

Nuevas consideraciones sobre el muro de Arantzazu

Dos dibujos de Jorge Oteiza para su revisión (1954-1968)

New Considerations on the Arantzazu Wall

Two Drawings by Jorge Oteiza for its Revision (1954-1968)

Joaquín Lizasoain Urcola

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 154-171

Resumen. Con este artículo se quiere sumar un análisis específico sobre la gran portada de Arantzazu a los diferentes estudios realizados sobre esta obra hasta la fecha. Dos pequeños dibujos de Jorge Oteiza (1908-2003) sirven para revisar las dos fases creativas desarrolladas por el escultor para llegar a la solución final que conocemos. Dos fases que se yuxtaponen e integran, formando una unidad en la que cobran sentido las diferentes variables manejadas por el escultor en cada una de ellas. Un proceso de investigación que parte de su viaje a América donde comienza a tomar conciencia de la importancia del espacio en las nuevas soluciones artísticas y donde se encuentra con la cultura primitiva precolombina, con sus estatuas como artefactos *salvadores* espirituales, y acaba en el crómlech vasco, vacío y receptivo religiosamente. Los dos dibujos suponen dos visiones o cortes a lo largo de este proceso que permiten entender mejor los intereses y mecanismos proyectuales de Oteiza en relación con su intervención en Arantzazu en el descubrimiento y definición del espacio religioso.

Palabras Clave

Arantzazu
Oteiza
Síntesis gráfica
Expresividad
Abstracción
Cromlech
Espacio religioso

ABSTRACT. The aim of this article is to add a specific analysis of the great portal of Arantzazu to the different studies carried out on this work to date. Two small drawings by Jorge Oteiza serve to review the two creative phases developed by the sculptor to arrive at the final solution we know. Two phases that are juxtaposed and integrated, forming a unit in which the different variables used by the sculptor in each of them make sense. A research process that starts with his trip to America where he begins to become aware of the importance of space in the new artistic solutions and where he encounters the primitive pre-Columbian culture, with its statues as spiritual artefacts, and ends in the Basque cromlech, empty and religiously receptive. The two drawings represent two visions or cuts along this process that provide a better understanding of Oteiza's interests and design mechanisms. in relation to his work in Arantzazu in the discovery and definition of the religious space.

KEY WORDS. Arantzazu, Oteiza, graphic synthesis, expressivity, abstraction, cromlech, religious space.

Dos dibujos de Jorge Oteiza (1908-2003), realizados con cerca de veinte años de diferencia, sirven para sintetizar las dos fases de investigación y definición de su proyecto escultórico para el gran muro de la portada de Arantzazu. El primero, representa a una figura humana situada entre el friso de los apóstoles, en perspectiva, y las montañas de Arantzazu, indicando las relaciones e influencias entre las partes (figura 1). El segundo, un diedro espacial en cuya cara vertical aparece la figura de una T invertida como esquema de la Piedad que finalmente dominará el gran cuadrado vacío de la fachada, en correspondencia con el cuadrado del suelo donde se situará la comunidad de feligreses en el interior de la Basílica (figura 2).

El primer dibujo aparece en el borde de una página de un libro de Matyla Ghyka (1981-1965), *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, perteneciente a la biblioteca de Jorge Oteiza¹. Explica, a modo de esquema sintético, cuál fue uno de los principales objetivos del escultor a la hora de recibir el encargo de la estatuaría para la fachada de la basílica de Arantzazu: la incorporación del observador al sistema espacial procurado por la obra artística, integrando, en este caso, el entorno natural de las montañas circundantes.

Desde su estancia en Colombia (1942-1944) Oteiza venía investigando esta cuestión². En su *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la post guerra*³ presenta un concepto abstracto -el muro- como herramienta artística capaz de integrar las diferentes dimensiones involucradas en los modernos procesos plásticos que se tendrán que desarrollar una vez superadas las aportaciones de las vanguardias de principios de siglo y de sus sucesivas réplicas. Pero también es sabido que este propósito investigador de Oteiza, en torno al espacio en relación con la escultura, lleva asociado un objetivo metafísico, espiritual, que en el caso de Arantzazu se hace todavía más perentorio, debido al origen religioso del encargo.

Oteiza desarrollará estos dos objetivos en el muro de la fachada exterior de la basílica de Arantzazu, en dos fases diferentes. Una primera visualmente figurativa, con el proyecto final para los apóstoles como elemento central, desarrollada entre 1951 -año en el que gana el concurso de escultura- y 1954 -año en el que se paralizan las obras de la basílica-⁴. El primer croquis fue realizado al final de esta fase. Y una segunda de carácter abstracto, con la solución en la que deja vacío el cuadrado de 12x12 situado encima de los apóstoles, con una dramática Piedad rematando superiormente la composición. Esto sucede casi quince años después, a finales de los 60, etapa en la que dibuja el segundo esquema.

Estas preocupaciones por el espacio y las relaciones contextuales en los procesos creativos no supusieron ninguna novedad dentro de los trabajos que se venían desarrollando para la renovación del santuario de Arantzazu. Hay que señalar que también estuvieron presentes en el proyecto arquitectónico

figura 1
Esquema del muro de Arantzazu anotado en el libro de Matyla Ghyka *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, 1953, p.17, Biblioteca Fundación Museo Jorge Oteiza.

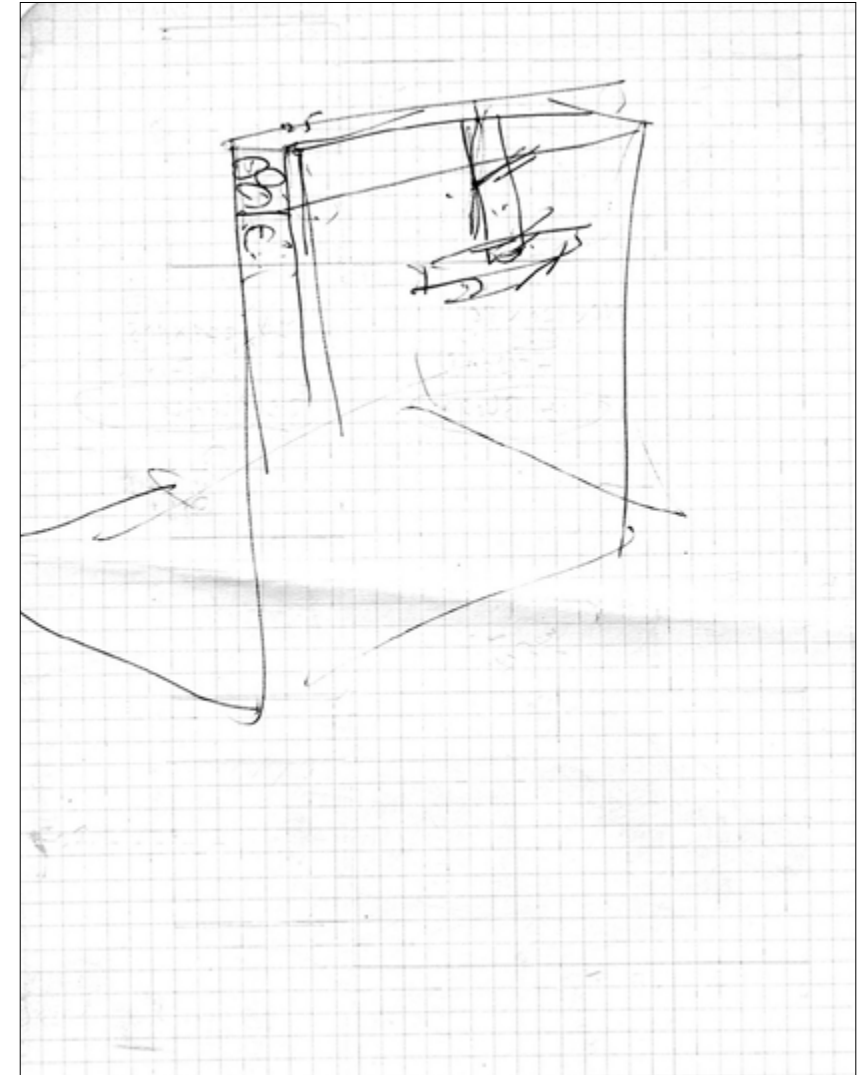
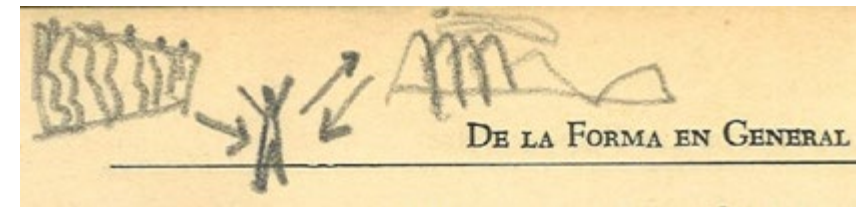
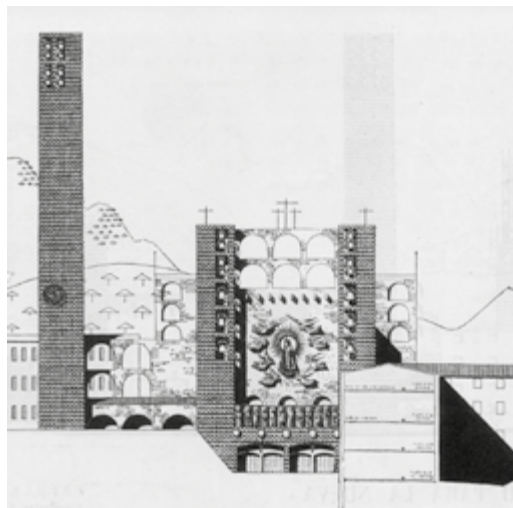


figura 2
Boceto incluido en cuaderno de trabajo de Jorge Oteiza, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, FD-14724-v.

de Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000) y Luis Laorga (1919-1990). En la fase de concurso (1950) ya habían abordado la segunda de estas cuestiones. Un plano del proyecto sirve de nuevo para representar la integración del proyecto con el paisaje circundante. Las puntas de diamante que cubren las torres y el campanario definen, mediante un lenguaje moderno y abstracto, la envolvente exterior tan característica del santuario,

como expresión metafórica de los espinos del lugar (figura 3). Más adelante, será Saénz de Oiza quien introduzca, durante el proyecto de ejecución y la dirección de las obras, una serie de cambios trascendentales para el resultado final del interior de la basílica. Estos se pueden resumir en la aparición de dos semicilindros que interactúan espacialmente y que logran una escenografía magistral para el modelo de liturgia cristiana todavía vigente en aquellos años: una nave invertida que da cobijo a los feligreses y se enfrenta al semicilindro luminoso del ábside (figura 4). En esta transformación, Sáenz



de Oiza muestra una preocupación por el espacio compartida con Oteiza, y que tras la Segunda Guerra Mundial era objeto central de los intereses artísticos y arquitectónicos.

figura 3
Alzado de la Basílica de Arantzazu,
Revista Nacional de Arquitectura,
nº 107.

figura 4
Interior de la Basílica de Arantzazu.
Fotografía: Hisao Suzuki.

Pero si bien el desarrollo del proyecto arquitectónico, aun siendo novedoso, siguió un proceso natural y lógico -no exento de dificultades- desde la base de su propuesta contextual original y en relación con el vector espacial que guiaba la nueva arquitectura, el proyecto escultórico vivió la intensidad experimental y teórica que Oteiza aplicaba a su ejercicio plástico. Y fueron precisamente los resultados de esta actitud los causantes de la paralización de las obras y el motivo de que la portada se llevara a cabo en dos tiempos bien distintos.

El marco arquitectónico formado por los dos torreones laterales y el dintel sobre las puertas de entrada a la basílica -situadas en un nivel deprimido- establecían el área para el conjunto mural que tenía que desarrollar Oteiza. Este área quedaba organizada desde un principio por tres elementos: el friso horizontal, la imagen superior de la Virgen, y la gran superficie cuadrada que enmarcaba a la Virgen. Estos elementos buscarán su equilibrio compositivo en relación con los valores arquitectónicos de la fachada, siendo determinante para ello las dos fases en las que se tuvo que resolver la solución para el gran mural de Arantzazu (figura 5).



Visión expresiva. El hombre y el espacio (1951-1954)

Coincidente con los trabajos del proyecto de ejecución de la Basílica y la dirección de las obras hasta su paralización, la fase expresiva de la portada supone una de las etapas más intensas y controvertidas de la trayectoria de Oteiza. Durante los cerca de dos años de este periodo trabaja hasta con doce propuestas distintas. Estas se despliegan en combinaciones de estatuas de bulto con relieves figurativos, varias alternativas para la representación de la Virgen, e innumerables ensayos para la solución plástica del friso de los apóstoles, en un proceso de colaboración y comunicación constante tanto con el equipo de arquitectos como con el equipo de padres franciscanos

figura 5
Imagen del exterior de la Basílica
tras su finalización, Archivo
Fundación Museo Jorge Oteiza,
FD-19621.

responsables del encargo (figura 6). Sin embargo, este proceso de renovación plástica de la escultura religiosa acabó no pasando el filtro de las autoridades eclesiásticas⁵.

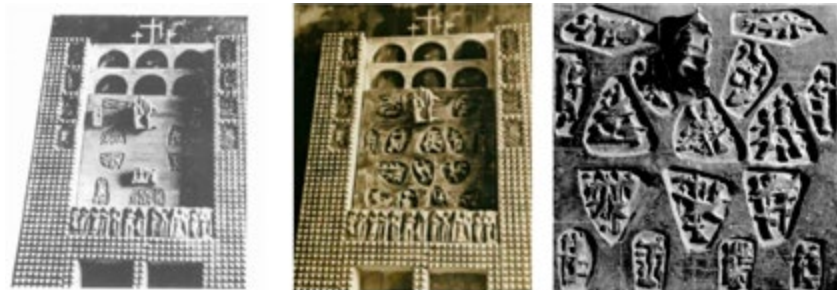


figura 6
Diferentes planteamientos para el mural figurativo, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, FD-13479-3364 y 21359.

De esta fase, de los tres elementos escultóricos trabajados por Oteiza, lo único que terminará ejecutándose ya en la fase posterior será la solución final del friso de los catorce apóstoles, sin duda el elemento más polémico y destacado del conjunto mural de la fachada. Su fuerte expresión figurativa puede entenderse como continuidad formal de su trayectoria escultórica hasta entonces, pero, seguramente también puede encontrarse en las exigencias del modelo escultórico tradicional todavía vigente en los encargos realizados en aquellos años por las órdenes religiosas y las jerarquías eclesiásticas. Sin embargo, más allá de estas cuestiones circunstanciales, el friso incorpora -al igual que en el resto de elementos escultóricos intervinientes- un intenso proceso abstracto en su desarrollo, que fluye en paralelo al devenir investigador del escultor desde sus primeros planteamientos.

Al poco tiempo de recibir el encargo, Oteiza escribe sobre su trabajo en el texto *Renovación de la estructura en el arte actual*. Publicado pocos meses después del inicio de su colaboración en Arantzazu y de la aparición de su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, sirve para expresar un primer razonamiento de sus intenciones en la respuesta escultórica para el santuario. A partir de sus estudios sobre las estatuas del Alto Magdalena, en donde descubre lo que considera una función religiosa o espiritual para el arte en aquellos escultores precolombinos, Oteiza había propuesto su teoría de salvación de la muerte a través de la estatua. Y en continuidad con los ensayos espaciales que venía probando en su escultura, con la liberación de materia mediante vaciados en la denominada estatua-energía o *transestatua*, llega a la conclusión de una nueva unidad espacial para dar sentido a la renovación de la escultura: el hiperboloide (figura 7). Con esta nueva unidad espacial, el centro de la estatua viene a estar fuera de ella, y ocupado por el observador. La *Unidad triple liviana* (1950) (figura 8) y *Botella en expansión* (1952) (figura 9) son claros ejemplos de estas investigaciones previas.

figura 7
Boceto incluido en cuaderno de trabajo de Jorge Oteiza, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, FD-16310-31.



figura 8
Unidad triple liviana, 1950, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.



figura 9
Botella en expansión, 1952, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.



El hiperboloide significa para Oteiza una clara expresión vital y espiritual asociada a la figuración y a la investigación espacial que venía empleando, pero además intuye un vínculo en común con los sistemas compositivos de la fachada de Sáenz de Oiza y Laorga. En la estructura interna del hiperboloide aparece la H, un esquema en el que Oteiza identifica al hombre, pero que a su vez recuerda la H plana y ortogonal detectada en el esquema de la fachada⁶. En el friso desarrolla una exploración con la que busca una economía formal de máxima expresividad, a base de superficies cóncavas y convexas repetidas con distintos tipos de deformaciones diferenciales. Las catorce figuras comparten una misma ley de desocupación de la materia que da como resultado un vaciado activo.

El sistema de acceso exterior a la Basílica conforma un espacio en el que el observador se acerca de una manera controlada por el friso. Su posición relativa en la composición de la fachada hace que aparezca desde la aproximación lejana en la línea de horizonte del peregrino, provocando un vínculo directo entre ambos. En lugar de utilizar la mirada de las estatuas para buscar la relación con el peregrino, el vínculo se produce mediante el sistema de hiperboloides formado por el conjunto de los apóstoles (figura 10).

Este problema, estudiado desde su estancia en América por Oteiza, de la relación entre el objeto/obra de arte y el sujeto/observador con el espacio como intermediador, supone una cuestión fundamental a lo largo de la historia del arte, y particularmente en la pintura barroca. Indudablemente, se encuentra presente en una de las obras pictóricas más admiradas por Oteiza, *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez, pero también en la coetánea pintura holandesa de grupo analizada por Alois Riegl. Aunque Oteiza era un profundo conocedor de las teorías estéticas alemanas de principios del siglo XX y nombra al pensador austriaco en sus cuadernos personales⁷, resulta bastante improbable que conociera su ensayo *Das holländische Gruppenporträt*⁸. En su repaso de la tradición pictórica holandesa de retrato de grupos, dos cuadros pueden sintetizar la principal evolución de este género en relación con el tratamiento del espacio en su búsqueda de integración de la obra de arte y su observador, a la vez que encuentran su resonancia, mediante un salto en el tiempo, en el trabajo de Oteiza. Mientras que en el cuadro de Peter Isacsz, titulado *La compañía del capitán Jacob Haynck*, (1596) (figura 11), las relaciones entre obra y observador se producen todavía a través de la mirada y de ciertos gestos, como la mano tendida del lugarteniente, sin que el espacio de la gran sala habilite a quien está mirando, en el cuadro de *La ronda nocturna* (1642) (figura 12), Rembrandt logra con la representación del espacio anterior a la escena la vinculación casi física de quien observa la pintura, logrando de una manera plenamente eficaz su integración. Mientras que el primero puede tener una similitud compositiva con el friso de Oteiza, el segundo tiene un claro eco conceptual. Aunque los gestos de los apóstoles buscan su vínculo con los feligreses que se acercan, es la operación del vaciado espacial tallado en sus cuerpos la que activa esa intensa relación entre ambos⁹.

figura 10
Friso de los apóstoles y peregrino/
montañero.



El primero de los dos dibujos de Oteiza trata de expresar la esencia de estas ideas (figura 1). La flecha entre la perspectiva fugada de los apóstoles y el hombre con los brazos en alto expresa el control que ejerce la obra de arte sobre el observador. Las dos flechas en sentidos inversos entre el mismo hombre y el perfil de los montes que rodean Arantzazu pueden ser un reflejo de sus teorías sobre el paisaje aparecidas en su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* y sirven para expresar la interdependencia

figura 11
La compañía del capitán Jacob Haynck, (1596), Peter Isacsz.



figura 12
La ronda nocturna (1642),
Rembrandt.

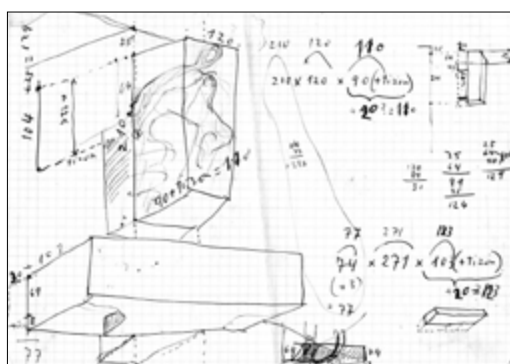


del artista con la naturaleza/paisaje, entendido como entidad cultural que condiciona sus creaciones plásticas. El dibujo pudo realizarse poco antes de la paralización de los trabajos, y aunque en el mismo libro aparecen otros dibujos y anotaciones relativos a cómo resolver la composición del gran cuadrado situado entre los torreones, esta preocupación no participa en la precisa miniatura gráfica que sirve para explicar cuáles son las variables que está manejando Oteiza para resolver el gran mural de la portada. De los tres elementos que intervienen en la composición del encargo escultórico, el friso de los apóstoles es el único que, hasta ese momento de su investigación escultórico-religiosa, verdaderamente logra activar la relación espacial con el observador.

Visión abstracta. La comunidad y el espacio religioso (1968 -1969)

El segundo dibujo (figura 2), aunque no hay ninguna duda de que responde a los tanteos de Oteiza para Arantzazu, no se entendería así si se estudiase aisladamente. Es un esquema de un diedro de cara cuadrada con un garabato de una T invertida situado en la parte superior del eje vertical de la cara frontal. Utiliza como sistema de representación la axonometría, frente a la perspectiva presente en el croquis del año 54. Un sistema de mayor abstracción que permite reflejar por transparencia el plano posterior del suelo. Aunque no aparezca nadie, del dibujo se puede deducir un espacio implícito capaz de congregar hombres y mujeres.

El croquis aparece en uno de los cuadernos de trabajo de Oteiza tras su vuelta a Arantzazu una vez autorizada la finalización de la portada de la Basílica¹⁰. En el mismo cuaderno aparecen bocetos relativos a la definición formal y técnica de la Piedad, realizados con la destreza de un artista queriendo definir geoméricamente una talla o escultura (figura 13). En cambio, el diedro en



cuestión parece el tanteo rápido de un espacio que podría ser genérico por su fuerte abstracción, salvo por el garabato que refiere dentro del contexto del cuaderno a la figura de la Piedad. Pero ¿qué es lo que puede estar tanteando Oteiza en este dibujo?

figura 13
Boceto incluido en cuaderno de trabajo de Jorge Oteiza, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, FD-14724-b.

figura 14
Homenaje al Padre Donosti, 1958, Jorge Oteiza y Luis Vallet, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.

Desde el año 1954 en que se paralizan las obras de Arantzazu, Oteiza desarrolla una intensísima actividad escultórica e intelectual de raíz puramente abstracta, a la que le corresponde una reformulación de sus teorías espaciales¹¹. Durante estos años participa también muy de cerca en varios proyectos arquitectónicos. En Arantzazu, ya había tomado conciencia de la importancia del espacio público, en su proceso de análisis de las relaciones entre la obra arquitectónica y sus usuarios a través de las diferentes escalas de aproximación, y en los nuevos proyectos tratará de aplicar sus investigaciones de los vacíos activos de sus estatuas a la construcción de los espacios públicos. Mientras está preparando su propósito experimental para la bienal de São Paulo, Oteiza se reencuentra con el crómlech en el Monumento al padre Donosti en Agiña¹² (1958) (figura 14). Esta experiencia estético-antropológica le servirá para reformular el sentido de su investigación abstracta. A través del crómlech Oteiza redescubre un nuevo sentido religioso del espacio, que le guiará en la persecución de un mínimo expresivo en su experimentación plástica (figura 15). Frente a la ocupación formal que



figura 15
Crómlech, Oteiza. *Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, M. Pelay Orozco, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.

observó en la estatua megalítica americana, en la montaña vasca descubre una desocupación espacial receptiva. En el crómlech, Oteiza visualiza una monumentalidad horizontal, abstracta y religiosa, en la que el hombre encuentra su transcendencia espiritual.

Esta experiencia con sus raíces se traslada por un lado a la estatua en sus series de cajas vacías, cajas metafísicas (figura 16) y muebles metafísicos, y por otro es también utilizada en el proyecto de arquitectura para el monumento a José Batlle¹³ (1959) (figura 17). Para este proyecto, Oteiza, junto al arquitecto



figura 16
Caja metafísica, 1958-1959,
Archivo Fundación Museo Jorge
Oteiza.



figura 17
Fotomontaje del Monumento a José
Batlle y Ordoñez, 1958, Jorge Oteiza
y Roberto Puig, Archivo Fundación
Museo Jorge Oteiza.



Roberto Puig (1920-1988), define unas mínimas unidades formales: un paralelepípedo sobre pilotes; una superficie cuadrada; y un alargado rectángulo en voladizo que las conecta transversalmente. Son unas piezas de una escala ambigua, que pueden ser entendidas tanto como un programa

figura 18
Fotografía de maqueta del
Monumento a José Batlle y Ordoñez,
1958, Jorge Oteiza y Roberto Puig,
Archivo Fundación Museo Jorge
Oteiza

de arquitectura moderno o como una gran escultura revolucionaria. Pero también puede entenderse, visto en planta, como una composición abstracta cercana a la bidimensionalidad de la pintura (figura 18). Oteiza identifica la viga volada como un muro, como un lugar de protección, pero también como el articulador estructural de todo el conjunto en el espacio total. Y la gran superficie cuadrada situada en la zona baja del conjunto funciona como un nuevo modelo de plaza pública abierta al entorno de la ciudad. Se convierte en el nuevo crómlech contemporáneo, vacío y activo, un espacio receptivo a través del cual Oteiza invita al ciudadano a indagar sobre su espiritualidad. Cuando regresa a Arantzazu en el año 68, Oteiza traslada su reciente investigación sobre el espacio a la solución final de la fachada, decidiendo dejar desnudo, vacío, el gran cuadrado que estaba esperando su intervención. Su visión puede recordar a la plaza pública cuadrada que había proyectado para el monumento a José Batlle, esta vez levantada en el plano vertical. Puede pensarse también que es un crómlech vertical contemporáneo dirigido a la sociedad vasca.

Si revisamos la axonométrica de su cuaderno de trabajo (figura 2), en la nueva solución de la fachada puede quedar recogido todo lo que espacialmente está situado por detrás de ella y todo lo que queda por delante de ella. Es un muro que puede pensarse transparente, que comprende un espacio posterior más cercano, el interior de la basílica, y abarca y hace participe un espacio anterior. Es decir, permitiría al observador visualizar imaginariamente la gran habitación interior de la comunidad religiosa desde el espacio exterior. El gran cuadrado se comporta como una planta levantada de la basílica, como una perspectiva egipcia similar a la de las ilustraciones de los primeros evangelios cristianos (figura 19) o a la pintura otomana, en la que el suelo se ofrece en el mismo



figura 19
Pentecostés, Evangelistario sirio,
1219-1220, Biblioteca Apostólica
del Vaticano, Gantzhorn, Volkmark,
The Christian Oriental Carpet,
Taschen, 1991.

plano que las figuras. En la visión del muro de Arantzazu podemos imaginar un murmullo de feligreses representado en los apóstoles, entrando en el espacio de la basílica para rezar a la Virgen, pero también a los catorce remeros de la trainera de Orío, de los que hablaba Oteiza, sin sus remos y lamentándose por

la desgracia sufrida por una madre del pueblo que ha perdido a su hijo, en la representación de la Piedad¹⁴. Se produce una correspondencia entre el muro del plano visual y el del plano horizontal de la acción.

En Arantzazu Oteiza está explorando el espacio entre el suelo y la pared, el mismo problema que están investigando de manera análoga y simultánea los artistas minimalistas. Donald Judd observa en la pintura de Pollock cómo la acción del *dripping* realizada en el plano horizontal, se abate verticalmente al plano visual de la pared (figura 20). Esta idea, llevar lo que está en el suelo a la pared, y viceversa, es lo que comienza a explorar de manera consciente Judd con sus *Specific Objects* (figura 21), un espacio donde tanto en el



figura 20
Jackson Pollock elaborando
Autumn Rhythm, 1950, Varnedoe,
Dick, Jackson Pollock, 1999.

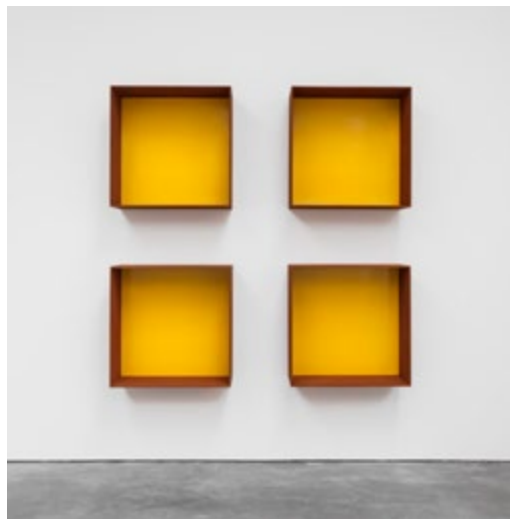


figura 21
Untitled, 1991, Donald Judd,
Fundación Judd.

plano horizontal como en el plano vertical, la obra de arte tiene la misma importancia entendida como escultura que como pintura.

La operación que está realizando Oteiza con su muro, aunque comparte conceptualmente este nuevo modelo de planteamiento espacial en el que

ambos planos -frontal y suelo- se trabajan de algún modo indiferentemente y con igual valor, supera a estos ejercicios en escala. Por dimensiones, el gran muro vacío tendría más que ver con las propuestas de *land-art* que comenzaban a surgir también por aquellos años. Pero el escultor está explorando otro tipo de condiciones más exigentes en su solución. La razón espiritual de su investigación le aísla, de algún modo voluntariamente, del resto de artistas. Oteiza se balancea entre dos polos. Por un lado, la búsqueda de un arte verdadero, de estética existencial, similar en objetivos al arte primitivo que se encontró en Colombia, y con el que se propone solucionar su más íntima necesidad espiritual para compartirla con los demás¹⁵. Y por otro, trabaja con cuestiones similares a las de las vanguardias más contemporáneas, cuestiones a las que llega por caminos recorridos en solitario.

Dos visiones integradas para un nuevo muro espiritual

Los dos dibujos reseñados sintetizan los principales objetivos manejados por Oteiza en las dos fases en que se tuvo que resolver la portada de Arantzazu.

Los del primer conjunto mural, con el friso de los apóstoles como protagonista y superviviente, en el que la estatua de raíz material pero vaciada trata de activar su relación con el peregrino observador, completando un cuestionamiento existencial de orden religioso al que corresponde un esquema gráfico sintético, identificable en sus elementos representados y explícito en el modelo de conexiones buscadas.

Y los de la intervención final, con un nada-crómlech como máxima aportación para una *salvación* de la sociedad vasca a la que va dirigida la actuación artística, intervención a la que le corresponde un boceto rápido, abstracto y aparentemente indeterminado, en el que se levantan los dos espacios, uno anterior -social y existencial- y otro posterior -íntimo y religioso-, que establece el gran muro final de Arantzazu.

El resultado de la combinación de estas dos visiones distanciadas cerca de catorce años es un muro en el que se conjugan múltiples dimensiones. Por un lado, la arquitectura y la escultura -influida por teorías espaciales analizadas en la pintura- buscan las dos sus vínculos con el paisaje circundante, acertando plenamente en su integración. Por otro, el mismo muro, además de habilitar las coordenadas físicas y sensoriales del espacio, a diferencia de otras propuestas artísticas coetáneas, tiene la voluntad de despertar la experiencia metafísica del hombre y de la comunidad a la que pertenece. Los dos croquis presentados son una muestra de la capacidad de Jorge Oteiza para analizar, sintetizar y representar gran parte de estas cuestiones.

1. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, p.17. El libro pertenece a la biblioteca personal de Jorge Oteiza. En su contraportada Oteiza escribe la fecha de 4-6-54, anterior a la de la suspensión de los trabajos en escasos meses. En el libro aparecen también numerosas anotaciones y dibujos, relacionados tanto con el proceso de definición de los apóstoles y el conjunto del friso, como con la composición del gran relieve mural.

2. Oteiza parte para Buenos Aires a finales de 1934 y regresa a Bilbao en agosto de 1948.

3. *La estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América*, p.259-299.

4. *Catálogo Razonado de Escultura. Volumen I Obra figurativa*, p. 184, p.226.

5. Se puede consultar en *Catálogo Razonado de Escultura. Volumen I Obra figurativa*, pp. 174-272 y en *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu 1950-55. Anteproyecto, proyecto y construcción: los cambios*, p.92-149.

6. *El muro de Jorge Oteiza. Un sistema para proyectar en el espacio*, p.240.

7. *Una anatomía del espacio como introducción a una nueva estética*, en Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, con referencia AFMJJO FD-7862.

8. Alois Riegl dedica un destacado ensayo sobre este tema con el título de *Das holländische Gruppenporträt*, 1902 (*El retrato holandés de grupo*, Machado libros, 2009).

9. *El muro de Jorge Oteiza. Un sistema para proyectar en el espacio*, p.250.

10. Boceto incluido en cuaderno de trabajo de Jorge Oteiza, Archivo Fundación Musco Jorge Oteiza, FD-14724-v.

11. *Catálogo Razonado de Escultura. Volumen II Obra abstracta, ¿Cómo*

salvarnos? La estatua vacía al final del formalismo, pp. 639-665.

12. *Piedra en el paisaje*, p. 9-42.

13. *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua masa al espacio urbano (1948-1960), VI.4. Arquitectura+Arte en la ciudad: el monumento a Batlle en Montevideo*, p. 279-305.

14. Esta referencia, utilizada a menudo por Oteiza, viene recogida en el libro *Oiza, Oteiza. Línea de defensa en Altzuza*, p. 17-37.

15. *Oteiza y la estatuaria de Arantzazu, 1950-1969: fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna*, p.332.

Bibliografía

BADIOLA, Txomin, Oteiza. *Catálogo Razonado de Escultura. Volumen I Obra figurativa. Volumen II Obra abstracta*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2015.

ECHEVARRIA, Jon; MENNEKES, Friedhelm, *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Aránzazu, Assy, Audincourt, Robtko Chapel, Vence, 1950-1971*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu 1950-55. Anteproyecto, proyecto y construcción: los cambios*: Vitoria (Álava): Artium, 2003.

GHYKA, Matyla, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Buenos Aires (Argentina): Poseidón, 1954.

LIZASOAIN, Joaquín, *El muro de Jorge Oteiza. Un sistema para proyectar en el espacio*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2019.

LOPEZ BAHUT, Emma, *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua masa al espacio urbano (1948-1960)*, Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2015.

RIEGL, Alois, *El retrato holandés de grupo*. Madrid: Machado libros, 2009.

MARTÍN, María Elena *Oteiza y la estatuaria de Arantzazu, 1950-1969: fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna*. Madrid: tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Bellas Artes), 2016.

QUETGLAS, Josep; ZUAZNABAR, Guillermo, MARZÁ, Fernando, *Oiza, Oteiza. Línea de defensa en Altzuza*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2005.

ZUAZNABAR, Guillermo, *Piedra en el paisaje*, Cuadernos del Museo Oteiza, nº2. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.

La estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América, ed. crit.. Alzuza (Navarra): Fundación Musco Jorge Oteiza, 2007, (Edición a cargo de María Teresa Muñoz).

Quousque tandem...!. ed. crit., Alzuza (Navarra): Fundación Musco Jorge Oteiza, 2007. (Edición a cargo de Amador Vega).

Renovación de la estructura en el arte actual, en Revista de Lekaroz, nº 1. Lekaroz (Navarra), enero 1952, p.38-44. AMFJO, ID. 3371.

Joaquín Lizasoain Urcola

Investigador de la Universidad de Alcalá de Henares

Doctor arquitecto por la Universidad del País Vasco y profesor ayudante doctor del Área de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de la UAH. Su trabajo profesional ha sido premiado y publicado en numerosas ocasiones. Como investigador, ha colaborado en revistas científicas y ha participado en publicaciones sobre la figura de Jorge Oteiza, destacando su tesis doctoral, *El muro de Jorge Oteiza. Un sistema para proyectar en el espacio*. joaquin.lizasoain@uah.es

Fuente de financiamiento. Financiación propia.