

Capítulo V

El encargo de hacer un Santuario

Heliodoro Dols

*Doctor arquitecto. Premio Nacional de Arquitectura (1965). Autor del proyecto y dirección
de obra de los edificios de Torreciudad*

PIENSO que, aunque soy el arquitecto de los edificios de Torreciudad y tuve plena libertad para proyectarlos como quise, no puedo decir que haya sido el director de aquella *orquesta*, mucho más amplia de lo normal: como en una película musical en que intervienen orquesta, coros, ballet, representación dramática, etc. En Torreciudad *los ladrillos* no iban a ser lo más importante; y yo ni siquiera podía tener una idea preconcebida de lo que tendría que hacer, porque el programa iba transformándose y ninguno de los que estábamos metidos en aquella empresa nos dábamos cuenta de cómo llegaría a ser.

Tratar de que el arquitecto escriba en un libro sobre Torreciudad puede hacer pensar un deseo de oír algo trascendente sobre el arte y la concepción que le llevaron a realizar dicho proyecto.

Pero el arquitecto se siente incapaz de decir nada, y más bien prefiere contar algunas cosas que ocurrieron y que fueron las que de verdad influyeron en su ejecución.

El 24 de septiembre de 1963 recibí el en-

cargo del primitivo proyecto de Torreciudad; había sido ofrecido antes a otros arquitectos que, por diversas vicisitudes, no pudieron aceptarlo.

Consistía en una casa de convivencias detrás de la ermita. Debía poderse girar la imagen de la Virgen, de forma que unas veces estuviera vuelta hacia la ermita y otras hacia el oratorio de la casa de convivencias.

El 29 de noviembre de 1964 se reunieron en el edificio central de la Universidad de Navarra personas pertenecientes a la antigua Corona de Aragón: Aragón, Cataluña, Valencia y Baleares, para constituir el Patronato de Torreciudad.

En muy poco tiempo tuve que hacer un proyecto y una maqueta de los nuevos edificios. Debido a la extensión que iba adquiriendo el programa que se iba desarrollando, se plantearon en la ubicación actual, puesto que al lado de la ermita no cabía todo: se hubiera tenido que hacer un rascacielos, que forzosamente habría destrozado el ambiente de su entorno.

Ya entonces se me indicó que previera en



algún lugar una zona para investigadores que estudiaran temas relativos a la antigua Corona de Aragón.

Este fue el comienzo de la ampliación de aquel primer encargo, que acabó en lo que hoy es actualmente Torreciudad. Tardó tanto en hacerse el proyecto (las obras comenzaron en 1970) porque ninguno de nosotros se imaginaba en aquel momento la magnitud y trascendencia del Santuario que íbamos a acometer.

Yo había estado visitando Lourdes, Fátima,

Montserrat... para orientarme sobre lo que tenía que hacer.

Trataba de conseguir planos de aquellos lugares e iba con una cinta métrica midiendo todo: iglesias, explanadas, confesonarios, servicios, etc. Tenía listas de todo lo que existía en los diferentes santuarios. Pero nunca pretendí que las dimensiones de Torreciudad alcanzaran la de dichos lugares de peregrinación.

Cuando en 1966 fui por primera vez a Roma para hablar sobre Torreciudad con Mon-



señor Escrivá de Balaguer, llevaba una maleta de planos que él no quiso ver porque sólo quería conversar conmigo.

Monseñor Escrivá me sugirió que ampliase todo: el santuario, los confesonarios, la explanada..., para recibir a los numerosos peregrinos que llegarían de todos los países. De este modo corregía la concepción raquítica que yo tenía de lo que iba a ser Torreciudad.

Al principio se previó todo angosto, ínfimo: el Santuario iba a ser mínimo, como sustitutivo de la ermita, en cuyo entorno no podía

construirse; su presbiterio pequeño; no habría casi explanada; los confesonarios eran diez o doce, y el terreno que se iba comprando, el mínimo indispensable.

El Santuario iba a ser del tamaño de la Basílica de San Miguel de Madrid, una iglesia encomendada a sacerdotes del Opus Dei y que sirvió al Patronato para darme una idea del tamaño de lo que se podía hacer.

Posteriormente, al indicarles que las Basílicas del Rosario de Lourdes y la de Fátima eran mayores, se decidió ampliarlo todo por-

que querían hacerlo ya definitivo: sin pensar en sucesivas ampliaciones.

La explanada que yo llevaba reflejada en los planos también era mínima: la salida del Santuario y una ampliación prevista en un montículo cercano. Al ver tan pequeña la de Torreciudad se pensó incluso en hacer una torre de aparcamientos, de forma que la última planta sirviera para aumentar la explanada.

Ambas ampliaciones supusieron cambios. Yo alguna vez debí decir que me caería por los terraplenes si lo aumentaba mucho, de forma que un día me citaron con dos arquitectos, César Ortiz Echagüe y Jesús Álvarez Gazo, para ver dónde había planeado hacer los edificios, si no me cabían. Afortunadamente se vio que el lugar previsto era suficiente y el más idóneo. De no ser así hubiera tenido que rehacer todo el proyecto, ya que lo accidentado del terreno imposibilitaba que sirviera al trasladar todo a otro lugar.

La ampliación de la explanada fue más difícil. Los aparcamientos previstos estaban cercanos a las tiendas, restaurante, autoserivicio y bar (junto a la entrada de El Albar por detrás de la Iglesia). Monseñor Escrivá de Balaguer sugirió suprimir el comercio (bares, restaurantes, tiendas, vendedores ambulantes), para guardar mejor el ambiente de recogimiento y oración. Me indicó que serían los pueblos de alrededor los que se beneficiarían de su cercanía al Santuario, vendiendo objetos dignos, autorizados por el Patronato de Torreciudad.

Y así fue proyectándose y haciéndose Torreciudad, cada vez más conscientes de que teníamos que soñar un poco pensando en que vendría mucha gente y no podíamos tener una visión de ave de corral cuando la podíamos tener de águila.

El proyecto de un Santuario en el Somontano

La presa a medio hacer, el río abajo, lo encrespado del lugar, sin agua ni luz ni carretera y un Patronato que no deseaba en absoluto unos edificios que destacaran en medio del paisaje circundante, sin comprenderlo y sin respetarlo. Se negaba a los excesos de la confusión formal imperante, tras la evidente crisis del Movimiento Moderno, y tampoco se deseaba un cartel turístico-folklórico.

Fue Monseñor Josemaría Escrivá de Balaguer el que nos comentó, bromeando, que no hiciéramos una arquitectura trasnochada, pero él no impuso en ningún momento un estilo o una concepción determinada. Nos dejó absoluta libertad, pero con sus múltiples indicaciones y sugerencias —no quería intervenir, y menos imponer— ayudó al Patronato y al arquitecto a que realizaran lo que actualmente es Torreciudad, que no tuvo más remedio que cambiar su ubicación, debido a la extensión que fue adquiriendo el programa que tenía que desarrollar.

Torreciudad se iba a instalar en un trozo de Aragón. Y esto era precisamente lo que se quería: una arquitectura nacida de la tierra, de la cultura y de las costumbres del pueblo aragonés. A lo largo de múltiples viajes, y tras el estudio de gran cantidad de lugares, paisajes y construcciones de este pueblo, me fui sintiendo embebido, tratando de ser consciente de lo que se esperaba de mí.

El Alto Aragón detrás, más allá el Somontano, arquitecturas de piedra de pizarras; la Ribera del Ebro, ladrillos, aleros, maderas labradas. Pues bien, justamente en el centro: el cruce, el crisol de ambas culturas. Zona que se extiende, desde un punto de vista geográfico y arquitectónico, desde Navarra hasta Lérida sin respetar para nada el cambio de colores en los mapas ni las indicaciones del Diccionario de Madoz.

Aquí los edificios combinan las técnicas de la piedra y el ladrillo: gran zócalo de sillar arenisco o granítico, partes superiores de ladrillo con balcones adintelados y *loggia* superior, arcos de ladrillo de proporciones solemnes pero reducidas.

Superada la dificultad de hallar los materiales clásicos en la forma adecuada, parecía un ejemplo a seguir, siempre manteniendo explícita la mayor complejidad de la vida actual en texturas, detalles y volúmenes, de forma que pudiera traslucirse que se edificaba en el siglo xx.

Al pretender evitar los excesos de la vigente arquitectura internacional de los muros cortina y de la profusión de nuevos materiales, con objeto de no romper totalmente con el pasado, me encontré en la antesala o prólogo de cierta arquitectura que, bajo una denominación genérica conocida como post-moderna, encierra el deseo finalmente liberado de armonía, orden y tradición, mediante el respeto de las arquitecturas populares cultas y de los órdenes clásicos.



Las mismas cimbras que sirvieran para reconstruir los ocho arcos antiguos de la Plaza del Reloj se utilizaron para los nuevos de la explanada.

Materiales para un Santuario

Y fui buscando los materiales, antiguos o modernos, me era igual: lo importante era saber conjuntarlos. Una vez estudiado el funcionamiento de aquel complejo de edificios con sus vistas, orientaciones, adaptación al terreno, comunicaciones, etc., los edificios emergerían con los materiales que encontrarse.

La piedra

La piedra se consiguió de dos grandes edificios antiguos sin valor artístico y derruidos

en su práctica totalidad, al módico precio de dejar el solar limpio para edificar. También de un pueblo deshabitado, cuyas tierras había anegado el pantano de Mediano, y de un anticuario de Gerona que poseía cierta cantidad de piedras labradas.

Uno de los edificios, transformado provisionalmente en garaje, había ido pasando de propietario en propietario con ánimo de derribarlo para construir viviendas. No era de gran valor artístico. En aquellos tiempos, y ante su inminente ruina, pude convencer al propietario de que, si me regalaba la piedra, le evitaba el riesgo que comportaba el derribo.

Sus ocho arcadas laterales (que en un tiempo estuvieron enlucidas) son las que ahora

forman —limpiada su piedra— la porticada plaza del reloj en Torreciudad. Y un amplio arco rebajado sustenta un cavalcavia de una calle interior.

De las molduras que pude recuperar de la puerta principal, destrozada en toda su parte inferior para que pudieran entrar los camiones, pude reconstruir un gran hueco y lo coloqué debajo de otra ventana cuatripartita que había sobre dicho portalón. Ambas sirven actualmente para asomarse desde La Solana al torreón y a la ermita.

Y la única bola que pude recuperar entera, de las tres que debió tener la coronación del edificio, se colocó sobre un fuste de columna que había pertenecido a unos soportales de Barbastro y que los Coscollar regalaron. Sobre la bola, una cruz de hierro marca el lugar (a un kilómetro de la ermita) donde el Fundador del Opus Dei, el 7 de abril de 1970, comenzó una romería penitente —fue descalzo— hasta la ermita. Allí agradeció a la Virgen su curación, cuando tenía dos años, y pidió perdón por tardar tanto en visitarla. Dicho cruceo me rememora la bendición que aquel día el Fundador del Opus Dei impartió sobre la excavación que acabábamos de hacer para los futuros confesonarios. Las obras estaban empezando entonces.

El otro edificio querían derribarlo porque necesitaban unas escuelas para las que les habían concedido una subvención. La subvención cubría los gastos si se hacía de nueva planta, pero totalmente insuficientes para adaptar dicho edificio en escuelas, con lo que, además, se hubiera destrozado todo su carácter, al tener que abrir grandes ventanales para su nueva funcionalidad, transformando el dominio de macizo sobre hueco en más ventanas que pared.

Mejor era arrancar el edificio que mutilarlo; decidieron derribarlo y pude llegar a hacer un mismo trato. Si el lugar previsto para las escuelas era ése, yo me llevaba la piedra y les dejaba el solar limpio.

Piedra lisa, como la del otro edificio. Las arcadas superiores que coronaban aquella construcción (en mi opinión, demasiado grandes y desproporcionadas para el lugar donde estaban colocadas) sirven ahora de sustentación de La Naya y de paso inferior de acceso a La Solana, según se ve desde la ermita. Varias vigas y canecillos de madera del alero se pudieron utilizar como decoración interior de la sala de estar de La Masada.

En Anglés de Gerona, un anticuario poseía

cierta cantidad de piedras labradas románicas y góticas, y suspiró aliviado al ver que me las llevaba todas. Este alivio se tradujo en una importante rebaja. La portada románica de entrada en La Masada, con su ventana superior —con la que formaba una unidad—, las de La Naya y El Albar, y otras ventanas, algunas góticas, como la de la fachada de El Albar o el rosetón de la galería de La Masada, pertenecían a este lote.

El pantano de Mediano inundó pueblos y campos, lo que hizo que se expropiaran varios de ellos. Quedaron vacíos, sin alma, rendidos a su gran pesadumbre, como dice la poesía.

Había en Puy de Cinca una pequeña chimenea sin gran valor artístico, en cuyo dintel llevaba labrada la fecha de su ejecución: 1882; y necesitaba una para La Cadiera, la pequeña casa de los que vivirían allí. Teófilo Marco, uno de los que nos ayudaba a dirigir la obra, se apostó con Mariano Bardají —el constructor que restauró la ermita— para traerla por el camino de cabras (el único que existía para llegar allí) cargada en mulos, con comida incluida de garnacha y longaniza.

Con tal experiencia, y con los permisos debidos, pudimos llevarnos más piedras del pueblo abandonado de Plampalacios, como las piedras de la entrada y la ventana de La Cadiera. Los múltiples pilones que había en su carretera, que se hundía en el pantano, sirvieron como hitos, esparcidos en múltiples lugares de Torreciudad, y como señalización de las estaciones del Vía Crucis. Y muchas más piedras, pozos, depósitos, etc.

No tuve la misma suerte al pedir el mismo permiso a la Diócesis de Barbastro para los restos que quedaban en las iglesias de los pueblos, pero tuve la alegría de ver que no se dejaron abandonados: sirvió para sensibilizarles, y hoy se encuentran en el Museo Diocesano de Barbastro.

Y la piedra del pavimento de la explanada y de todos los caminos exteriores la trajimos de Coscojuela de Fontova.

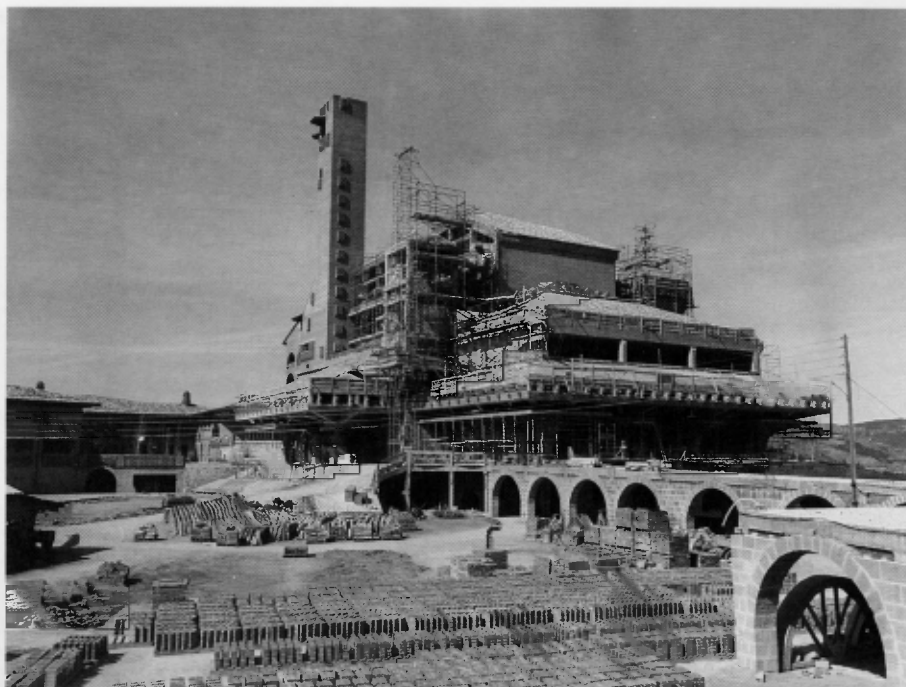
La teja

Por lógica ecológica, la teja había de ser la forma de cubrir el edificio. Pero las tejas que se fabricaban eran de tonos rojos subidos y satinadas, como si su fin fuera deslumbrar a las cigüeñas. Salimos al paso poniendo mu-



La torre se alza terminada, mientras que la estructura del Santuario trata de cubrir aguas cuanto antes.





Los ladrillos y tejas pasan del orden sobre la explanada a su orden distinto y definitivo del revestimiento del Santuario.

chos anuncios en los periódicos locales, en los que se ofrecían tres pesetas por teja vieja y entera. Casi inmediatamente comenzaron a llegar camiones de tejas de diversos puntos de la región, de los colores y tonalidades más variados. Fue necesario mezclarlas para obtener un tejado uniforme.

El ladrillo

La Cerámica Barbastrense nos hizo todas las pruebas necesarias para llegar a la textura y color que se deseaba. Millones de ladrillos —en aquella época los vendieron incluso a otras obras, con el nombre de *Torre-ciudad*— iban llegando sin parar, en una coordinación perfecta con la marcha de los diferentes bloques de la edificación.

El hormigón

Se hicieron aleros de ladrillo, pero en algún lugar se proyectaron muy salientes, aragoneses, de hormigón, lógicamente, y se pintaron de rojo para que se viera que no se pretendía imitar la madera.

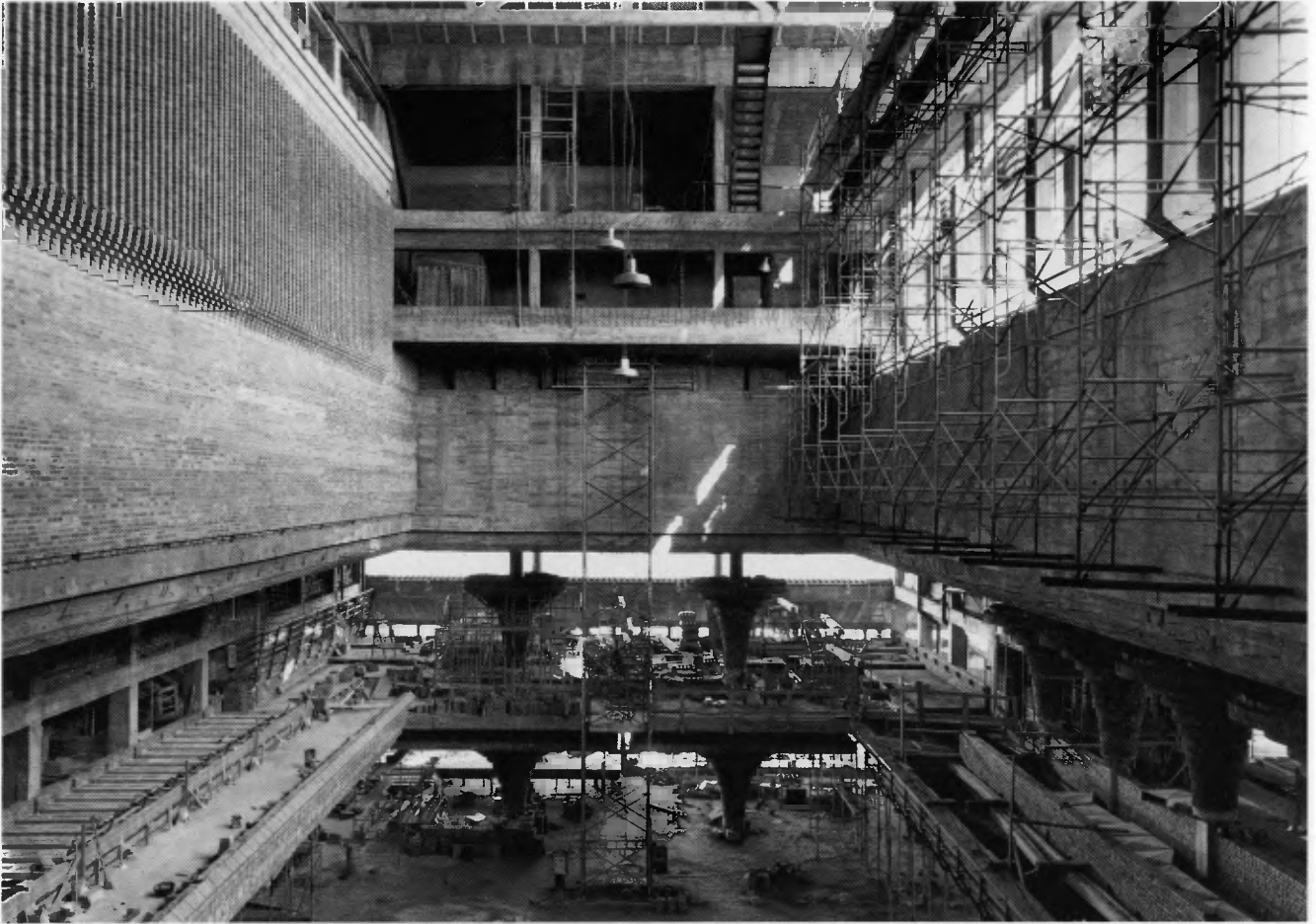
El resto del hormigón visto, según su colocación se pintaba de rojo o se abujardaba, pero en este último caso no se hacía con ánimo de imitar la piedra, sino porque el hormigón visto es muy caro si se quiere hacer bien, y el abujardado disimulaba todas las coque-ras, rebabas, etc., que dejaban unos encofrados poco sofisticados.

Los hierros

Tengo que reconocer que actualmente prefiero el hierro laminado allí donde, económicamente y por simplicidad y rapidez de ejecución, puede suplir al hierro forjado.

Pero el haber conseguido varias rejas antiguas de hierro forjado y el interés que mostró Canales, el de Monzón, por forjar las restantes me hicieron ser débil, pensando que era como la última oportunidad en esta era tecnológica de prodigar en Torre-ciudad el hierro forjado, como un canto del cisne en una época que no volverá.

Aunque en muchos sitios, como en las puertas del atrio del Santuario, se hicieron con hierros laminados.



Se adivinan los espacios para las instalaciones y para acceder al órgano y focos que iluminarán la iglesia, antes de ser tapados por el ladrillo.

Los elementos antiguos

La compra de los lotes de piedra me animó a seguir haciendo lotes de cosas antiguas. Yo trabajé con don Fernando Delapiente, ingeniero y pintor, y de éste aprendí, cuando le acompañaba al Rastro de Madrid, que el comprar muchas cosas juntas a la vez y a la misma persona llevaba a ésta a rebajar el precio enormemente.

Así fui consiguiendo otros lotes de retablos y objetos antiguos que, sin ser obras de arte, iban decorando los exteriores e interiores de Torreciudad, sin tener que proyectar nada antiguo (en la buena arquitectura de entonces estaba prohibido) que aligerara la dureza de mi construcción moderna.

Las puertas

Compré 80 puertas de casetones, antiguas y restauradas, a un anticuario de La Bisbal (Gerona): creo que empezó a dar voces entre los anticuarios de España para que le llevaran puertas. Algunos de Barbastro me han reprobado no habérselas comprado directamente a ellos, puesto que las enviaron a La Bisbal para que yo me las volviera a traer. Hubiera sido de locos ir de anticuario en anticuario por todas las regiones comprando puertas una a una. De locos, por el tiempo en el regateo y por el encarecimiento que supondría. Y Ponsati, el anticuario, pudo hacer frente a la crisis económica posterior gracias al gran número de puertas que había almacenado y que yo no compré.

En la calle Diego de León, en Madrid, había un palacete que iban a derribar. Tenía 25 puertas traídas de edificios y conventos anti-



Columnas del atrio del Santuario y detalle.

guos. Algunas góticas, de servilleta o pergamino, como las dos del presbiterio del Santuario; otras barrocas mixtilíneas, como la de entrada a la sacristía; unas cuantas mudéjares, otras platerescas.

Del mismo palacete se consiguió la chimenea de la sala de estar de la casa de convivencias La Masada, de no muy alto valor artístico por ser de época posterior a las puertas, y un artesanado mudéjar extraordinario que decora el techo de un oratorio interior.

Los azulejos

En muchos sitios habría que poner azulejos, por el roce que iban a tener las paredes. Yo había estado en Talavera y Manises, pero,



lógicamente, en Torreciudad quería poner azulejos aragoneses.

Necesitaba miles de azulejos y, por tanto, estaba dispuesto a promocionar la industria artesana que se ofreciera a dármelos a unos precios módicos. A Muel no le interesó porque le bastaba hacer únicamente los objetos cerámicos necesarios para su demanda turística. Tuve que trasladarme a Teruel y fue Punter con el que llegué a un completo acuerdo. Pienso que a la consolidación de la fábrica del polígono industrial colaboraron los miles de azulejos que les encargué para Torreciudad.

Tomaron con gran entusiasmo el encargo. Uno de los trabajos era hacer de azulejos el rodapié y el escudo alrededor de los interruptores (para que al accionarlos con la mano no se manchara la pared alrededor).

Al enterarse de que en la casa de convivencias habría 40 dormitorios se propusieron hacer los azulejos distintos para cada habitación, haciendo juego el rodapié con el escudo del interruptor.

Tenía un problema con las puertas mudéjares que había conseguido en el palacete de Diego de León. No era cosa de prodigarlas indiscriminadamente. Lo lógico era juntarlas en un mismo ambiente y decidí que el oratorio de La Masada rememorara el arte mudéjar aragonés, con objeto de situar todas aquellas puertas en dicho local.

Y en el techo, con escayola, me inspiré en el entrevigado del artesonado de la catedral de Teruel.

Al verlo, los de Punter me dijeron que ellos estaban dispuestos a decorar con azulejos todos los fondos de los casetones, copiando las pinturas del artesonado de esa catedral.

Estábamos terminando Torreciudad. Ya no podía gastar una peseta de más y cualquier innovación que pudiera elevar el coste era frecuentemente denegada. Sólo faltaba que yo propusiera al Patronato que quería poner azulejos en un techo.

Punter insistió y, agradecidos por la gran cantidad de azulejos que les había encargado, me dijeron que estaban dispuestos a regalarlos. Me fue muy difícil convencer a don Francisco González, miembro del Patronato, que me aprobara dicha partida. Él había regalado un magnolio a Torreciudad y el traslado de dicho magnolio desde Huesca nos había salido tan caro como si compráramos el árbol nuevo, aunque tengo que reconocer que valía la pena un magnolio de aquellas dimensiones.

Estaban escarmentados de mis lotes porque, aunque económicamente eran baratos, su restauración y colocación forzosamente incrementaban su coste.

Nos regalaban los azulejos, pero luego había que colocarlos, coste adicional que en aquella época de las obras generalmente no estaban dispuestos a aprobar, pero que ante la generosidad de Punter no se atrevieron a denegar.

La reja de Huesca

Al principio se pensó colocar una capilla en la que estuviera expuesto constantemente el Santísimo como desagravio por las profanaciones que podía haber en diversas partes del mundo debido a la falta de fe en la Eucaristía.

Para evitar cualquier posible profanación se encargó que pusieran una reja entre el altar y el sitio de adoración de los peregrinos. Projecté una capilla sencilla y una reja de hierro forjado, del mismo estilo que las rejas que se habían hecho para las ventanas de Torreciudad.

El arquitecto César Ortiz Echagüe me comentó que era una pena que, habiendo conseguido tantos elementos antiguos y buenos para Torreciudad (puertas, retablos, arcos de piedra, artesonados, etc.), pusiera ahora una reja tan pobre y sencilla en un lugar donde iba a estar expuesto el Santísimo.

Yo me resistí un poco, porque buscar entre anticuarios requiere mucho tiempo; mientras hacía el proyecto había podido disponer de él por los innumerables cambios, pero ahora estábamos terminando las obras y exigían una dedicación continua. Además, se tardaría mucho tiempo no sólo en encontrar la reja, sino también en el regateo; luego me tenían que aprobar el precio, y cuando volviera al anticuario tenía que tener cuidado para que no lo aumentara debido al tiempo transcurrido, si no la había vendido antes.

El Patronato me insistió y me puse a buscar la reja.

Afortunadamente, un gran amigo mío de Huesca, me dijo que en la Catedral, al suprimir el coro, había sobrado la reja que lo cerraba y el Cabildo, debido a las muchas deudas que había contraído con la restauración de la Catedral, deseaba venderla.

Me puse de acuerdo con el Deán y fui a verle. Estuve viendo con él todo lo que les había sobrado y estaban dispuestos a vender.



Todo estaba repartido en el suelo del claustro: muchos barrotes de rejas y barandillas, ángeles, etc. Y, lógicamente, me animé a hacer un lote con objetos que me podían interesar. Acordé un precio con el Deán, sometí su aprobación al Patronato de Torreciudad y quedé con el Deán en que iría a buscarlo el lunes siguiente por la mañana.

No recuerdo bien si fue el sábado o domingo cuando salió un artículo en el *Nueva España* —diario de Huesca— diciendo (sin mencionar quién) que se querían llevar la reja de la Catedral, y enviaron separatas del artículo a las personas más importantes de Huesca.

Ante el temor de ser apedreado, llamé al Deán diciéndole que retrasaría el envío del camión, lo que le pareció bien.

Posteriormente salieron más artículos, incluso en el *Heraldo de Aragón*, con una fotografía de la reja de cuando estaba colocada en la Catedral.

El asunto no era contra nosotros. Algunos concejales se habían molestado con el Cabildo por la supresión del coro de la Catedral y habían visto una ocasión para justificar su posición contra el Cabildo.

Al ver el cariz que iba tomando el asunto, el Patronato de Torreciudad me indicó que buscara otra reja, porque no querían que algo relacionado con la construcción de un Santuario fuese ocasión de enemistad con personas de la capital de la provincia.

Yo me resistí, porque no era fácil encontrar una reja, y la de Huesca era muy buena; pero no pude conseguir nada.

Encontré una reja de hierro forjado, bastante peor, pero aceptable, y fui a ver al Deán. Le fijé que visto el cariz que habían tomado las cosas consideraba preferible romper el trato, para no seguir dando ocasión de nuevos escándalos.

El Deán me contestó que si no le compraba yo la reja se la vendería a un anticuario. En los periódicos habían salido diversos artículos proponiendo varios posibles destinos para la reja en la capital, pero él sabía que nadie iba a pagar nada ni a hacer nada para que se volviera a colocar, porque conocía a los instigadores de tal propaganda y su único objetivo era meterse con él y con el Cabildo.

Fui a ver a Pedro Zarandona, el presidente del Patronato, para manifestarle lo que había dicho el Deán, confiando en que me diera la aprobación para adquirirla; pero Pedro me dijo que ése era asunto ya decidido y

que no consideraba oportuno volverlo a plantear.

Vista la inflexibilidad de Pedro, escribí al Deán manifestándole las causas por las que veía que se debía romper el trato; y el Deán me contestó con un tarjetón diciendo lo mismo que me había dicho de palabra.

Pensé que la prueba escrita podría ser un argumento a favor de replantear el asunto de la reja y fui a Pedro con la prueba testimonial, a lo que Pedro (que no en vano era militar) me contestó: *Te prohíbo que me vuelvas a hablar de la reja de Huesca*. Me marché cariacontecido. Al día siguiente, inesperadamente, Pedro me llamó y me dijo: *Mañana quiero la reja de Huesca aquí*.

El Patronato se lo había replanteado ante mi insistencia.

Volví a ver al Deán, mostrándole mi preocupación: antes de que se la vendiera a un anticuario, estaba dispuesto a comprársela por el mismo precio en que ya habíamos quedado.

Esta vez fui con el camión de Mariano Bardají (el albañil de La Puebla) muy temprano, no recuerdo si a las 5 o a las 6 de la mañana, metimos el camión dentro del claustro y cerramos la puerta. Una vez cargada la reja y todo lo demás nos fuimos rápidamente.

Nadie se enteró hasta pasados dos días; volvió a salir algún artículo en los periódicos, pero ya habían salido muchos, y algunos en sentido positivo: que la reja no salía de la provincia, que iba a colocarse en un sitio digno, que se podía seguir contemplándola, etcétera. La noticia dejó de ser noticia y no hubo más problemas.

El caso es que yo no necesitaba una reja tan grande —la capilla era pequeña— y mi proyecto se limitó a aprovechar unos pocos barrotes para dicha capilla.

César, al verlo, me contestó que después del jaleo que habíamos armado no podíamos ponerla así y que los oscenses, cuando fueran, se llevarían una desilusión. Me dijo que pensara un lugar para colocarla entera. Yo protesté: Torreciudad se estaba acabando, no era fácil ubicar tal reja y, además, había que buscar otra para la capilla. ¡Todo se había complicado enormemente! Al final propuse el lugar donde actualmente está colocada.

En ese lugar se había proyectado poner un altar para poder celebrar Misa delante del medallón de la Virgen, colocándose la gente en el salón posterior (donde actualmente está

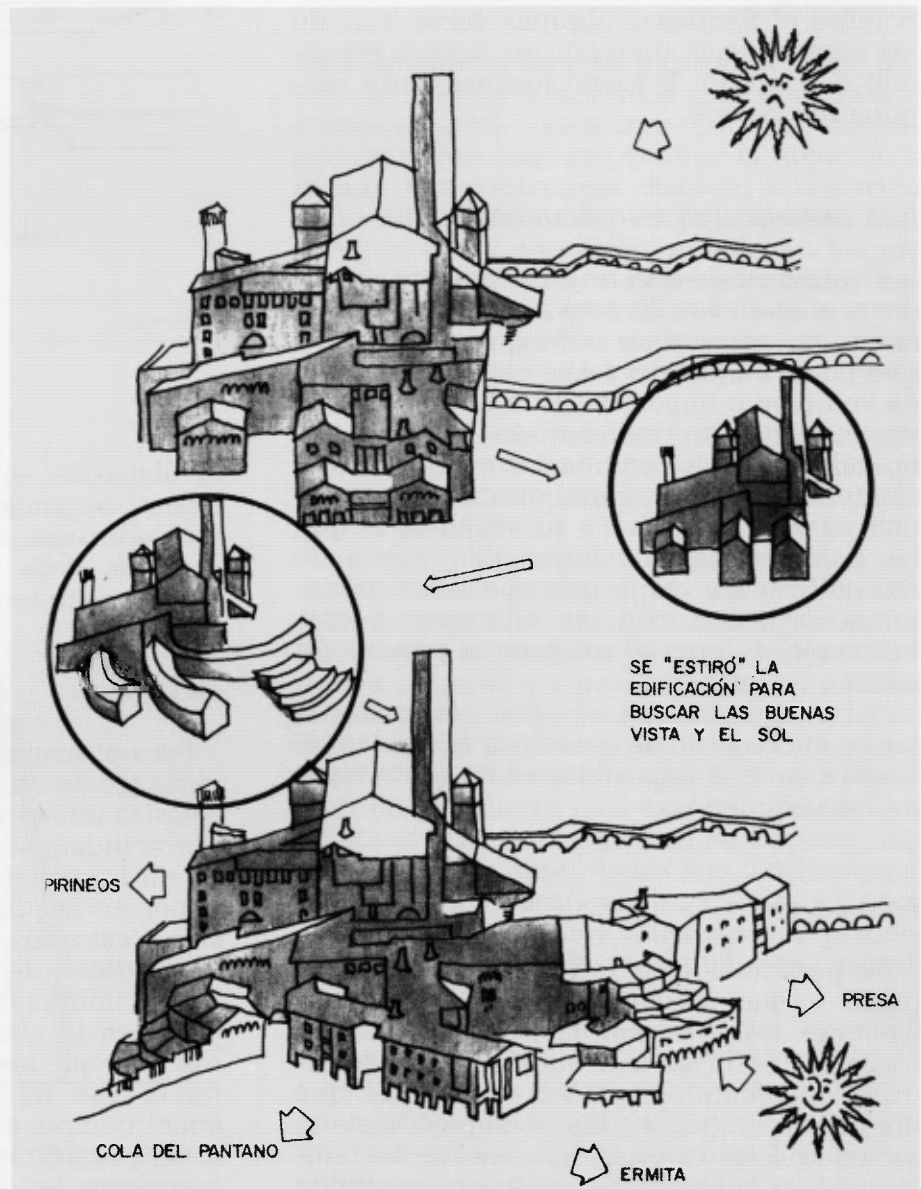
el Cuadro del Sagrado Corazón de Jesús). En dicho altar podría celebrarse cara al pueblo y de espaldas a él, según se abrieran una o dos de las puertas que lo ocultaban por ambos lados para que el salón pudiera utilizarse como aula y los peregrinos pudieran pasar a besar el medallón. Se suprimió el altar y se colocó la reja.

Se utilizaron todos los barrotes de la reja y no hubo que hacer ninguno más. Cabía justa, era del tamaño preciso. Sólo hubo una pe-

queña variación: hacerle dos puertas en lugar de una. Al desgazarla para hacer la nueva puerta se encontró en su interior una madera con datos de su ejecución, que se conservó.

De aquel lote de la reja obtuvimos también todo el reclinatorio de comulgar del presbiterio de la Iglesia, con sus piñas incluidas. No hubo que hacer ninguna piña ni barrote torneado nuevo, únicamente las pilastras de separación de los diferentes tramos se copia-

Gráfico 1.



ron de tres o cuatro existentes, que se colocaron también. También salió el reclinatorio de la capilla del Santísimo, con sus dos ángeles de los extremos; las dos pilas de agua bendita, de piedra, colocadas en las entradas de la Capilla de la Sagrada Familia; y todos los ángeles que hay sobre la reja, en los dos locales que separa la reja, y en la sacristía.

La mayor cantidad de ángeles se utilizó para elaborar el marco del cuadro del Sagrado Corazón.

Yo seguía teniendo el problema de la reja de la Capilla del Santísimo. Afortunadamente se vio que dicha capilla iba a presentar muchas complicaciones, por la dificultad de no dejar nunca el Santísimo solo, y se decidió que a la capilla se accediera únicamente desde la galería de La Masada, donde se expondría el Santísimo algunas veces, cuando las convivencias tuvieran un motivo espiritual o religioso. Y ya no fue necesaria ninguna nueva reja.

Las constantes constructivas

El proyecto —que originariamente se reducía a una casa de convivencias detrás de la ermita; que aun así hubo que trasladar de sitio por lo exiguo del solar— fue aumentando de volumen e importancia de obra. Los nuevos encargos se traducían en edificios que buscaban la mejor orientación y vistas, deslizándose sobre el terreno, girando en líneas oblicuas, alargándose o acortándose según las posibilidades del lugar. El crecimiento del edificio fue así lo que podríamos denominar *orgánico*, con las diferentes piezas buscando su lugar al sol, bajo la presión del suelo y del aire.

Así pues, la textura, el color y los materiales se encargaron de conseguir la unidad de la obra, ante la imposibilidad de encontrarla en los volúmenes.

Lo moderno

No pretendía hacer grandes alardes inventando formas singulares en las ventanas y balcones, que hice normales. Pero quise coronar los edificios con unas celosías de ladrillo, recordando las *falsas* aragonesas, que me dieran unidad a todo, y empleé hasta la saciedad estas celosías, que aproveché también en las vidrieras del Santuario, poniendo

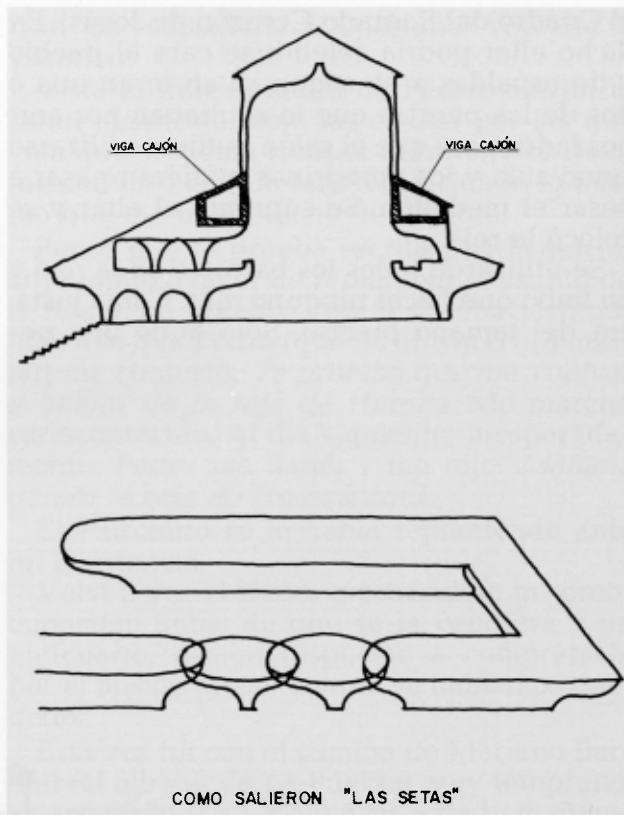


Gráfico 2.

el alabastro entre ellas y haciendo con el mismo lenguaje las barandillas, porque vi que eran una solución robusta que podría soportar todo el peso de avalanchas de gente, sobre todo en la explanada.

Lo antiguo

Pero al hacer los edificios llenos de sardineles (como en las setas del Santuario) o de celosías de ladrillo, que tanto se prodigan en Torreciudad, se conseguía una unidad rayana en la monotonía. Por eso no me importó poner los arquillos aragoneses en diferentes sitios (calcados, tomando las medidas de los de la iglesia de Angüés de Huesca).

Las cimbras de los ocho arcos que se colocaron en la plaza porticada del reloj sirvieron para que los canteros de Calatorao hicieran el resto de los arcos de la explanada. En aquel tiempo, mis colegas arquitectos se habrían rasgado las vestiduras; pienso que actualmente las últimas arquitecturas harían

esto sin dificultad. Para quitarles monotonía fui separándolos o acercándolos, siempre que me lo permitiera la modulación prevista para ellos.

El Santuario

Los voladizos

En el Santuario se exigió la colocación de ciertas galerías superiores que aumentarían su capacidad. No deseaba soportar estas galerías con columnas laterales, que disminuirían la vista, por lo que tuve que diseñar grandes voladizos difíciles de resolver. Siendo éstos, lógicamente, de hormigón, se acentuaba el problema que representaba el diseño de la Iglesia. Abominaba yo de aquellos que pare-

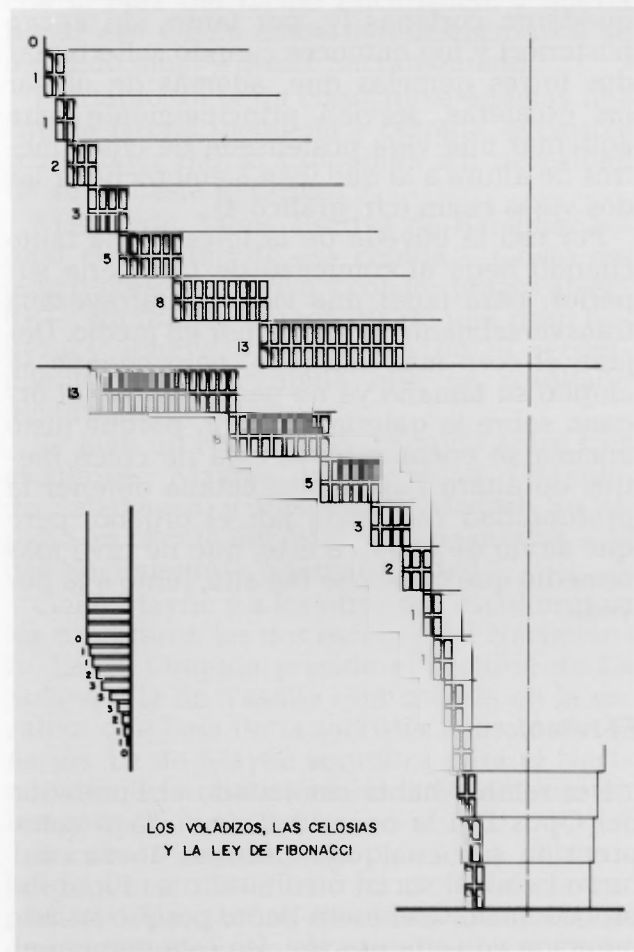


Gráfico 3



Estructura del atrio.

cían pabellones de feria o carpa de circo, llenos de motivos y símbolos colocados más o menos a barullo (lámparas, vidrieras, víacruces, etc.), que más que centrar la atención o llamar al recogimiento distraen o divierten de los fines propios del templo. Deseaba huir también de la impresión, común en los arquitectos, de que en una iglesia se puede hacer cualquier cosa, inventarios de formas extrañas, entre atrevidas y absurdas, caprichos que poco añaden a la arquitectura y menos a la religión.

Así pues, teníamos una iglesia de hormigón que poco o nada tenía que ver con el conjunto, con el paisaje ni con nada de lo que la propiedad y yo deseábamos. Se solventó el problema empleando el ladrillo como encofrado perdido que, posteriormente, ante la urgencia de finalizar las obras, se transformó en material de revestimiento.

Para aligerar y contrapesar estos grandes voladizos se proyectaron otros iguales y simétricos hacia el exterior. Una *I* tiende a caerse; una *T* se puede aguantar más ligera y económicamente. Con esto se lograban dos objetivos: en el interior, abrigar al peregrino en una iglesia que, dadas sus dimensiones, podía quedar desangelada, y en el exterior lograr un atrio y unos voladizos que preservarían del sol y la lluvia al que está cercano al Santuario (cfr. gráfico 2).

Pero estos grandes voladizos me impedían entrar en la iglesia. Decidí girar alrededor de varios puntos la misma sección del voladizo, para lograr conseguir entre ellos aberturas que me dejaran entrar. Y entre los huecos surgieron las *setas* como negativo de lo que

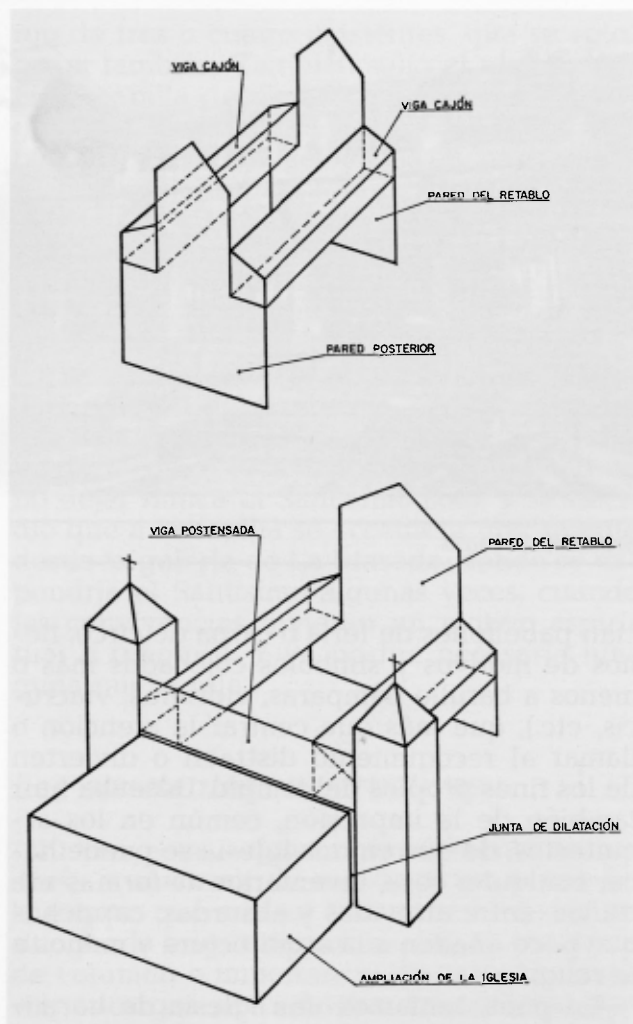


Gráfico 4.

quedaba entre las entradas necesarias para acceder a su interior (cfr. gráfico 3).

Dibujé varias curvas para hacer estos voladizos, pero buscaba algo racional que me diera la curva. Me molestaba el capricho de hacer una curva a sentimiento, sin razón de ser. Tanteé con la ley de Fibonacci, que daba proporciones áureas. Iba sacando en cada hilada el número de ladrillos que me daba la ley y me encontré con que la curva que salía era la más elegante de las que yo había dibujado previamente.

Traté de evitar de esta forma los grandes y finos voladizos que tanto se prodigan en esta época, en iglesias y en otros edificios importantes.

Y esta sección me sirvió para toda la iglesia: unas formaletas de hierro iban trasla-

dándose arriba y abajo, adelante y atrás, sujetando los ladrillos que posteriormente se trasdosaban con hormigón.

Para abrigar también a los que se situasen en las galerías superiores fui de nuevo a los grandes voladizos, pero no me gustaba volver a contrapesarlos con otros exteriores porque las fachadas del Santuario iban a perder seriedad y hubiera parecido que el arquitecto buscaba un desmedido afán de originalidad. Dos vigas cajón de cuatro metros de altas apoyadas en la pared del presbiterio y en la de enfrente sujetaron los voladizos superiores y soportaron todo el gran peso de la bóveda de ladrillo, que parece que se apoya en el aire, no dando sensación de inestabilidad.

Como ya he dicho, en mi primer viaje a Roma en junio de 1967, el Fundador del Opus Dei me hizo ver que el Santuario proyectado era bastante pequeño. Al tenerlo que agrandar, hubo que cortar la iglesia por la mitad para introducir una junta de dilatación que absorbiera las posibles dilataciones y contracciones del edificio. Las vigas cajón quedaron cortadas (y, por tanto, sin apoyo posterior) y fue entonces cuando salieron las dos torres gemelas que, además de ubicar las escaleras, servían principalmente para aguantar una viga postensada de cinco metros de altura a la que iban a embrochar las dos vigas cajón (cfr. gráfico 4).

Por eso la bóveda de la iglesia baja tanto cuando llega al comienzo de la galería superior: para tapar una viga que atravesaba transversalmente la Iglesia por en medio. Dejaba el coro más abrigado, pero cuando se amplió su tamaño ya no podía colocar el órgano sobre la galería superior, porque justo encima se encontraba la viga de cinco metros de altura que imposibilitaba obtener la profundidad requerida por el órgano, pero que sirvió de apoyo a éste, que no tuvo más remedio que colocarse tan alto, junto a la bóveda.

El retablo

Del retablo había comentado el Fundador del Opus Dei la necesidad de su fácil comprensión por cualquier persona, fuera cual fuese su nivel social o cultural o su lugar de procedencia. Que fuera bello, porque su admiración ya sería oración. De esta manera el escultor tuvo su lienzo de pared en el que convergían todas las miradas.

Monseñor Josemaría Escrivá de Balaguer me había dicho que no importaba que los escultores no tuvieran fe. El problema del retablo hasta entonces era uno de los que más me preocupaban. Se había pedido bocetos a algunos escultores italianos y españoles y ninguno me había gustado. Un amigo catalán, dedicado a tema de antigüedades, me había dicho que si me podría interesar un retablo barroco de 12 metros de altura que estaba en una iglesia abandonada entre montañas y que él podría conseguir. Me alegró mucho esta oferta porque veía mi problema solucionado de una forma muy digna, pero recordé que Mons. Escrivá de Balaguer quería que hubiera escenas del Señor y su Madre, que eran las que iba a entender todo el mundo y comprendí que no era adecuado al Santuario que estaba construyendo prodigarlo de escenas de santos, que inspiraron un retablo propio de otro lugar.

A Monseñor Josemaría Escrivá de Balaguer, como buen aragonés, le gustaba mucho la idea del Óculo Eucarístico, y quería poner ese Óculo como manifestación de su delicado amor a Jesús Sacramentado.

Por tanto, debería construirse además una capilla lateral, pequeña y cerrada, accesible para poder dar la Comunión sin necesidad de subir hasta el Óculo.

Más tarde, Mons. Escrivá de Balaguer regaló el crucifijo de esa capilla —Cristo estaba representado vivo y con los brazos abiertos—, de bronce dorado. Es de una gran belleza y mueve a la piedad, en el recogimiento de esta capilla que ha resultado demasiado pequeña.

Se hizo un concurso restringido entre tres escultores: Mayné, de Barcelona; Orejudo, de Salamanca, y Vasallo, de Madrid. Se les pidió un boceto del retablo y una escena —la del Nacimiento— a tamaño mitad.

Ganó Mayné y a los otros dos escultores se les compraron las dos escenas del Nacimiento. La de Orejudo preside el oratorio de La Solana y la de Vasallo está situada en la escalera que baja de la sacristía a los confesonarios. La de Mayné se utiliza para el Nacimiento que se coloca en los confesonarios en la época de Navidad.

Recuerdo cuando llegó la escena de Orejudo, que se desembaló en medio de la explanada. Un obrero de edad avanzada se quedó admirado, su cara estaba absorta contemplando la escena. Al preguntarle si le gustaba, me dijo que esas cosas eran las que

él entendía y las que le llegaban al alma. Era una ratificación de lo que había dicho el Fundador del Opus Dei sobre lo que tenía que ser el retablo.

El retablo se terminó gracias a una huelga de Iberia.

Los retablos de alabastro de nuestras catedrales tardaron en ejecutarse doce, veinte y treinta años, y Mayné, un buen escultor, lo sabía, porque él, como artista, necesitaba también de este tiempo.

El Fundador del Opus Dei iba en 1974 a América e hizo escala en Madrid. Pero un retraso en el avión le hizo quedarse en Barajas toda la tarde. Conversando con César Ortiz-Echagüe, arquitecto que colaboró y me ayudó mucho en Torreciudad, le preguntó por las obras. César le dijo que las íbamos a acabar completamente en 1975, excepto el retablo, del que se haría la estructura y se pondrían unos paños de terciopelo en lugar de las escenas, para irlos sustituyendo según fueran llegando a lo largo de los años siguientes.

Monseñor Escrivá de Balaguer dijo que Torreciudad se hacía para rezar y lo que movería más a ello era el retablo, y si el retablo no estaba terminado, era mejor no inaugurar la iglesia.

Pero el retablo se retrasaba y veíamos que se iba a terminar el Santuario sin lo más importante y que aún pasarían años hasta que aquél se terminara.

Había que convencer a Mayné. El arquitecto Manolo González Simancas era el lazo de unión entre nosotros, los que estábamos en las obras, y Mayné en Barcelona, que a su vez tenía otros dos arquitectos residentes en la ciudad, Santiago Balcells, que le instigaba para que se adaptara a unos plazos que nunca cumplía, y Juan Ignacio de la Vega, que era el amigo que le comprendía.

Por aquel entonces Mayné había realizado la estructura del retablo: las cenefas exteriores y entrevigados; sólo había terminado la escena de los Desposorios.

Manolo González Simancas le dijo a Mayné que el retablo debía acabarse en un año, y Mayné vio en ello una condición tan absurda e imposible de realizar que ni se inmutó.

El Patronato estaba empeñado en terminar Torreciudad —incluido el retablo— después de lo que había dicho Monseñor Escrivá de Balaguer.

Al ver la inutilidad de los esfuerzos para que Mayné acelerase la terminación del re-

tablo, indicó que se encargaran otras dos escenas: la de la Anunciación a Orejudo y la Coronación a Vasallo, mientras Mayné seguía haciendo otras escenas diferentes.

Orejudo acabó su escena rápidamente, pero Vasallo, como Mayné, fue demorando la realización de la suya.

Y se mandaron colocar las escenas de la Anunciación de Orejudo y los Desposorios de Mayné.

Yo estaba asustado: el retablo perdía unidad, eran dos artistas completamente diferentes; pero el Patronato se mantenía inflexible.

Mayné estaba indignado. Exigía que se quitara la Anunciación —que no era suya— del retablo.

La iglesia se estaba terminando por aquel entonces. Todo estaba lleno de polvo y se mandó limpiar las escenas. Recuerdo a un obrero limpiando la Anunciación con una escoba: cuando llegó a la cara de la Virgen le debió parecer poco reverente, sacó el pañuelo, limpió con él la faz de Nuestra Señora y siguió con la escoba por el resto del grupo.

Se prepararon unas octavillas en las que se hacían diferentes preguntas sobre la escena que gustaba más, las razones de esa preferencia, la policromía, etc.

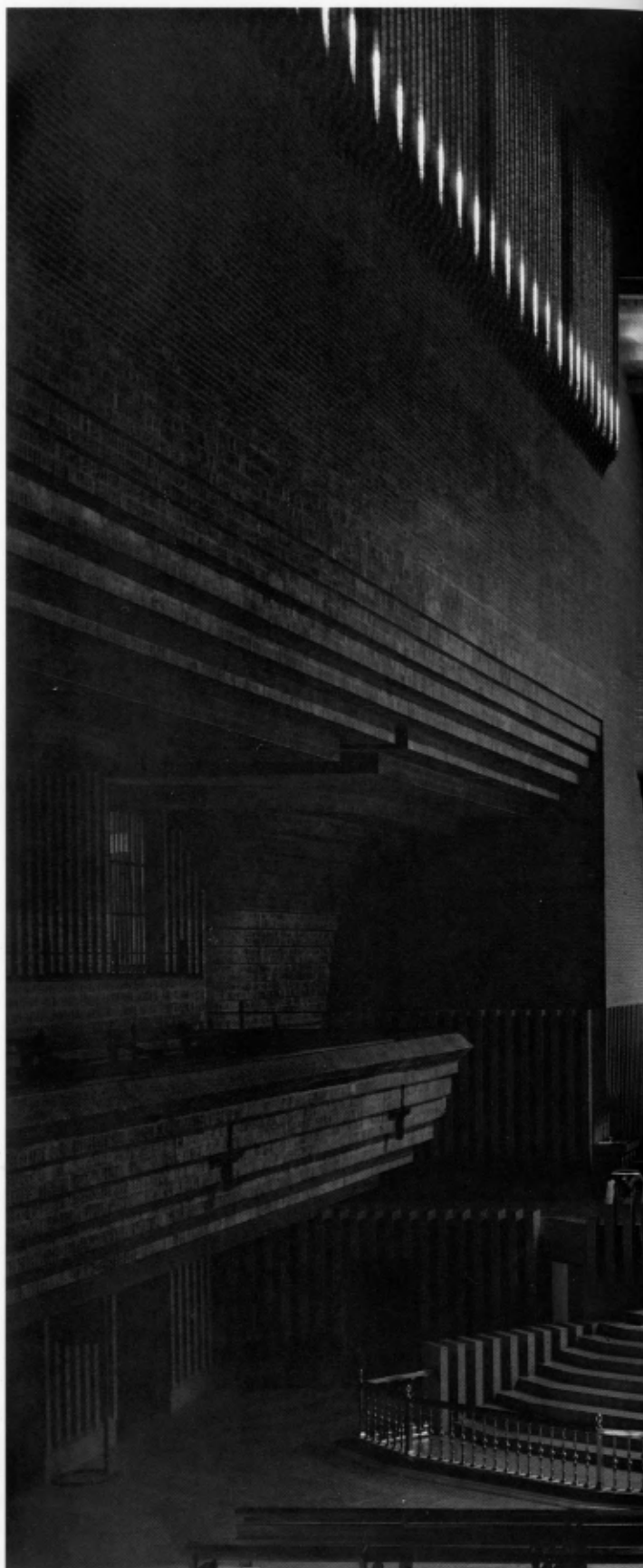
Se iba a hacer una encuesta entre los obreros de la constructora y las empleadas del hogar que iban a llevar el mantenimiento de Torreciudad y que vivían ya allí desde hacía poco tiempo.

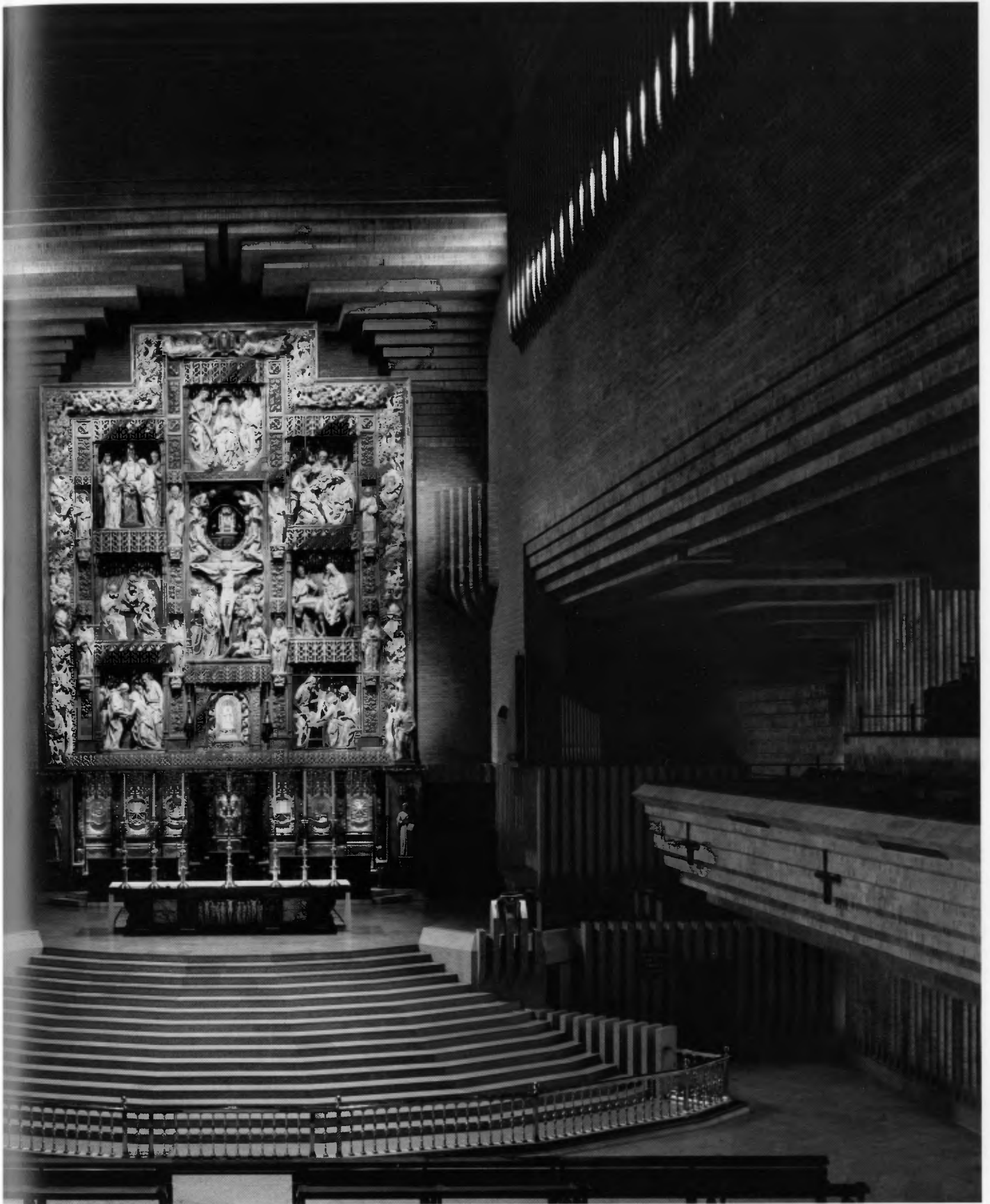
Yo tenía mucho miedo. El tema de la Anunciación era mucho más conocido por estas personas que el de los Desposorios. La policromía de la Anunciación era mucho más llamativa, con colores vivos tras los que desaparecía el material con el que estaba labrada. Los Desposorios los había policromado Juliá a base de veladuras que dejaban transparentar la calidad del alabastro. La escena de la Anunciación llamaba mucho más la atención y yo temía que saliera vencedora, cargándonos definitivamente la unidad del retablo.

Pero, afortunadamente, la gente tiene sentido estético y salió vencedora la de los Desposorios.

Esto no lo supo Mayné, que, indignado, se mantenía en la imposibilidad de terminar el retablo en un año.

Todas las líneas del interior convergen en el Retablo.





Estuve hablando mucho con él, tratando de convencerle. Al fin y al cabo César Ortiz-Echagüe, Manolo González-Simancas, Santiago Balcells y Juan Ignacio de la Vega se habían quemado en la insistencia de que lo terminara.

Yo entonces era el amigo que le estaba haciendo la iglesia para su retablo y, como él, no quería que se acabara con semejante desaguizado.

Era cuestión de pedir ayuda a otros buenos escultores que le ayudaran y que lo que pensaba ganar en doce años lo ganara en uno. Si no lo hacía, el retablo se terminaría igual, pero nadie quedaría contento.

Al final Mayné se comprometió a hacerlo así, pero con la condición de que se quitara la escena de la Anunciación inmediatamente.

Pero el Patronato se mantuvo inflexible, le exigió un calendario de la terminación de cada escena. La última que haría sería la Anunciación, y la de Orejudo se mantendría en su lugar por si no llegaba a tiempo la de Mayné.

Y si Mayné se retrasaba en alguna escena, automáticamente se encargaría la siguiente a Orejudo.

Mayné fue ayudado por Joaquín Coll y ambos, como en los grandes retablos históricos, se retrataron en las figuras de San Pedro y San Pablo, respectivamente.

Mayné y Coll se portaron estupendamente y lo terminaron en un año. Gracias a ellos el retablo tiene la unidad y dignidad que ahora admiramos. Juliá, bajo su dirección, lo policromó admirablemente.

La acústica

La gran preocupación al hacer esta iglesia fue la acústica. Difícil ciencia que los entendidos solucionan poniendo altavoces y modificando su orientación e inclinación hasta lograr que el sonido llegue a todos los rincones. No estaba dispuesto a hacer una iglesia de nueva planta y llenarla de altavoces como quien cuelga cuadros.

Sabía que el escalonado de los voladizos rompía las ondas sonoras, evitando las grandes acumulaciones o las ausencias de sonido, pero dudaba de mis estudios sobre la colocación idónea de los altavoces.

Allí me ayudó mucho don Luis Alfaro, de Vitoria, quien me dio grandes lecciones de

decibelios de las que siento haber aprovechado poco. Don Luis calculó estupendamente toda la acústica de la iglesia y la explanada. Y en el Santuario pude conocer con anterioridad la situación e inclinación de los altavoces, de forma que se integraran en la construcción sin tener que hacer variaciones posteriores.

El órgano

La situación del órgano se la debo al Fundador del Opus Dei.

El órgano de Torreciudad era un problema que tenía que resolver y del que no tenía ni idea. En las diferentes conversaciones que tuve con don Luis Alfaro, le pregunté si sabía algo de órganos y me contestó que lo sabía todo.

Mi alegría fue inmensa y empecé a preguntarle. Era un gran admirador de los órganos electrónicos y me dio tantas razones para poner uno de ellos y tantas objeciones para colocar uno de tubos, que me convenció. El órgano de tubos era antediluviano, había que afinarlo y era muy costoso, se llenaba de polvo, había que darle a un fuelle, etc. El órgano electrónico era lo actual, imitando perfectamente al de tubos, incluso lo hacían un poco desafinado para que no se viera la diferencia. No ocupaba casi sitio y en todas las iglesias de nueva planta se ponía un órgano electrónico (en Vitoria se estaba instalando uno —en la Catedral— y para su inauguración me envió unas invitaciones).

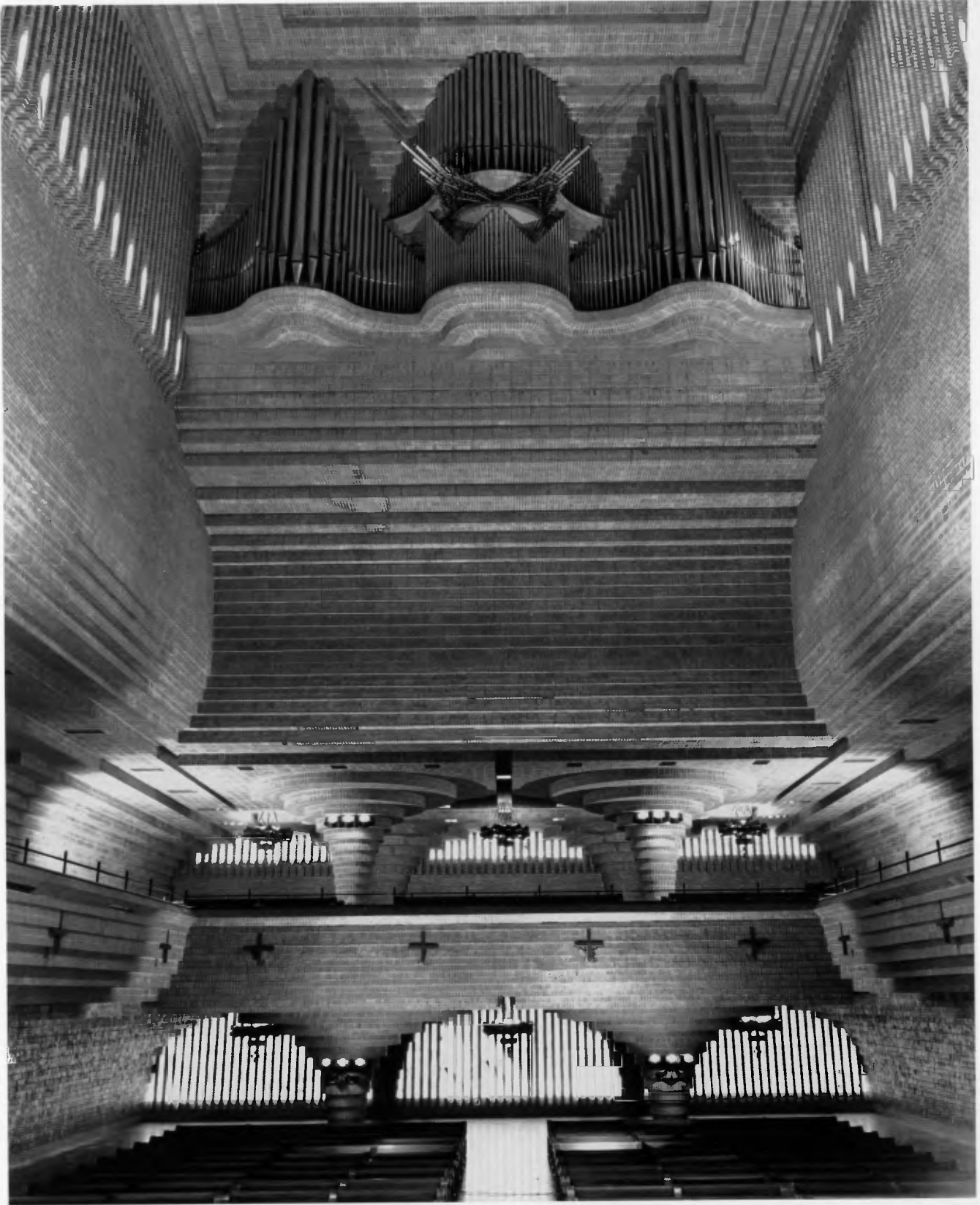
Escribí al Patronato de Torreciudad dando todas las razones que apoyaban la instalación de un órgano electrónico.

Mientras tanto, el Fundador del Opus Dei había insinuado que el presbiterio del Santuario fuera amplio.

El presbiterio proyectado era más pequeño que el actual porque al lado (según las normas del Concilio Vaticano II) se había previsto colocar un gran coro, adelantándolo, donde cabía un órgano de tubos.

Yo me resistía a cambiar el presbiterio, pero el Patronato no quería que pudiera resultar pequeño. Y me dijeron que lo estudiara. Gracias a esto se han podido ordenar 60 sacerdotes, pudiendo colocarse todos en el presbiterio.

Como yo estaba convencido de que se iba a colocar un órgano electrónico, dejé el coro reducido a su mínima expresión (el que hay



El órgano de Torreciudad tiene 4.000 tubos.

actualmente) y amplí el presbiterio por ambos lados. Rápidamente se rehicieron los cálculos de la estructura porque ya se estaba construyendo.

Posteriormente el Patronato me pidió que les informara de órganos de tubos tan bien como lo había hecho con los electrónicos.

Me puse en contacto con tres fábricas de órganos de tubos y, al hablar con ellos, me di cuenta que Blancafort de Collbató (en Barcelona junto a Montserrat) era el organero más artista y más documentado. Me echó por los suelos todos los argumentos que le daba en defensa del órgano electrónico. Un órgano hay que cuidarlo como un coche y, por tanto, necesita un mantenimiento y limpieza periódicos. No necesita fuelle porque actualmente la técnica ha progresado y se ponen ventiladores. La transmisión se puede hacer mecánica o eléctrica. Sobre el asunto de que no se distinguiría por el sonido si era electrónico o de tubos, me contestó que no lo distinguiría yo, que no tenía ni idea de música, pero que él, sin verlos, lo apreciaba claramente. Y, en fin, que el órgano electrónico era como una guitarra, poco digno para tal iglesia, y que en Alemania habían prohibido llamarlos órganos y se llamaban simplemente *electrónicos*, porque eso no era un órgano.

Escribí dando los nuevos argumentos y me contestaron que se colocara uno de tubos.

El órgano actualmente instalado en Torreciudad tiene 4.000 tubos. Lógicamente, ya no cabía en el coro mínimo que había dejado junto al presbiterio.

La colocación del órgano en el centro y detrás era un problema, porque un órgano de 4.000 tubos necesita de cuatro a cinco metros de profundidad.

Había conseguido que la iglesia tuviera unas galerías superiores para ampliar su capacidad, y si ponía el órgano al fondo los tubos iban a quitar toda la visibilidad.

Si se colocaba al lado de la galería superior se obstaculizaba menos la visibilidad y, además, el coro podría ocupar ese lado de la galería.

Pensé que podía ser espectacular ver el órgano enfrente al entrar en el Santuario y Blancafort lo aprobó diciéndome que en España los órganos se solían colocar en el antiguo lado de la Epístola.

Al Fundador del Opus Dei no le gustó este sitio, pero me dijo que hiciera lo que quisiera, aunque me comentó, bromeando, que estaba haciendo la iglesia como me daba la gana y

justificaba con la Tradición la colocación del órgano.

Cuando la iglesia era más pequeña tenía una estructura muy clara; pero cuando se amplió su tamaño no podía colocar el órgano sobre la galería superior, porque justo encima se encontraba la viga de cinco metros de alta que imposibilitaba la profundidad requerida por el órgano, pero que le sirvió de apoyo y no hubo más remedio que colocarlo tan alto, junto a la bóveda.

Así pude eliminar el cajón de madera donde se suele embutir y, según la dimensión, fui adelantando o retrasando los tubos para que no chocaran con la bóveda y ella misma hiciera de tornavoz. Según Blancafort, el organero, de esta forma el sonido caería en cascada. Dejé un teclado del órgano junto al presbiterio, para ceremonias más pequeñas, y se logró que también desde él tocaran las campanas.

La gente creará que está proyectado así desde el principio, pero todos estos cambios se iban haciendo a la vez que la estructura se iba elevando; y si al final ha resultado acertado se debe a Monseñor Escrivá de Balaguer el embellecimiento de dicha parte de la bóveda.

Las vidrieras

El templo no es grande. Fue Monseñor Josemaría Escrivá de Balaguer quien insistió en que no se tratara de hacerlo ampliable con el tiempo, sino que se dejara definitivo. Sin embargo, sí que es alto; consideraba razonable que la parte más importante del conjunto fuera tratada de manera adecuada.

El orto de toda la construcción es la bella imagen del siglo *XI* de la Virgen de Torreciudad. En ella convergen las masivas líneas horizontales de la iglesia. Se solventó el problema de la monotonía mediante la colocación de huecos verticales de iluminación formados por segmentos de alabastro que tamizaran la luz entre celosías de ladrillo, más modestos, útiles y baratos que vidrieras con sello de plomo, y también más apropiadas a mi concepto del templo.

La torre

Quería hacer una iglesia maciza, porque así es la arquitectura aragonesa; por eso que-



ría huir también de los aerodinámicos y simbólicos campaniles que, lógicamente, se proyectaban en tantas iglesias modernas, porque en una arquitectura racional la torre no tenía más razón de ser que la de símbolo.

Torre de planta rectangular donde necesité ubicar unos aseos en las plantas que comunicaban con el resto de los edificios. Pero los edificios se acababan a una altura determinada y la torre seguía elevándose con su ascensor y escalera sin necesidad de ese triángulo que más abajo ocupaban unos aseos; por eso la achaflané donde su superficie me sobraba, y traté así de aligerarla y de evitar la monotonía de su robustez.

Se utilizaron todas las plantas: depósitos, instalaciones, las campanas arriba, y sobre ellas las cajas de los ascensores. Sólo quedó una planta libre por debajo del campanario, a la que se abrió una ventana para hacerla utilizable.

Las campanas

Tuve que poner 13 campanas: una escala entera para poder tocar cualquier tonadilla. Me preguntaron qué música quería poner al carrillón de las horas del reloj que debían tocar las campanas y yo tararé la que siempre había oído del reloj de la casa de mis abuelos. Al oírlo, el campanero de Monistrol se extrañó de que yo quisiera poner el carrillón de Westminster en Torreciudad; fue entonces cuando me enteré de que ese reloj inglés era el que imponía su tonadilla tradicional en muchos relojes. Había que hacer una nueva música, propia del Santuario. Carlos Pérez, el entonces director del Instituto Tajamar, compuso los cuartos, las medias y las horas que se escuchan en Torreciudad.

Los confesonarios

Recuerdo que había proyectado unos 10 ó 12 confesonarios junto a la iglesia y me parecían demasiados porque pensaba en lo difícil que iba a ser reunir junto a aquellos riscos a 12 sacerdotes. El Fundador del Opus Dei los amplió a 60. No me cabían: tuve que hacer la cripta, dividiéndola en capillas a causa de los pilares que soportaban el piso de la iglesia.

Se hizo primero una capilla, la de Guadalupe, con un tercio de los confesonarios, y se

dejó el resto para más adelante, prefiriendo no seguir gastando en esta zona hasta que se viera su necesidad. Pero llegó un momento en que nos pidieron más confesonarios y se abrió la del Pilar y un tercer momento en que pidieron más y se tuvo que hacer la de Loreto. Luego hubo alguien que puso una bomba y estropeó un poco los de Guadalupe y, como todo tiene que ser para bien (*omnia in bonum* es una jaculatoria que repetía asiduamente Monseñor Escrivá de Balaguer), se decidió restaurarla, añadiendo los que faltaban. En total, 40. El Fundador del Opus Dei me había dicho al final que pusiera los que cupieran y si la Virgen quería más ya los pediría.

Con motivo del IX Centenario de la Virgen en 1984, hubo que habilitar confesonarios portátiles junto a los altares de la explanada.

El resto

En el resto de la iglesia, los grandes voladizos abrigaron al peregrino, que no podía encontrarse perdido en el interior del templo. Traté de que los demás elementos decorativos pasaran lo más inadvertidos posible. El escultor Eduardo Serra me ayudó en ello: desde la sujeción de las pilas de agua bendita —conchas regaladas de Filipinas— hasta las lámparas, pasando por las huchas y los adornos de las setas de entrada —siguiendo la verticalidad del ladrillo—, fueron diseños profunda y discretamente estudiados por él.

La explanada

Se hicieron dos proyectos: uno consistía en unir los dos montículos con un gran viaducto y en el otro simplemente se cortaba la parte superior de los dos montículos y con la tierra sobrante se rellenaba la zona de separación de ambos.

Los ecologistas no estarán de acuerdo con esta segunda solución, que fue la que se hizo, pero la otra se desechó porque lo que iba a dominar en todo el conjunto no iba a ser el Santuario, sino la gran obra de ingeniería de la explanada.

Desmoché los montículos para ampliar la explanada y, como decía Mario Falcón, el abogado del Patronato de Torreciudad, se había hecho realidad lo de que la fe mueve montañas: con máquinas, pero al fin y al cabo las movía.



Recuerdo un peregrino que me comentó el gran acierto que había tenido al escoger la única zona plana de todas aquellas montañas.

El Vía Crucis

Había una zona —la más bonita de Torreciudad— junto a un gran risco que enmarcaba la explanada, que la gente del lugar llamaba *El Chuego*. El acceso a este lugar era difícil, con unos olivos en bancadas escalonadas que marcaban la pendiente del terreno.

Era una lástima que esa zona quedara inaccesible al peregrino, y también que al bajar a la ermita por los *Dolores y Gozos de San José* hubiera que volver a la explanada por el mismo sitio, recorriendo de nuevo los Dolores y Gozos en sentido contrario.

El Chuego era el sitio adecuado para colocar el Vía Crucis. De esta forma se cerraba el

recorrido de Torreciudad: desde la oficina de información, a través de los Misterios Gozosos, se pasaba a la Cripta de confesonarios, donde se situaron los Misterios Dolorosos; después de subir al Santuario se salía y, pasando por donde estaba la Virgen del exterior, con su tenebrario para colocar velas, se llegaba a los Misterios Gloriosos. Luego se podía empalmar con los *Dolores y Gozos de San José*, con objeto de bajar a la ermita y volver a la explanada subiendo por el Vía Crucis.

Había que lograr unidad y discreción en las estaciones. A Santiago Sols (el arquitecto que especialmente cuidaba la urbanización del conjunto) y a mí no nos gustaba la monumentalidad en las estaciones, ni la falta de unidad de ellas, como habíamos visto en algunos lugares. Aquello no iba a ser un museo en que la creación artística de cada estación pugnara con la de la siguiente.

José Alzuet, de Sádaba (Zaragoza), como artista, y Gaspar, con sus canteros de Calatoya (Zaragoza), ejecutaron las estaciones. Los muros de contención de hormigón han quedado ya para siempre vistos, del mismo color que *El Chuego*, olvidándonos de que en un principio iban a estar revestidos de piedra. El pavimento sigue sin colocarse, esperando que la generosidad de los peregrinos impulse nuevas obras.

La construcción

El equipo que colaboró conmigo en la dirección de obra vigilaba los módulos de aquella construcción (cada 80 cm., tres ladrillos a soga, seis a tizón o cuatro a sardinel; módulos mayores de 4,80 y 7,20 metros). Huecos y macizos a módulo de ladrillo para evitar la mayor cantidad de escombros; previstos todos los encuentros de setas, celosías y muros, de forma que si se recorre una hilada de ladrillo se le puede dar la vuelta a todos los edificios y se llega a la misma hilada.

Al principio llegaban a decirme que mandaba tirar muros bien hechos. Yo estaba a pie de obra y sabía en todo momento dónde empezaba o terminaba un ladrillo. Si el módulo no se respetaba, cuando llegáramos a los encuentros con los sardineles de las setas, las celosías de ladrillo, etc., tendríamos que estudiar nuevos encuentros y tratar de arreglar las chapuzas, que no debían originarse si se mantenía el módulo.

Por ello, tanto las escaleras como las alturas de forjados estaban también moduladas con el ladrillo, y ésta fue la razón de que, al exigir el respeto de las cotas en todo momento, se pudiera dar la vuelta a todo Torre-ciudad en la misma hilada de ladrillo (cfr. gráfico 5).

Desde el principio de la obra, además de Teófilo Marco, ya mencionado en su excursión a Puy de Cinca, estuvo Eusebio Madrid, un facultativo de Minas con unas dotes extraordinarias para la dirección de obra, que también pertenecía a nuestro equipo de dirección. Se había hecho todas las listas de cada cota de cada hilada de ladrillo en vertical y de las diferentes posibilidades de macizos y huecos del ladrillo en horizontal, exigiendo exhaustivamente su cumplimiento y poniendo ladrillos él mismo si era necesario, soldando, usando la paleta y delineando para enseñar cómo tenían que hacerse las cosas.

El arquitecto Ramón Mondéjar se especia-

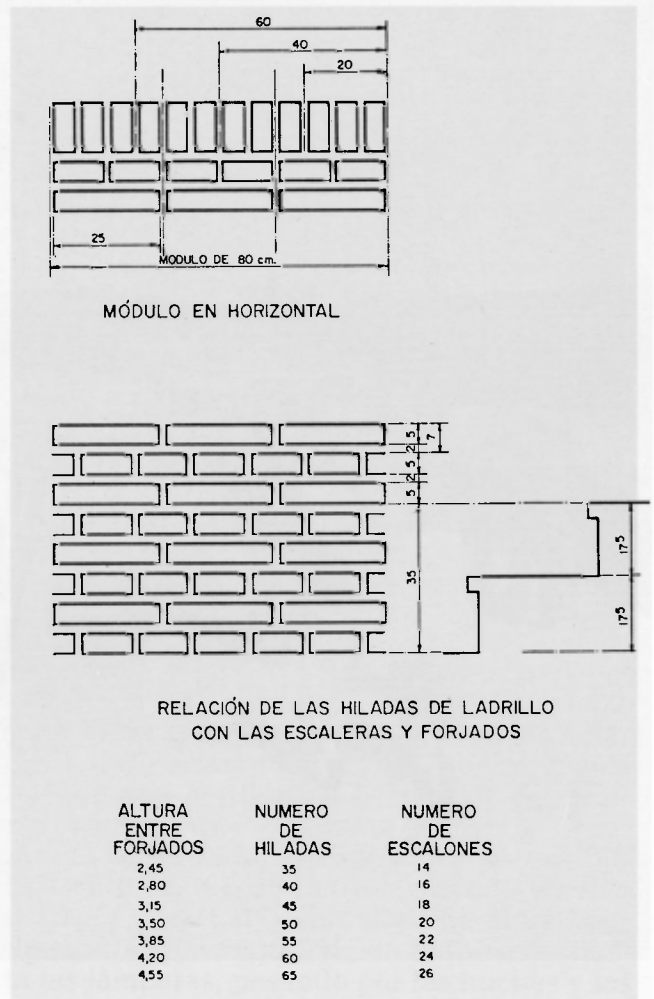


Gráfico 5.

lizó en todo lo relativo a las complejas instalaciones, que fueron registrables por galerías y patinillos, de forma que posteriormente, en el mantenimiento, se evitaran todos los destrozos posibles y se reparasen fácilmente.

Él era el que conjuntaba al ingeniero Juan Gallostra (y su equipo asociado, que calculó las instalaciones) con las necesidades de la obra.

Santiago Sols, el otro arquitecto que, como Ramón Mondéjar, recién salidos de la Escuela, se incorporaron a Torre-ciudad, se especializó en las estructuras y en la urbanización de todo aquel complejo, maravillándonos con sus amplias dotes, que abarcaban desde los cálculos estructurales hasta los extraordinarios dibujos que corroboraban cualquier nueva idea estética que surgía.

Todos los cálculos, desde los edificios pri-

algo para la Madre de Dios e intenté poner mi cariño en el estudio de los ensamblajes de aquellas piedras y ladrillos.

Gracias a todas las personas que colaboraron allí se pudo hacer Torreciudad. Y gracias al empeño, esmero y cariño que pusieron en su construcción se hizo realidad.

Éste fue el motivo por el que el Fundador del Opus Dei nos dijera, cuando lo vio terminado: con material humilde, de la tierra, habéis hecho material divino.

Y un final inacabado

Llegó 1973 y sus crisis económicas.

Todas las previsiones del Patronato se tambaleaban. Me llegó una orden de terminar cuanto antes, y no sólo eso, sino disminuir lo que no fuera imprescindible.

Las galerías de altares, que eran 15 a cada lado (los misterios del Santo Rosario y el Vía Crucis), se redujeron al Rosario únicamente, ubicando los dolorosos en la cripta de confesonarios y colocando los cinco gozosos y gloriosos a cada lado.

La explanada se partió por la mitad y se colocó en medio una pequeña caseta para información. Se eliminaron todos los locales de recepción, oficinas, salón de actos, información, casa del guarda, etc. En su lugar se instalaron los aparcamientos, que en un principio estaban previstos detrás de una loma, más alejados y con mucha más capacidad.

Tiene que ser la Virgen la que pida que se termine, y serán otras personas las que lo llevarán a cabo porque no es un Santuario para una época circunstancial, sino un Santuario hecho en una era en que el mundo parece alejarse cada vez más de Dios, que tiene como fin el bienestar material, que considera absurdo invertir un dinero en un Santuario no rentable económicamente, porque ese mundo desconoce o relega a segundo plano los valores espirituales.

A mí me ha gustado colaborar en hacer un Santuario a la Virgen sin necesidad de que haya tenido que aparecerse ni pedirlo. En este mundo que se quiere organizar completamente de espaldas a su Creador, ha habido unos hombres que han construido un Santuario a su Madre por amor.

© *by* EDICIONES RIALP, S.A., Sebastián Elcano, 30, 28012 MADRID.