya imagen queda determinada por la jaula que conforman la combinación de terrazas perimetrales y perfiles verticales conectados con la cubierta. Retomado en múltiples ocasiones en proyectos posteriores, introduciendo en cada caso variaciones que implican al número de plantas (de 2 a 4), al de viviendas por planta (de 1 a 4), a la extensión de las terrazas (limitada en algunos casos a la última planta, o a alguno de los frentes), a la forma del lucernario e incluso al número de aguas (llegando a resolverse a dos aguas en uno de ellos), el tipo introducido en *Aristizabal* y perfeccionado en *Arrigain* representa la más clara respuesta de Peña a la tipología del Caserío, con su masa cúbica, afilada en su entrega con el cielo, asentada de forma muraria sobre la loma, separando la vivienda del contacto con el suelo, interponiendo un espacio comunitario de trabajo, almacén y transición que la articula con el entorno y la protege de los peligros que encierra el medio natural [Fig. 5].

MARIO SANGALLI UGGERI

La Plaza del Tenis: un lugar autobiográfico



[Fig. 6] Plaza del Tenis (Donostia, 1975). Planta del proyecto visado en enero de 1975.

Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.



[Fig. 7] Plaza del Tenis (Donostia, 1975). Vista general de la topografía que oculta el grupo escultórico.

Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.



[Fig. 8] Oleo pintado en Madrid por Luis Peña Ganchegui, durante su etapa universitaria.

Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.

5 Jesús Bazal y otros, *Haze Orrazia. El peine del viento. Eduardo Chillida. Luis Peña Ganchegui* (Pamplona, Q Editions, 1986).

6 Resulta elocuente en este sentido el hecho de que las esculturas no aparezcan representadas en el proyecto.

La deliberada reducción de la paleta de recursos empleada por Peña puede ser rastreada en la Plaza del Tenis, en la que a pesar de afrontar una solución a medida del sitio que la acoge, podemos reconocer la presencia de soluciones formuladas en trabajos anteriores.

### Un preámbulo a medida de las esculturas

Peña reveló en más de una ocasión el elemento clave de su intervención en el final del Paseo del Tenis: construir “un preámbulo a las esculturas en un lugar que es principio y fin de la ciudad... como un símbolo de la unión de la ciudad con la naturaleza. De una ciudad que termina en un absoluto que es el mar”<sup>5</sup>. Lo que no solía explicar era que cuando él entregó su propuesta, en enero de 1975, las esculturas no estaban aún definidas<sup>6</sup>; Chillida seguía pensando aún en la instalación de una única escultura, sin forma ni escala definitivas. Resultaba, sin embargo, evidente para Peña que la diferencia de escala entre el entorno natural y cualquier objeto que allí se depositara haría que éste resultara ridículo en sus dimensiones, diluyéndose su presencia en el conjunto; de ahí la necesidad de definir el preámbulo, un ámbito de escala más reducida, acorde a la de la intervención escultórica [Fig. 6].

Pero, para garantizar la adecuada contemplación de la obra de Chillida, tan importante como reducir la escala del ámbito era hacer desaparecer la propia intervención; evitar que su presencia interfiriera en la lectura de la escultura, compitiendo con ella. Premisa que consigue haciendo que la actuación se muestre indisolublemente unida a la naturaleza, como si se tratara de una preexistencia; como si siempre hubiera estado allí. Introduce para ello un cambio de cota, una meseta elevada que oculte, desde el paseo, la presencia de la intervención escultórica, enmarcando en el encuentro con las rocas una plazoleta de menor dimensión. Establece de este modo una escala más íntima, sin emplear más recurso que la definición de una topografía artificial construida con un único material [Fig. 7].

### El recurso a la topografía artificial

La utilización de perfiles que recrean relieves orográficos es uno de los mecanismos recurrentes en la obra de Peña, referido tanto al tratamiento de la rasante como a la volumetría que remata algunos de sus edificios. Una idea que estaba ya presente en sus cuadros de juventud, en los que el caserío de Motrico, filtrado a través de una descomposición geométrica que enlaza unos elementos con otros en un gran mosaico de formas poligonales, une de forma premonitoria arquitectura y naturaleza en un todo continuo, en el que la silueta de las cubiertas se confunde con los montes que lo rodean [Fig. 8]. Una conexión que volvemos a encontrar

[Fig. 9] Luis Peña Ganchegui, *Casa Imanolena* (Mutriku, 1964).

Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.

[Fig. 10] Mutriku, *Aurresku* en la Plaza Churrucua.

Fuente: Archivo General de Guipúzcoa. Diputación General de Guipúzcoa (Foto: Indalecio Ojanguren, 1962).

7 Conversación personal con Eduardo Mangada (Madrid, 26 de marzo de 2011), incluida en: Mario Sangalli, *Luis Peña Ganchegui: El Arquitecto como Lugar* (tesis doctoral, Departamento de Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, 2013).

después en las cubiertas de las 24 viviendas Aizetzu (Mutriku, 1964), las 24 Casas Rosas (Mutriku, 1966), el *Colegio María y José* (Zumaia, 1966), o las 28 viviendas *Elu* (Mutriku, 1969), convertidas en auténticas cordilleras artificiales.

La topografía artificial adopta en el Tenis la forma de un graderío, invariante que formula por primera vez una década antes, en la *Plaza de la Trinidad* (Donostia, 1963), vuelve a utilizar en la *Casa Imanolena* (Mutriku, 1964) [Fig. 9] para definir el basamento sobre el que descansa la cubierta, y más tarde en la *Iglesia de San Francisco* (Vitoria, 1968), tanto perimetralmente como en el coro, así como en los proyectos no construidos de la *Plaza Auditorium* (Irún, 1969), albergando al público y resolviendo el desnivel, y en el *Plan Silvestre Pérez* (Mutriku, 1974), con el mismo motivo. Recurso que trasladará, después de la *Plaza del Tenis*, a la *Plaza de los Fueros* (Vitoria, 1979), para crear un ámbito propio al definir un nuevo límite del espacio público; la de *Sant Joan* (Lleida, 1982), adecuando el plano de la plaza al desnivel existente y dando acceso a los elementos dispuestos en ella; y el *Parque de la España Industrial* (Barcelona, 1983), ataluzando el enorme salto de cota presente entre la estación de Sants y la explanada en la que se extiende el parque, que delimita en dos de sus lados, definiendo junto a la lámina de agua un *borde de litoral* que permite albergar en sus recodos estancias, fuentes, esculturas y elementos de iluminación.

Aunque la geometría de los graderíos de sus plazas remita a la arquitectura de Alvar Aalto, que Eduardo Mangada, amigo y compañero de formación de Luis, con el que compartió despacho durante los años 60, no duda en situar como el gran referente de su generación “porque era el hombre procedente del Movimiento Moderno pero que no se había sometido al dogmatismo del Movimiento Moderno”<sup>7</sup>, el mecanismo del graderío como recurso para definir un espacio público, delimitándolo y dándole continuidad al mismo tiempo, generando un ámbito desde el que ver y ser visto, había sido conocido por Peña de niño en la Plaza Churrucua de Motrico, en la que la enorme escalinata que da acceso a la iglesia proyectada por Silvestre Pérez en 1798, era ocasionalmente utilizado como graderío desde el que contemplar los espectáculos que tenían lugar en los días de fiesta [Fig. 10].

MARIO SANGALLI UGGERI

La Plaza del Tenis: un lugar autobiográfico



[Fig. 11] *Plaza del Tenis* (Donostia, 1975). El paseo como filtro entre la ciudad y el ámbito de las esculturas.

Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.

### La enseñanza de la Plaza Churruca

La Plaza de la iglesia de Motrico ocupa un lugar destacado en la biografía de Peña, al producirse en ella el primer contacto con su futura profesión, ya que fue a través de la preocupación que mostraba su padre por el remate de la iglesia, que encontraba pobre, y las referencias a su autor, Silvestre Pérez, como tuvo conocimiento por primera vez de la existencia de un oficio que se ocupaba del diseño de los edificios. Y fue precisamente junto a la Plaza Churruca donde proyectaría, en 1961, su primera obra importante como arquitecto autónomo: las viviendas Churruca-Iparraguirre, construidas en los terrenos de la huerta de la casa de la familia paterna (situada junto a la mole neoclásica), por cuya segunda fase sería reconocido, en 1965, con el Primer Premio Aizpurua.

Es inevitable imaginar que la estampa que ofrecía aquel vacío urbano que era la *Plaza de la Trinidad* antes de la intervención de Peña Ganchegui, resultado del derribo de antiguas edificaciones, utilizado como improvisado frontón y *bolatoki* ocasional, con los espectadores distribuidos por las ruinas, propició que Luis Peña reviviera aquellas escenas de su juventud en la Plaza Churruca, cuyo recuerdo le proporcionó el graderío con el que distribuir a los espectadores alrededor del *probaleku*, cosiendo los fragmentos que se daban cita en aquel patio trasero, incluido el monte que prolonga, articulándolo con la ciudad.

### Concatenación de espacios articulados

La articulación es otro mecanismo recurrente en la obra de Peña, que se manifiesta tanto en el diseño compositivo como en la configuración espacial, adoptando en este caso la forma de filtro entre el ámbito público, que representa la ciudad, y el ámbito íntimo, que en la *Trinidad* representa el *probaleku* (el espacio central), en *el Tenis* la plazoleta final (que presiden las esculturas), y en los edificios residenciales, los espacios de vivienda. En estos últimos, el filtro lo aporta el itinerario a través de las zonas comunes, que incluyen porches, calles y patios interiores, dando lugar a algunas formulaciones de una gran riqueza espacial, como las que ofrece el patio de las 24 *viviendas Aizetzu* (Mutriku, 1964), la secuencia exterior-interior de las 33 *Casas Rosas* (Mutriku, 1965) y las pasarelas de las 28 *viviendas Elu* (Mutriku, 1969), convertidas en calles interiores en los grupos de 46 *viviendas Iparraguirre* y 20 *viviendas Arbide*, que realizará en 1972 en Motrico y Oyarzun, respectivamente. Transición público-íntimo que en la *Trinidad* se produce a través de la anteplaza conformada por el callejón que la conecta con la calle 31 de agosto, y en *el Tenis* se define con la configuración espacial de la urbanización, que podemos asimilar

a la de una embarcación, que nos recibe en la popa y nos conduce por la cubierta de estribor hasta la cubierta de proa [Fig. 11].

En esta última, razón de ser del conjunto, el espacio se define mediante un diálogo entre la intervención y las preexistencias; tanto las próximas (los estratos contra los que se entrega, las rocas que salpican la costa, las esculturas que las habitan, las olas que en ellas estallan) como las lejanas (la isla de Santa Clara, la bahía que la alberga, la ciudad que en ella se asoma), definiendo una secuencia de ámbitos concéntricos, de límites fragmentados, que ayudan a quien los habita a establecer una conexión con el universo que le rodea. Algo parecido había logrado en la *Plaza de la Trinidad*, al incorporar el complejo y heterogéneo espacio que rodea al vacío mediante la libre disposición de los elementos de forma fragmentada, como objetos autónomos cuyo trazado, escala y disposición los hace entrar en resonancia, definiendo un límite orgánico y abierto, de profundidad variable y definición heterogénea.

### Elaborada definición de la envolvente espacial

El límite orgánico que define la *Plaza de la Trinidad* responde a otro de los aspectos recurrentes en la obra de Peña: la envolvente estratificada, que puede ser apreciada también en muchos de sus edificios, en los que el cerramiento se complejiza, adoptando diversas configuraciones. Las dos principales aparecían ya sugeridas en su primera obra, la *Torre de Vista Alegre* (Zarautz, 1958), realizada antes de titularse (en colaboración con Juan Manuel Encío), en la que el cerramiento se pliega, adoptando una greca en sección que en otros proyectos se reflejará en la planta, como en la *Capilla Funeraria* que hizo en 1959 como Proyecto de Fin de Carrera, la *Fábrica de Conservas Peña* (Araia, 1964) o la *Iglesia de San Francisco* (Vitoria, 1968). Además de plasmarse en el recurso al muro grecado, la envolvente estratificada se manifiesta en otros casos en la presencia de una celosía distanciada de la fachada como una segunda piel, que en *Vista Alegre* representaba en cierta medida la estructura exterior, y es lograda de forma más sutil en obras posteriores, con la combinación de terrazas corridas y perfiles verticales seriados definiendo galerías, en una formulación que arranca en 1961 con el proyecto no construido de *Vivienda unifamiliar* en Yanci, lo construye como elemento fragmentado en la *Viviendas Churruca-Iparraguirre* (Mutriku, 1961) [Fig. 12], adquiere continuidad en las 12 *viviendas Urresti* (Mutriku, 1964), se desarrolla en *Arrigain* (Oiartzun, 1964) como imagen unitaria del volumen que alberga las viviendas, y se perfecciona en *Zubi-ondo* (Oiartzun, 1965) con reminiscencias medievales, como elemento que enfatiza el remate. Este mecanismo le permite además disimular el alero, estableciendo, aunque sea virtualmente, una continuidad entre la fachada y la cubierta, dando respuesta a la ecuación de integrar el arquetipo del caserío, con su abundante cubierta a dos aguas y el marcado vuelo de sus aleros, con las composiciones abstractas de la imaginería moderna; dicho en otras palabras, hacer compatibles los dictados de la modernidad con las circunstancias climatológicas y culturales locales.

### Continuidad entre fachada y cubierta

La galería virtual fue una de las dos principales soluciones que empleó Peña para incorporar la cubierta inclinada evitando la presencia del tradicional alero. La otra surge a raíz de la *Vivienda bifamiliar Olazabal* (Mutriku, 1963), facilitada por el uso de la pizarra (que Peña toma prestada, de acuerdo con la memoria del proyecto, de dos palacetes vecinos), y consiste en suprimir directamente el alero, prolongando la cubierta en la fachada, gracias a la posibilidad de disposición vertical de la pizarra. La solución formulada en *Olazabal*, que permite cubrir plantas de perímetro quebrado con cubiertas de volumetría simple, sin comprometer con ello



[Fig. 12] Luis Peña Ganchegui, *Viviendas Churruca-Iparraguirre* (Mutriku, 1961).

Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.

MARIO SANGALLI UGGERI

La Plaza del Tenis: un lugar autobiográfico

[Fig. 13] Luis Peña Ganchegui, *Iglesia San Francisco* (Vitoria, 1968).

Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.

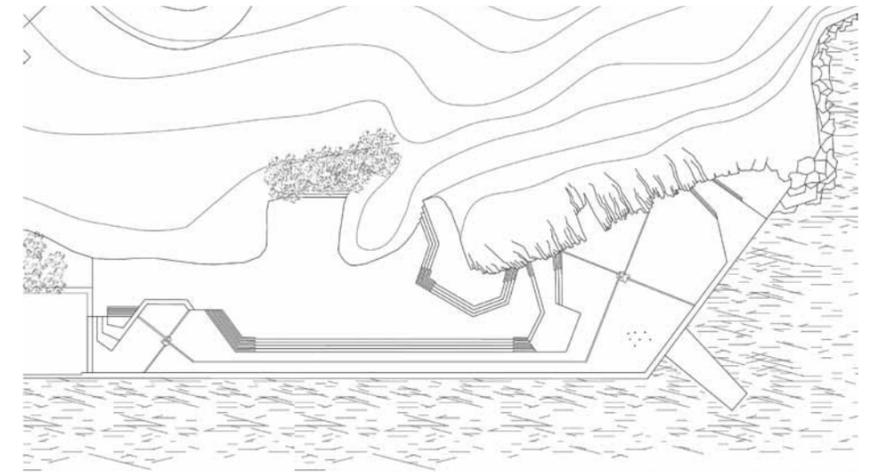
a la fachada, será clave en la resolución de casos como las *24 viviendas Aizetzu* (Mutriku, 1964), el grupo *Donosti-Zarra* (Donostia, 1968) o las *28 viviendas Elu* (Mutriku, 1969). Pero nos habla también de la importancia que tiene en la obra de Peña la elección del material, atendiendo a un sabio respeto de sus reglas, que le permite formular soluciones de una gran coherencia. Es el caso de la pizarra, que se convertirá en un aliado imprescindible para poder llevar a cabo obras como el *Levante de Reyes Católicos* (Donostia, 1963) cuya última planta albergará su estudio a partir de 1968, la *Iglesia de San Francisco* (Vitoria, 1964) reducida a una gran cubierta sobre la plaza pública que representa el lugar del culto [Fig. 13], y las *Viviendas Cortázar* (Vitoria, 1974); del mismo modo que el pavés será el material determinante en los almacenes realizados para la Unión Farmacéutica Guipuzcoana de Eibar y San Sebastián (en 1971 y 1973, respectivamente), y el granito será decisivo en la *Plaza del Tenis* (Donostia, 1975) y, más tarde, en la *Plaza de Los Fueros* (Vitoria, 1979).

### Unidad material

En este sentido, la *Plaza del Tenis* sigue la enseñanza de la *Plaza de la Trinidad*, en la que la construcción del graderío le vino facilitada por la existencia de adoquines procedentes del asfaltado de las calles en el almacén municipal, logrando una unidad de material que le ayuda a dotar de identidad a la intervención, y empastarla al mismo tiempo con el contexto. Doce años después, para construir la meseta escalonada que sirve de asiento al Monte Igueldo, cuya presencia se insinúa previa a la de los estratos que lo conforman, Peña recurre de nuevo a una pieza modular como material único. Al no disponer ya de adoquines de caliza de desecho, pero obligado también por un emplazamiento más expuesto a las inclemencias, y necesitado de dotar a la intervención de una presencia que le permitiera situarse de tú a tú con los estratos y las rocas que conformaban el sitio, la *Plaza del Tenis* se construye con granito Rosa Porriño, sin labrar, en piezas de sección cuadrada de 20 cm de lado y longitudes variables, procedentes de los postes que se producían en las canteras gallegas, a partir de los sobrantes del despiece de los grandes bloques, destinados tanto a definir los límites de las parcelas agrícolas como a elevar las viñas. Como en el caso de la pizarra o el pavés en los proyectos comentados, el material empleado dicta con sus parámetros las condiciones que debe seguir el diseño, y proporciona el carácter de la actuación, definiendo una topografía artificial aterrazada en tres niveles, conectados de forma continua mediante gradas de 60x40 cm, puntualmente rebajados para formalizar los peldaños de 30x20 cm que permiten circular entre ellas. El granito escogido ofrece el color que buscaba Peña para que su intervención rimase con el muro que delimita el Paseo de la Concha, construido con piedra de color rosado, mientras que el acabado rugoso, propio de

[Fig. 14] *Plaza del Tenis* (Donostia, 1975).

Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.

[Fig. 15] *Plaza del Tenis* (Donostia, 1975).  
Planta de la obra realizada.

Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.

la fractura natural, le otorga la textura adecuada para ofrecerse como intermediario entre el espacio domesticado de la ciudad y la grandeza indomable de la naturaleza, manifestada en este ámbito en todo su esplendor [Fig. 14].

### La estética del alma vasca

La sobriedad y radicalidad del lenguaje empleado por Peña Ganchegui, además de aportar su condición vernácula (presente, a través de la tradición artesanal, en la piedra), refleja connotaciones formales con la expresión de su pueblo, al conectarse con el *estilo vasco* que propugnaba Oteiza en su investigación sobre la especificidad cultural e histórica del pueblo vasco<sup>8</sup>, presente en la producción artística de los integrantes de la *Euskal Eskola*, a la que perteneció el propio Luis Peña, liderando la vertiente arquitectónica. En su abstracción orgánica, el trazado geométrico de la topografía artificial, al igual que el de las piedras que enmarcan las siete perforaciones practicadas en la arqueta del colector, ya obsoleto (que convierten las embestidas del mar en surtidores verticales, reciclando el elemento bastardo para convertirlo en protagonista), o las que resuelven el encuentro de las cintas de piedra que despiezan el nivel inferior de la topografía (dividiendo, a modo de cumbre y limatesas, las aguas de las cubiertas que representan el paseo y los dos ensanchamientos extremos), muestra claras connotaciones con los recursos formales de la producción de Chillida. Como describe acertadamente M<sup>ra</sup> Soledad Álvarez Martínez, se observa en ella “un extremo interés por la forma, cuya gestación y desarrollo se producen en estrecha dependencia de la materia y en íntima relación con el espacio en el que se instaura. Se trata de formas dinámicas, potentes y constructivas, en las que el rigor geométrico (...) es vencido por una suerte de organicidad, que parte del núcleo mismo de la materia, y por la fuerza vital que imprime la acción moduladora del gesto”<sup>9</sup>. Una coincidencia de coordenadas que contribuye, sin duda, a la feliz simbiosis que representa la *Plaza del Tenis* [Fig. 15].

Feliz relación entre arquitectura y escultura que extiende su conexión implicando a la naturaleza, estableciendo un diálogo que no habría sido posible sin la concurrencia de una actitud que ha sido frecuentemente señalada<sup>10</sup>: la mirada propia del espíritu romántico, cuya percepción del paisaje permite ver la naturaleza en toda su grandeza y misterio, capaz de alcanzar la categoría de lo sublime, contemplándola como algo que debe ser comprendido e interpretado, en lugar de meramente explotado. Actitud, en definitiva, imprescindible para descubrir al *genius loci*, el espíritu que todo sitio precisa para convertirse en *lugar*. Un *lugar* que era concebido por Peña como una extensión de la sociedad y de sí mismo; como un puente que conectaba al individuo con el universo y, en su caso concreto (a través de sus raíces vernáculas) con la tierra de sus ancestros.

8 Jorge Oteiza, *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, (Zarautz, Colección Azkue, 1963).

9 M<sup>ra</sup> Soledad Álvarez Martínez, “Oteiza y Chillida: La escultura vasca entre el proyecto moderno y la impronta del pasado”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, volumen 42.1, Donostia, 1997.

10 Entre ellos el propio Luis Peña, que lo cita cada vez que menciona a Novalis para explicar la relación de la intervención respecto a la naturaleza, y más recientemente Iñaki Abalos, en el artículo “Genius Materiae”, publicado el 14 de Julio de 2007 en el diario *El País*, como adelanto del libro editado con motivo de la entrega de la Medalla de Oro de la Arquitectura Española a Peña Ganchegui en 2004.