

Oteiza y la construcción del Paisaje: intervenciones desde la arquitectura en los años 50

Oteiza and the construction of the Landscape: interventions through architecture during the 50’s

EMMA LÓPEZ-BAHUT

Resumen / Abstract

Se analizan los proyectos arquitectónicos relacionados con el paisaje natural en los que Jorge Oteiza participó, junto a distintos arquitectos, a lo largo de los años cincuenta. El punto de partida es el estudio que realiza sobre el paisaje en su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952), estableciendo relación con el *Monumento al prisionero político desconocido*. A continuación, desde el material conservado en su archivo personal, estudiamos su intervención en la basílica de Aránzazu y en el proyecto para una capilla del Camino de Santiago, confrontándose las diferentes reflexiones de Oteiza sobre el lugar de estos proyectos arquitectónicos, que se conectan con la lectura del libro *Saber ver la arquitectura* de Bruno Zevi. Su trabajo en los montes de Aguiña (Navarra), con el arquitecto Luis Vallet, es la clave para entender su evolución escultórica y arquitectónica. Establece una nueva relación con el paisaje en el que se plantea el proyecto, produciéndose un avance en sus ideas espaciales, que se reflejaron en sus esculturas, escritos y proyectos arquitectónicos posteriores. Oteiza se sirve de experiencias y cuestiones arquitectónicas para definir la relación con el paisaje natural en el que trabaja. Además, se establecen relaciones con obras de *land art*, como por ejemplo de Richard Serra, entendiendo alguno de estos proyectos como precedentes.

The architectural projects related to the natural landscape in which Jorge Oteiza worked with several architects during the 50’s are being analysed. The starting point is the study of landscape that Oteiza developed in the book *Interpretación estética de la estatuaria megalítica Americana* [*Aesthetic Interpretation of the American Megalithic Statuary*] (1952), where he established a connection with the *Monument to the Unknown Political Prisoner*. Then, Oteiza’s intervention in the Basilica of Aránzazu and the project of a chapel in the Camino de Santiago are studied on the basis of material held in his personal archives, and by doing this, Oteiza’s reflections on the location of these architectural projects are compared and also linked with the reading of Bruno Zevi’s book *Architecture as Space. How to look at Architecture*. His work with the architect Luis Vallet in the hill of Aguiña (Navarra) is the key to understand Oteiza’s sculptural and architectural evolution. It established a new relationship with the landscape where the project is located, and as a result, his spatial ideas evolved, having an effect in his following sculptures, writings and architectural projects. Oteiza made use of own experiences and architectonic issues to redefine the relation with the natural landscape he works with. Moreover, relations are made with land art projects, such as Richard Serra works, understanding some of these as precedents.

Resumen / Summary

Oteiza, paisaje, arquitectura, escultura, espacio, land art.

Jorge Oteiza, landscape, architecture, sculpture, space, land art.

Emma López Bahut. Doctora arquitecta por la Universidade da Coruña (2013) con la Tesis Doctoral: *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano. 1948-1960*. Máster en Diseño Arquitectónico (Unav, 2004). Arquitecta (ETSAM, 2002). Actualmente profesora ayudante de Proyectos en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo en la Escuela de Arquitectura Técnica Superior de A Coruña (UDC). Autora de dos libros: en colaboración con Francisco Calvo Serraller la edición crítica del libro de Jorge Oteiza *Ejercicios Espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida* (Pamplona, 2011), y *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60* (Pamplona, 2007).

Jorge Oteiza ha sido y es uno de los artistas que más se ha relacionado, de diversos modos y con diferentes grados de intensidad, con el mundo arquitectónico español de la segunda mitad del siglo XX. En los años cincuenta esta interacción con lo arquitectónico es clave para entender la evolución de su pensamiento, coincidiendo con el periodo creativo más prolífico e intenso de su carrera. La síntesis y la colaboración entre arte y arquitectura fue una cuestión que se respiraba en el ambiente cultural español de esa década. El trabajo común de la arquitectura y las artes fue una de las causas fundamentales para el rápido avance cultural que se produjo, puesto que ambas disciplinas lograron desligarse de estilos eclécticos o clásicos justificados desde la tradición, avanzando en el camino hacia la abstracción y retomando el desarrollo del lenguaje moderno interrumpido por la Guerra Civil y congelado en la postguerra de los cuarenta.

Entre 1948 y 1960 Oteiza desarrolló sus investigaciones más importantes en torno al espacio, obteniendo resultados conclusivos fundamentales. Sus trabajos comenzaron en inicial primitivismo, herencia de su estancia en Latinoamérica, hasta alcanzar, en apenas diez años, una abstracción basada en el espacio al cual dota de unas propiedades metafísicas. Durante estos años se produce un intenso desarrollo de su escultura y pensamiento. Existe un punto de inflexión en 1957, tras recibir el premio como mejor escultor en la IV Bienal de São Paulo. A partir de ese momento, su investigación comienza a concluir, llegando a anunciar en 1960 su abandono de la escultura. Al mismo tiempo mantiene una intensa colaboración con el campo de la arquitectura. Es un hecho que Oteiza estaba inmerso en el ambiente arquitectónico de la década de los años cincuenta y no solo como mero observador desde su obra escultórica, sino como activo creador.

La arquitectura modifica y, al mismo tiempo, construye el lugar. Y en ese proceso, al enfrentarse con un contexto previo y cambiarlo, también las personas que ejecutan esa acción se ven afectadas y sus pensamientos influidos. Y Oteiza no es ajeno a esta influencia. Repasando los proyectos arquitectónicos en los que participó en esa década, comprobamos que mantuvo diferentes estrategias respecto al lugar en el que iban a situarse, especialmente si se trataba de un entorno natural de potentes características paisajísticas.

Por ello, planteo un análisis de cuatro proyectos relacionados directamente con el paisaje, a modo de recorrido, de evolución explicada desde sus palabras: “Hay idas y regresos en el paisaje... el paisaje es un estado del alma. En verdad que es un estado desolado del alma el que obliga al hombre a su ingreso en el paisaje. Y otro estado del alma el del hombre que regresa victorioso del paisaje”¹. Analizo los cuatro trabajos en emplazamientos naturales, cuatro idas en el paisaje, de las cuales solamente en la intervención en el paisaje de Aguiña (Navarra), junto con el arquitecto Luis Vallet, la considero “victoriosa” pues Oteiza fue capaz de extraer del proceso de intervención en el lugar conceptos fundamentales para concluir su investigación, tanto escultórica, las cajas vacías y metafísicas, como arquitectónica, el monumento a José Batlle en Montevideo.

Ecos del paisaje lejano de San Agustín: el *Monumento al prisionero político desconocido*

En 1952 Oteiza publica el libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, en el que recoge su experiencia y reflexiones sobre su viaje a los Andes colombianos en 1944. Recorrió la zona ubicada entre los nacimientos de los ríos Cauca y Magdalena, en donde se encuentran dos yacimientos arqueológicos: al sur, el de San Agustín, un territorio ocupado con estatuas de piedra; y al norte, el de San Andrés, con restos de enterramientos decorados con formas geométricas. Oteiza analiza estos lugares no desde una perspectiva arqueológica o etnográfica,

¹ Jorge Oteiza, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1952), p. 30. En edición crítica *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra*, M^a Teresa Muñoz, coord.; Joaquín Lizasoain y Antonio Rubio, col. (Alzua, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007).

EMMA LÓPEZ-BAHUT

Oteiza y la construcción del Paisaje: intervenciones desde la arquitectura en los años 50



[Fig. 1] Oteiza en el yacimiento arqueológico de San Andrés, Colombia, 1944.

Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza ID: 5687.

sino realizando un estudio estético de los restos de la cultura indígena. En el libro describe su viaje y lo documenta con láminas y fotografías de las estatuas que se encuentran en estos lugares [Fig. 1], intentando dar una respuesta, desde la estética, a la cultura que modificó el paisaje con esas piedras talladas. Este viaje es clave para la construcción de su pensamiento². Oteiza se encuentra frente a un territorio, un paisaje que es definido por estatuas.

En el capítulo “El paisaje y el hombre”, apartado que tomaremos como referencia para esta investigación, Oteiza define que “El Paisaje es como un cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías y que rueda fatalmente sobre nosotros con la clave de nuestro propio destino. A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje. Nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación”³. Establece que el paisaje se conforma con tres categorías⁴: la primera, la estabilidad del soporte natural (la montaña, el río, el árbol), aquello que es percibido como invariable por los habitantes; la segunda abarca todo aquello que cambia, que hace a la persona ser consciente del transcurrir del tiempo, del crecimiento y de la muerte; la tercera se refiere al aporte del habitante, que es capaz de superar tanto a lo natural como al tiempo, aquello que perdura incluso después de su muerte. Como las estatuas de San Agustín que, de un modo estético, definen el paisaje y hacen que sus creadores ya desaparecidos, sobrevivan a su muerte, vengán a la naturaleza y al tiempo y transmitan su cultura.

Al mismo tiempo que publicaba este libro, Oteiza estaba realizando una propuesta para el concurso internacional para un *Monumento al prisionero político desconocido*⁵ [Fig. 2]. En él desarrolla su investigación de una estatua planteada desde el hiperboloide que surge como consecuencia de su estatua *Unidad triple y liviana* (1950) en una línea abstracta, comparada con la estatuaria de Aránzazu que Oteiza estaba desarrollando en paralelo.

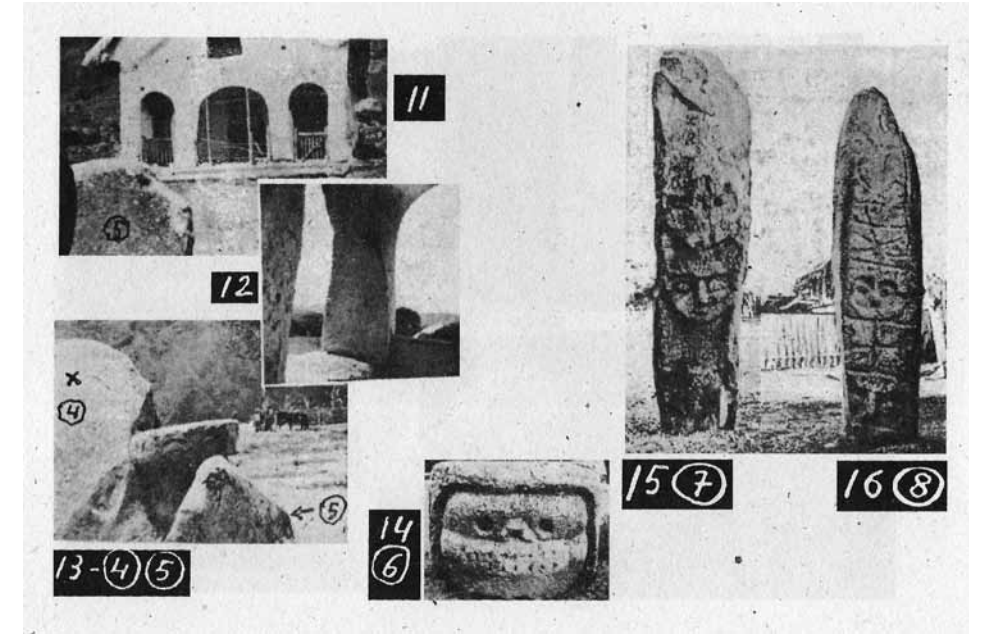
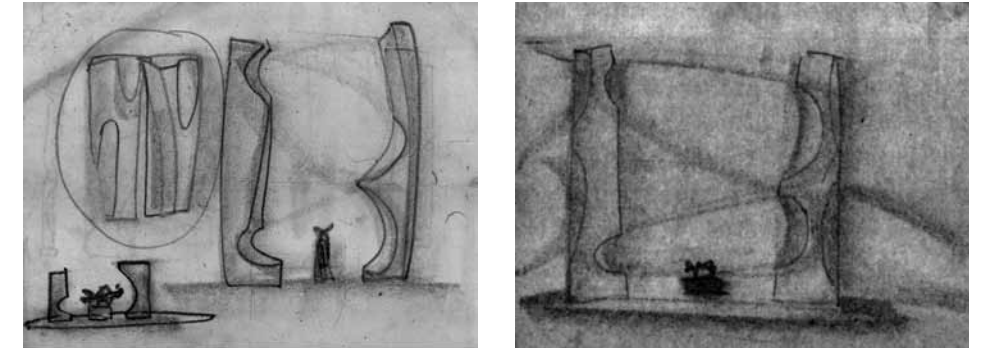
El monumento conforma un vacío definido por dos elementos formales que buscan la máxima liviandad, un sumatorio de hiperboloides que interactúan entre sí.

[Fig. 2] Oteiza, *Monumento al prisionero político desconocido*, 1952. En la fotografía tiene igual importancia lo formal (masa de la estatua y su sombra) como el vacío que define.

Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza ID: 20131.

[Fig. 3] Oteiza, bocetos para el *Monumento al prisionero político desconocido*, 1952.

Fuente: Archivo Fundación Jorge Oteiza ID: DI00072b y DI00151.

[Fig. 4] Lámina 3 de *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*.Fuente: Jorge Oteiza, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1952), lámina 3.

Se añade un tercer elemento horizontal en cuyo extremo se ubica una figura con ciertos rasgos antropomórficos en referencia al mito griego de la liberación de Prometeo. Se intenta establecer una relación con el espectador que queda fuera del monumento, buscando transmitirle sentido espiritual y político. La sustancia de la propuesta es un vacío definido por las relaciones entre unos mínimos elementos formales, postura contraria a la de la estatua generada desde la extracción y el agujereado de la masa. Tal como Oteiza dibuja [Fig. 3], la activación del vacío⁶ se produce con mayor intensidad en el espacio interior que en el lugar en el que se ubicase la pieza, que la propuesta parece ignorar puesto que en las bases del concurso no se establecía dónde iba a ser emplazada el trabajo ganador.

Existen referencias formales entre la propuesta para el *Monumento al prisionero político desconocido* y algunas de las imágenes recogidas en *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. En la lámina 3 [Fig. 4] hay dos fotografías de la iglesia de la plaza de San Andrés, en las que se aprecia que las columnas del pórtico se han modelado, quizá por el paso del tiempo o por la mano humana. Su forma recuerda a sus unidades livianas, puestas en interacción en el monumento. En esa misma lámina se recogen dos grandes monolitos verticales, las estelas del Marne, que también recuerdan a los elementos verticales de la propuesta del monumento. Las fotografías ejemplifican cómo el paisaje lejano queda enmarcado por las estatuas o por elementos arquitectónicos, las columnas del pórtico.

El *Monumento al prisionero político desconocido* no se llegó a materializar, pero años más tarde, en 1965, Oteiza llega a realizarlo parcialmente en el jardín de una vivienda construida por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, planteando solo los elementos verticales con una altura aproximada de 7 metros. Además, otra versión se elaboró en el año 2000, titulada *Homenaje al espíritu*, ubicada en la plaza de Félix Huarte en Pamplona, en el tercer ensanche de la ciudad, en

⁶ La activación del vacío, concepto empleado por Oteiza, se genera cuando este es el protagonista de la escultura, de la pintura o de la arquitectura; cuando se hace presente el vacío, que es tan importante como la forma. Se transforma la relación entre el vacío-lleño igualando ambos términos, lo no visible y lo visible, el espacio y la forma.

² “Las esculturas descubiertas en San Agustín fueron para Oteiza un paradigma de producción artística. Estas obras también tenían un contenido social y político, además de metafísico, pues representaban las creencias colectivas de una sociedad. A través de esta encarnación en mitos, las esculturas revelaban su relación con el mundo en una época y un lugar determinados”. Margit Rowell, “Sentido del sitio/sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza” en *Oteiza: mito eta modernotasuna = mito y modernidad*. (Bilbao, Fundación Museo Guggenheim Bilbao, 2004), p. 31.

³ Oteiza, *Interpretación estética*, p. 25.

⁴ Aunque este tema queda fuera de esta investigación señalar que esta caracterización del paisaje se relaciona directamente con la Ecuación del Ser Estético, concepto clave en su pensamiento, que define en el capítulo IV de Oteiza, *Interpretación estética*, pp. 49-63.

⁵ El concurso fue convocado por Institute of Contemporary Arts (Londres). Oteiza llegó a la fase final, junto con otras 139 propuestas que se expusieron en la Tate Gallery antes del fallo del jurado. Reg Burler fue el ganador y fueron premiados, entre otros artistas, Naum Gabo, Max Bill o Barbara Hepworth. Se apostaba claramente por la opción abstracta, con propuestas ligadas a conceptos arquitectónicos (materiales, formas y escala), moviéndose entre la similitud con las torres de rascacielos y la creación de un espacio habitable cerrado.

EMMA LÓPEZ-BAHUT

Oteiza y la construcción del Paisaje: intervenciones desde la arquitectura en los años 50

[Fig. 5] Richard Serra, *Afangar*, 1990.

Fuente: (JESSE GARRISON, 2010).

el borde de una vía rápida. Tampoco se trata de la propuesta completa de 1952, quedando limitada a dos piezas verticales con una altura de 5,15m realizadas en bronce y separadas 5 metros. Ninguno de los ejemplos anteriores transmite el sentido del monumento original y su relación con el posible lugar en el que se ubicaría.

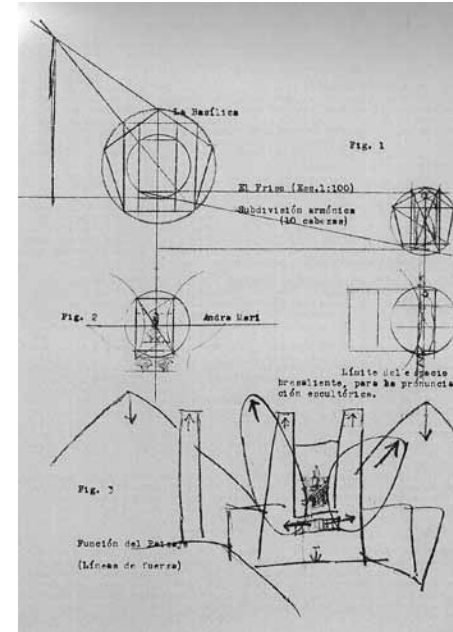
Encuentro que *Afangar* (1990) del escultor estadounidense Richard Serra tiene mayor relación con los planteamientos de Oteiza que las versiones incompletas posteriores del monumento. En la isla de Vídey (Islandia) colocó nueve pares de pilares de basalto negro, de 3 y 4 metros de altura, distribuidos estratégicamente. El conjunto trasmite la idea de colonización del territorio y de recorrido (espacio y tiempo), como sucede en muchas de sus piezas. Sin embargo, los elementos verticales se agrupan de dos en dos, como en el monumento propuesto por Oteiza, señalando determinados lugares [Fig. 5]. Estos pares de columnas definen un espacio, un vacío que es activado y posee su energía en la relación de estos dos elementos formales que enmarcan el paisaje natural, como las columnas en el pórtico de la iglesia de San Andrés. En *Afangar*, Serra establece un puente, otro más, con la ideas de Oteiza, que, al descubrirlo en 1983, definió como el escultor más importante de la primera mitad del siglo XX.

Un paisaje vasco: la basílica de Aránzazu

La basílica de Aránzazu, un lugar sagrado de peregrinación, se ubica en Oñate, en el corazón del País Vasco, entre montañas escarpadas y profundos acantilados. Aunque Oteiza no colabora con los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luís Laorga en la elaboración del proyecto inicial, ganador del concurso para la remodelación de la basílica (1950), una vez incorporado al equipo, participa en alguna de las decisiones sobre la arquitectura. Se incorpora mediante un supuesto concurso para la escultura del templo, al que presenta su propuesta aportando un texto, "Idea de la escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu"⁷, y dos bocetos escultóricos que no se conservan. Además de explicar su escultura, reflexiona sobre el carácter de la arquitectura señalando que los arquitectos han empleado la sección áurea y que, por ello, en sus esculturas él también se basará en esa proporción, aunque anteriormente había rechazado este sistema de proporciones⁸. En los dibujos que acompañan al informe [Fig. 6] se refleja su estudio de las proporciones áureas de la basílica aplicadas a la escultura de la fachada principal. Pero, además, utiliza otro tipo de relaciones en las que se incluye el paisaje, utilizando la "Función del Paisaje (Líneas de fuerza)" para establecer las conexiones

7 Jorge Oteiza, "Idea de la escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu", mecanoscrito y dibujos. 20 de julio de 1951. Reproducido en *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*, Jon Echeverría y Friedhelm Mennekes, (Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007), pp. 215-8.

8 Jorge Oteiza, "Del escultor español Jorge de Oteiza. Por él mismo", *Cabalgata* 26 (julio 1948), p. 7.



[Fig. 6] Dibujos de Oteiza sobre la basílica de Aránzazu, 1951.

Fuente: Jorge Oteiza, "Idea de la escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu", mecanoscrito y dibujos. 20 de julio de 1951. Reproducido en *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*, Jon Echeverría y Friedhelm Mennekes, (Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007), p. 216.

[Fig. 7] Apóstoles para el friso tirados en la cuneta de la carretera de acceso a Aránzazu.

Fuente: Jon Echeverría y Friedhelm Mennekes, *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971* (Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011), p. 120.

9 Jorge Oteiza, "La escultura en el Exterior", mecanoscrito, diciembre de 1953. Reproducido en *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*, Jon Echeverría y Friedhelm Mennekes, (Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007), pp. 287-8.

10 Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura* (Buenos Aires, Poseidon, 1951). Ejemplar firmado por Oteiza y fechado, conservado en el Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza ID: 4693.



que se producen desde la escultura, la arquitectura y el paisaje natural que rodea a la basílica. Podemos entender que Oteiza busca representar, mediante estas relaciones, el equilibrio de tensiones entre todos los elementos, marcando por la forma hiperboloide que presenta la escultura del muro, la activación de ese vacío generado que, junto a la tensión horizontal del friso de los apóstoles, compensan las fuerzas verticales del paisaje y de la arquitectura. Oteiza está interviniendo desde la estatuaria no solo en la arquitectura, sino directamente en el paisaje.

Dos años después, esta relación con el paisaje se mantiene en sus palabras en "La escultura en el Exterior"⁹, un informe justificativo de sus esculturas ante la Comisión de Arte sacro de la Diócesis de San Sebastián, exigido por la paralización de las obras artísticas de la basílica. De este texto se desprende que los Apóstoles se encontraban ya bastantes definidos y que se estaba centrando en los relieves del muro. Las palabras que emplea Oteiza siempre tienen un peso y un significado específico y por ello me parece necesario remarcar que en este informe utiliza mayúsculas, en la mayoría de ocasiones, cuando se refiere al plano mural que ocupan los relieves y al entorno natural: "Cada imagen desemboca con la inmediata y se cumple en la totalidad del Friso, éste se completa con el Muro, justificándose con la arquitectura y el Paisaje, orgánicamente. (...) El proceso de trabajo resulta así bastante complicado y difícil y solamente al final se define todo orgánicamente".

¿Por qué Oteiza emplea "orgánicamente" para referirse a las relaciones entre arquitectura, escultura y paisaje? No es casual, pues en ese momento estaba trabajando en el espacio orgánico de la Cámara de Comercio de Córdoba, obra de José María García de Paredes y Rafael de La-Hoz, basado en una nueva visión de la arquitectura expuesta por Bruno Zevi en *Saber ver la Arquitectura*. Oteiza lee este libro¹⁰ tras haber trabajado en Córdoba, empapándose de la nueva valoración del espacio como la cualidad fundamental de la arquitectura, y realizando anotaciones con las que pone en relación sus apóstoles, la activación del vacío y con el lugar en el que actúan: el paisaje. Lo orgánico como un nuevo modo de establecer relaciones en la arquitectura y, como había comprobado en Córdoba y leído en Zevi, también en el arte.

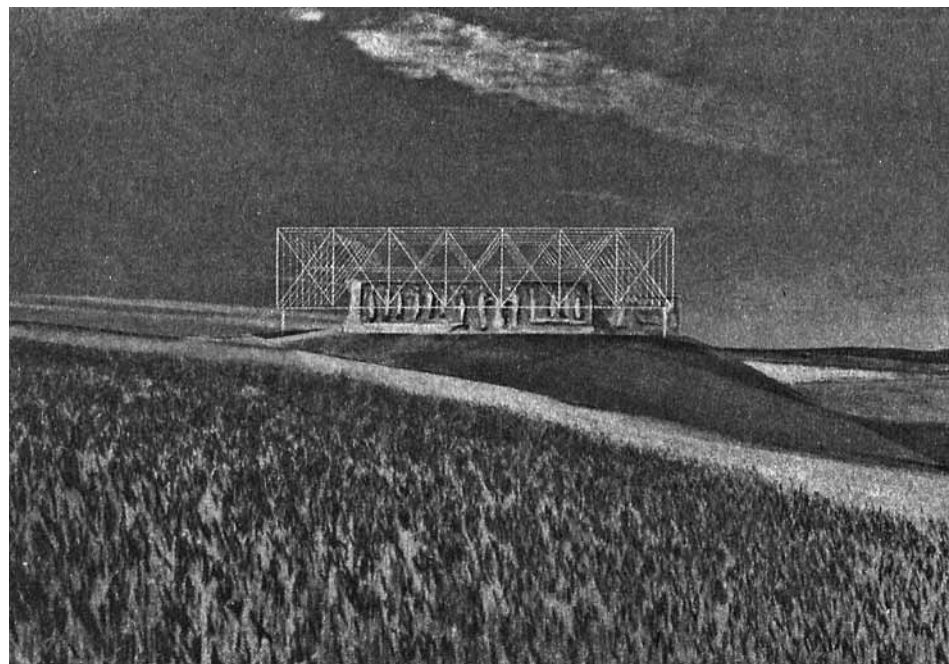
Sin embargo, la fachada de la basílica queda sin concluir hasta que Oteiza la retoma en 1968. Mientras, sus apóstoles quedan depositados en la carretera de acceso al templo [Fig. 7], modificando de esta manera el paisaje, como aquellas estatuas de piedra que visitó años antes en los yacimientos arqueológicos andinos.

EMMA LÓPEZ-BAHUT

Oteiza y la construcción del Paisaje: intervenciones desde la arquitectura en los años 50

[Fig. 8] Perspectiva de la capilla para el Camino de Santiago. Esta es la imagen más difundida del proyecto, en la que, sin embargo, no se representa la cubierta plegada.

Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura* 161 (mayo 1955), portada.



Un paisaje castellano: una capilla en el Camino de Santiago

En este proyecto participaron Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luís Romani y Oteiza, obteniendo el Premio Nacional de Arquitectura de 1954. La propuesta se ubica en una suave colina, en unos campos de trigo típicamente castellanos, con un horizonte azul inmenso y profundo. La propuesta se inserta en un paisaje imaginado, prototípico de Castilla [Fig. 8]. En ese paisaje emerge y destaca la capilla como un elemento brillante debido a su estructura metálica, tomando la referencia de los postes de alta tensión que Sáenz de Oiza observaba al atravesar la meseta en sus viajes hacia Aránzazu.

Bajo la estructura espacial y la cubierta se alojan tres muros que organizan el espacio y que son propuestos por Oteiza¹¹. Son relevantes por su geometría, no por los relieves en sus superficies, puesto que no suponen ningún aporte escultórico novedoso. Su forma se relaciona con la espiral logarítmica del crecimiento del caracol, que se representa en el panel de la planta [Fig. 9]. Oteiza no habla de varios muros, sino de un muro continuo de 110 metros de longitud, que forma una espiral que se abre para acoger al peregrino. El muro genera una estructura abierta, en expansión y dinámica. Ese muro es capaz de activar ese vacío y, de ese modo, hacer al espectador partícipe de él. Ideas de crecimiento abierto las encontramos en varios manuscritos con bocetos de Oteiza [Fig. 10] en los que trabaja los conceptos de caracol, de espiral, con dibujos de la capilla y su estructura, relacionándolos con cuestiones biológicas y químicas.

En la capilla se refleja la definición de Paisaje que Oteiza hace en *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. La capilla condensa múltiples energías, tanto del paisaje como de la propuesta arquitectónica, con la intención de sustituir la masa por la energía. Se aprovecha para romper la pesadez y rigidez con la que se proyectó la basílica de Aránzazu, que estaban finalizando, y para proponer, desde la idea de un hombre nuevo, un espacio religioso que rompe con los prototipos establecidos. Y, además, establece una nueva relación con el lugar en el que la propuesta se inserta, un cambio en el modo de entender el espacio religioso y su habitante: "En medio del paisaje tradicional y cristiano de nuestra fe cuelga del cielo la estructura de la capilla, como un transformado de energía religiosa que recibe del cielo testimonio renovado de nuestra fe. El muro se abre recibiendo al peregrino y reingresándole en el camino de la noche... Renovación de los viejos

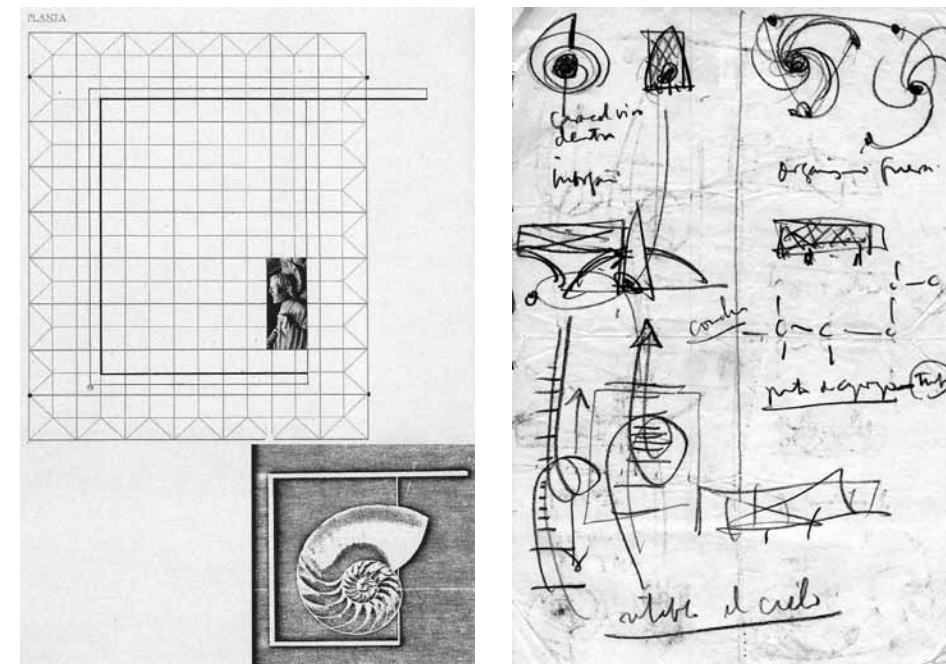
11 Sáenz de Oiza afirmó que: "La apertura en espiral que tiene la capilla es una propuesta de Oteiza... La capilla tiene una planta abierta que se expresa en los dibujos con la fotografía de una caracola y una galaxia. Es decir, no hay que hacer una puerta, está abierta la Capilla. Eso es fruto de las divagaciones entre los tres artistas reunidos, pero aquí está eso sólo por Oteiza". En Alberto Rosales, "Oteiza y la arquitectura: entrevista a F.J. Sáenz de Oiza", en *Jorge Oteiza: creador integral*, Alberto Rosales, coord. (Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza; Universidad Pública de Navarra, 1999), p. 185.

[Fig. 9] Panel presentado al concurso de la capilla del Camino de Santiago.

Fuente: Francisco Javier Sáenz de Oiza, "Una capilla en el camino de Santiago", *Revista Nacional de Arquitectura* 161 (mayo 1955), p. 17.

[Fig. 10] Manuscrito con ideas sobre la capilla del Camino de Santiago.

Fuente: Jorge Oteiza, "Arte y religión", manuscrito, sin fecha. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza ID: 19041.



símbolos, una nueva cosmovisión, el viejo corazón del hombre. Estructura espaciales, postes de transmisión eléctrica, el camino, el cielo..."¹².

Regreso triunfante del paisaje: el Memorial al padre Donostia

Oteiza trabaja con el arquitecto Luis Vallet en el *Memorial al padre Donostia*¹³. Al mismo tiempo, desarrolla sus estatuas en términos espaciales con las que gana el premio de la IV Bienal de São Paulo (1957). De forma paralela, arquitecto y escultor, junto con el artista Néstor Basterrechea, están desarrollando unas viviendas en Irún.

El proyecto del memorial se inicia en noviembre de 1956 y se define durante el año siguiente, inaugurándose el 20 de junio de 1959. El lugar elegido es uno de los montes cercanos a Lesaka (Navarra), muy cerca de Irún. El encargo se produce desde el Grupo Aranzadi, proponiendo tanto el emplazamiento como los autores. Se compone de una pequeña capilla y de una estela, que se sitúan en un paisaje espectacular. En el lugar existen varios crómlechs neolíticos que participan de la composición del conjunto.

El primer acierto de este proyecto es el lugar elegido, uno de los altos que hay entre el monte Aguiña y el de San Antón. Es un punto elevado, despejado de vegetación, más o menos plano, desde el que se observa, por encima de los árboles que lo rodean a una cota más baja, el paisaje lejano que parece extenderse en todas direcciones.

El emplazamiento pertenece a la estación megalítica Aguiña-Lesaka, un conjunto arqueológico que comprende cuatro cumbres marcadas por un dolmen, varios crómlechs y un túmulo. Por tanto, se trata de un territorio significado por estas construcciones prehistóricas, tal como sucedía en San Agustín con las estatuas megalíticas. En el lugar del memorial existen cuatro crómlechs, uno de ellos de gran tamaño. Para la mayoría de los investigadores, los crómlechs neolíticos vascos son lugares o marcas funerarias, solamente un círculo de piedras sin ningún tipo de enterramiento, aunque Oteiza les otorga otro significado. Se ha confirmado la autenticidad de tres de ellos, con un diámetro de entre 2,5 y 4,5 metros, pero el cuarto crómlech, el mayor en diámetro, no es considerado como una construcción neolítica, ya que parece realizado posteriormente para resaltar el memorial¹⁴.

La estela consiste en un paralelepípedo de 2,5 metros de lado, de piedra de Marquina, en el que se realiza una perforación no completa de un círculo y no paralela

12 Jorge Oteiza, "Proyecto de friso para Capilla en el Camino de Santiago", mecanoscrito, sin fecha. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza ID: 6678.

13 José Gonzalo Zulaika (1886-1956), fraile capuchino, compositor y musicólogo vasco.

14 El estudio más completo sobre las construcciones prehistóricas de la estación Aguiña-Lesaka ha sido el realizado por Luis del Barrio "Catálogo y cartografía de las estaciones megalíticas de Goizueta, Artikutza, Aranaz y Aguiña-Lesaka (Navarra)", *Munibe Antropología-Arkeología* 41 (1989), pp. 131-132. En él se catalogan, describen y dibujan todos los elementos de la estación arqueológica. Pone en duda la autenticidad del crómlech de mayor tamaño del memorial. Además, en la colocación de las piedras de ese crómlech existen diferencias entre el levantamiento realizado por Barrio en 1989 y el recogido en Guillermo Zuaznabar, *Piedra en el paisaje*, (Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006), p. 130.



[Fig. 11] El memorial en el paisaje lejano.

Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza ID: 1983.

[Fig. 12] Acceso desde el camino al Memorial del padre Donostia.

Fuente: elaboración propia, 2005.

a las caras del prisma. Se apoya en una piedra blanca, y se emplaza en una base cuadrada también negra que, al estar pulida, brilla. La estela recibe al visitante frontalmente, vigila su acceso. Su base parece pertenecer a otro sistema, ligado al suelo, a las piedras de los crómlechs. Pero solo se aprecia cuando ya estás dentro del ámbito del memorial, accediendo no se percibe.

La composición del círculo y del cuadrado en la estela los relacionamos con la obra *Círculo Negro* (1923) de K. Malevich, apareciendo de nuevo este artista como un claro referente en la obra de Oteiza. El círculo es un reflejo de los crómlechs que hay en el suelo y de sus piezas de la serie de la desocupación de la esfera. Oteiza describe así la estela: “Es una piedra negra, flotante del suelo de crómlechs. Con una cara hendida por un círculo perforado, la queda frente a la entrada de la Capilla orientada a Poniente. El círculo vacío ligeramente descentrado... Esta piedra debe producir una impresión de gravedad, de soledad, también de una presencia distante, irremisible, como las de las piedras que desde nuestra prehistoria la acompañan, mucho más, ciertamente que nosotros. El simbolismo geométrico del círculo y el cuadrado, levemente desviado en ese señalado lugar, como un ancla de rotación incesante del paisaje, se quisiera que lo desocupe todo, que nos ignore con la indiferencia de todo lo que es Bueno y Eterno, que nos haga rezar y sentir lo poco que somos”¹⁵. Habla de la estela con la metáfora de un ancla en relación con el paisaje abierto en todas direcciones, sin cubrir por la vegetación, un paisaje en rotación en el que el memorial surge y marca su punto de fijación. En lo alto de Aguiña, el paisaje te rodea [Fig. 11].

La capilla es una lámina de hormigón que cubre un sencillo altar, con forma paraboloide y abierta hacia la estela. Como templo cristiano, se orienta en la línea este a oeste. El único símbolo religioso es una cruz que se eleva en la parte más baja, por lo que su presencia desaparece para el que asiste a la liturgia. El interior se ilumina a través de pequeños huecos con formas geométricas realizados en el ábside.

La estela y la capilla reciben desde lo alto a la persona que llega desde el camino, no apreciándose los crómlechs hasta que te encuentras en el memorial [Fig. 12]. La disposición e interacción de los elementos que conforman el conjunto (crómlechs, capilla y estela) y el lugar parece casual, quizás aleatoria. Sin embargo, se establecen relaciones no visibles a primera vista que articulan el conjunto y lo relacionan con el paisaje. La capilla queda a una cota más baja que la estela, que ocupa una posición dominante, más alta, pero sin situarse en el punto más alto de la loma. De este modo se iguala la altura de la estela, con 2,10m, con la de la capilla, con

15 Jorge Oteiza y Luis Vallet, “Memorial en honor al padre Donosti, capuchino y musicólogo”, *Munibe* 3 (1957), pp. 189-90.



[Fig. 13] Fotografía de uno de los crómlech tomada desde la cubierta de la capilla.

Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza ID: 3026.

una altura máxima de 2,80m. La orientación del cuerpo de la estela sigue la misma dirección que el eje longitudinal de la capilla, marcado por la línea este-oeste. La capilla se abre al oeste, al monte lejano, conectándose visualmente con él. Del mismo modo, aparece otra cumbre lejana justo al este quedando entre la capilla y la estela. La capilla se ubica entre dos de los crómlechs, invadiendo en su extremo norte uno de ellos [Fig. 13], y frente al más pequeño, que queda entre la capilla y la estela. El falso crómlech rodea la estela y esboza, de manera nada casual, no un círculo sino una espiral que cierra la pieza de Oteiza. La estela aparece girada respecto a la capilla y cada uno de sus elementos (base, piedra blanca y piedra negra) vuelven a estarlo respecto a los otros.

En el memorial, Vallet y Oteiza establecen relaciones sutiles con el paisaje, incluso con el sonoro, afirmando que mediante la forma paraboloide de la capilla tratan de “... condensar y reunir todos los sonidos y música de la naturaleza vasca, como lo hiciera el gran musicólogo que aquí recordamos”¹⁶.

A diferencia de los anteriores trabajos en el paisaje, el proyecto del *Memorial al padre Donostia* supone para Oteiza un punto de inflexión fundamental porque descubre, en esos crómlechs que articulan el lugar, un concepto conclusivo para su investigación escultórica. Así describía uno de los presentes ese momento: “El arquitecto Vallet, con una estatuilla marcó el emplazamiento del futuro monumento... Oteiza se arrodilló con los brazos en cruz, diciendo que deseaba recibir las emanaciones telúricas. Parecía un niño. Vallet le ayudó a levantarse... Oteiza derramó sobre el paisaje una mirada ansiosa...”¹⁷.

El trabajo en Aguiña supuso para Oteiza la relectura del crómlech, una interpretación propia y personal ligada a su desarrollo escultórico. En primer lugar, le permite tomar conciencia de la habitabilidad del espacio, que es definido con las mínimas formas –las piedras no son lo importante, lo importante es el espacio que configuran– del mismo modo que sucede en sus esculturas que está desarrollando. Y segundo, identifica en el crómlech una función metafísica o espiritual, que traslada a su serie escultórica de cajas vacías y metafísicas: “Coincidía con el propósito espiritual del escultor prehistórico de estos crómlechs. Era exactamente mi escultura metafísica de mi conclusión experimental reciente. Las piedras no estaban colocadas desde la realidad, sino en contra de ella, desde una conciencia metafísica definida en el espacio”¹⁸. Esto le lleva a emplear el concepto de espacio receptivo¹⁹, que desarrollará en los dos años siguientes a todas las escalas, desde sus esculturas a la ciudad, con una nueva idea de monumentalidad.

16 Oteiza y Vallet, *Memorial en honor al padre Donosti, capuchino y musicólogo*, p. 190.

17 José de Arceche, *Camino y horizonte* (Pamplona, Gómez, 1960), p. 180.

18 Jorge Oteiza, “Ciegos en plenilunio: entendimiento de la geometría para la comprensión religiosa del arte”, *La voz de España*, 25 de junio de 1959.

19 Hasta el descubrimiento del crómlech, sus obras son pensadas para generar un espacio, con un espectador que como observador participa de ellas pero siempre de una manera exterior, ajena. En esta etapa final el espectador se convierte en el centro de la perspectiva, lo habita. Oteiza consigue el vacío en la estatua, pero da un paso más. La persona es el centro de ese vacío, la que lo vive, la que le da sentido. El espectador ya no está situado fuera, se encuentra dentro de la estatua. Esta es un vacío que se activa por el hombre, se convierte en un espacio receptivo para el espectador. No es un espacio fenomenológico, sino existencial, como refugio.



[Fig. 14] Comparación del modo de fotografiarse los artistas ante las piedras que conforman el paisaje de sus obras: Jorge Oteiza ante un crómlech vasco (arriba) y Robert Smithson en su obra *Spiral Jetty* (abajo).

Fuente: Luis Vallet, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza ID: 2576. Gianfranco Gorgoni, 1970.

En todo este análisis puedo concluir que Oteiza se sirve de experiencias y cuestiones arquitectónicas para definir la relación con el paisaje natural, empleando diferentes fórmulas relacionadas directamente con el estado de su investigación escultórica desarrollada en paralelo.

El punto de partida lo establezco en sus reflexiones recogidas en “El paisaje y el hombre”, capítulo de *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*, sobre su experiencia frente a un entorno natural que es definido por estatuas de antiguas civilizaciones. Oteiza observa, analiza y reinterpreta el paisaje desde un punto de vista estético. Además de su aporte teórico, en este libro encuentro referencias de escultura y arquitectura relacionadas con el primer caso que he estudiado, el *Monumento al prisionero político desconocido*, y que no se materializan en versiones posteriores del propio escultor, sino en la intervención *land art* de Richard Serra, *Afangar* (1990).

En los siguientes casos estudiados trabaja con estatuarias ligadas a una arquitectura. En la basílica de Aránzazu se plantea, por primera vez, una estatuaria sobre un muro-plano que mediante líneas de fuerza o tensiones se relaciona con el edificio y con el paisaje. Tras su lectura de *Saber ver la arquitectura* y su participación en la Cámara de Comercio de Córdoba, define esas relaciones como orgánicas conectando la fachada con el paisaje, a través del vacío de sus esculturas. En la capilla del Camino de Santiago la relación con el paisaje no se produce desde la estatua, que queda en un segundo plano a diferencia de Aránzazu, sino desde la propuesta de un elemento arquitectónico: el muro continuo en forma de espiral abierta que se abre infinitamente al paisaje castellano. En el *Memorial al padre Donostia* se superponen sutiles relaciones mediante vectores, ejes, visuales, posición y geometrías entre los elementos proyectados, capilla y estela, y los preexistentes, los elementos geográficos, arqueológicos, naturales, etc.

Basándome en los dos momentos que Oteiza identifica en la relación entre el hombre y el paisaje, la ida y el regreso victorioso²⁰, establezco en estos cuatro trabajos dos categorías. En los tres primeros establece diferentes relaciones con el lugar mediante diferentes estrategias espaciales, evolucionando según avanza en sus esculturas. Sin embargo, en el memorial sucede algo distinto porque, además de actuar en el paisaje, es capaz de reinterpretarlo y de extraer de los elementos que lo construyen conceptos que le permiten avanzar en su investigación escultórica: el espacio receptivo y la función espiritual de la obra de arte. Redescubre los crómlechs que, como estrato del paisaje y como trazas del lugar, reflejan a aquellos que lo habitaron, del mismo modo que sucede en San Agustín con sus estatuas prehistóricas. Por ello no es solo una ida, un ingreso, un trabajo sobre un lugar, como los tres primeros proyectos. En Aguiña, la capilla y la estela están funcionando como los crómlechs neolíticos vascos o como la estatuaria megalítica andina, incorporándose y construyendo el paisaje, permaneciendo en el tiempo y transmitiendo su momento cultural. Es un triunfo de Oteiza sobre la muerte, porque considera que solo hay dos soluciones: “o se cree en la otra vida (solución religiosa tradicional) o la solución estética: ante el dolor de desaparecer, una determinación suprema y difícil de quedar”²¹.

El memorial es una obra, al mismo tiempo, de arte y de arquitectura que establece un diálogo a diferentes niveles con el paisaje. Por ello, ha sido considerada²² como una anticipación del *land art*, años antes de que este movimiento fuera considerado como tal. Las obras de *land art* al ser destinadas a un entorno natural, fuera de la galería y el museo, son transmitidas a través de fotografías, videos, dibujos, etc., especialmente en autores como Robert Smithson. Es significativo el parecido entre cómo se fotografía Oteiza ante las piedras de un crómlech vasco y cómo lo hace Smithson en su obra de 1970 *Spiral Jetty* [Fig. 14]. Ambas intervenciones están conectadas y, tal como afirmaba el escultor vasco: “Debemos considerar cómo

en las diferentes relaciones del hombre con el paisaje hay instantes culturales en que se alcanza una ecuación mágica expresada con resultados artísticos perdurables”²³. Al igual que las piedras de los crómlechs neolíticos vascos o las estatuas megalíticas de San Agustín, tanto Aguiña como la *Spiral Jetty* hacen que el artista perdure en el tiempo, que sobreviva a la muerte, que forme parte del paisaje.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Soledad. 2003. *Jorge Oteiza: pasión y razón*. Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza
- ARTECHE, José de. 1960. *Camino y horizonte*. Pamplona, Gómez
- BARRIO, Luis de. 1989. Catálogo y cartografía de las estaciones megalíticas de Goizueta, Artikutza, Aranaz y Aguiña-Lesaka (Navarra). *Munibe Antropología-Arkeologia* 41, pp. 101-32
- LÓPEZ-BAHUT, Emma. 2013. *Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960)*. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidade da Coruña
- OTEIZA, Jorge. 1948. Del escultor español Jorge de Oteiza. Por él mismo. *Cabalgata* 26 (julio), pp. 6-7
- _____. 1951. Idea de la escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu. Mecanoscrito y dibujos, 20 de junio. Reproducido en *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*, Echeverría, Jon y Mennekes, Friedhelm, pp. 215-8. Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011
- _____. 1952. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica. En edición crítica *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra*, coord. M^a Teresa Muñoz; col. Joaquín Lizasoain y Antonio Rubio, pp. 69-258. Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007
- _____. 1953. La escultura en el Exterior. Mecanoscrito, diciembre. Reproducido en *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*, Echeverría, Jon y Mennekes, Friedhelm, pp. 287-8. Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011
- _____. 1959. Ciegos en plenilunio: entendimiento de la geometría para la comprensión religiosa del arte. *La voz de España*, 25 de junio
- _____. Sin fecha. Arte y religión. Manuscrito y dibujos. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza ID: 19041
- _____. Sin fecha. Proyecto de friso para Capilla en el Camino de Santiago. Mecanoscrito. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza ID: 6678
- OTEIZA, Jorge; VALLET, Luis. 1957. Memorial en honor al padre Donosti, capuchino y musicólogo. *Munibe* 3, pp. 186-93
- ROSALES, Alberto. 1999. Oteiza y la arquitectura: entrevista a F. J. Sáenz de Oiza. En *Jorge Oteiza: creador integral*, coord. Alberto Rosales, pp. 173-95. Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza y Universidad Pública de Navarra
- ROWELL, Margit. 2004. Sentido del sitio/sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza. En *Oteiza: mito a eta moderasuna = mito y modernidad*, pp. 24-49. Bilbao, Fundación Museo Guggenheim Bilbao
- SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. 1955. Una capilla en el camino de Santiago. *Revista Nacional de Arquitectura* 161 (mayo), pp. 13-26
- ZEVI, Bruno. 1951. *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Buenos Aires, Poseidon
- ZUAZNABAR, Guillermo. 2006. *Piedra en el paisaje*. Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza.

20 “Ida y regreso del hombre en el paisaje” es el título de un apartado del capítulo “El Paisaje y el Hombre” en el que Oteiza afirma que “Hay idas y regresos en el paisaje... Así va imaginando el artista el sitio entre sus manos y efectúa sus descubrimientos y construye esa morada eterna: el ser estético... En verdad que es un estado desolado del alma el que obliga al hombre en su ingreso en el paisaje. Y otro estado del alma el del hombre que regresa victorioso del paisaje”. Oteiza, *Interpretación estética*, p. 30.

21 Oteiza, *Interpretación estética*, p. 29.

22 Soledad Álvarez, *Jorge Oteiza: pasión y razón* (Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza) p. 194.

23 Oteiza, *Interpretación estética*, p. 25.