

OTEIZA Y LO ARQUITECTÓNICO.

De la Estatua-masa al espacio urbano (1948-1960)

Emma López Bahut

Presento mi Tesis doctoral al concurso arquitectónico/tesis porque creo que, en primer lugar, realizo aportaciones novedosas y originales, cuestión implícita en un trabajo académico de este tipo, pero que es preciso destacar al enfrentarme con un tema que ya ha sido tratado en estudios previos. Esto ha sido posible gracias al trabajo directo con la documentación conservada en el archivo personal de Jorge Oteiza, gracias a la beca de investigación de la Fundación Museo Jorge Oteiza que disfruté durante dos años (2005-07) y a la beca del Ministerio de Asuntos Exteriores MAE-AECID (2008) que me permitió seguir los pasos del escultor en Latinoamérica durante 1960.

Además, considero que el objeto de mi tesis tiene un interés general para nuestra disciplina. El mundo de Jorge Oteiza siempre ha atraído a los arquitectos y hoy en día se mantiene esa curiosidad, incluso casi podríamos hablar de fascinación tanto por sus obras como por sus ideas.

Como expongo a continuación, la ventaja de este trabajo es que se aproxima al periodo más productivo de Jorge Oteiza, tanto desde el punto de vista escultórico como desde lo arquitectónico, que defino como todo aquello que es relativo al ámbito de la Arquitectura: proyectos, bocetos, construcción, lecturas de libros, revistas, viajes, visitas a edificios, relaciones personales, etc. Por tanto, adquiere, a pesar de la especialización propia de una tesis, un interés general para nuestra disciplina.

¿Otra tesis sobre Oteiza? Es cierto que existe un número importante de publicaciones y catálogos sobre la relación del escultor con la arquitectura. Como muestra cabe mencionar que la mayoría de las comunicaciones presentadas al I Congreso Internacional Jorge Oteiza (Pamplona, 2008) versaban sobre esta cuestión. Este congreso sirvió también para establecer quién y cómo está trabajando sobre este tema, que puedo sintetizar en dos actitudes: aquellos que, desde el ensayo, aportan sus ideas, y otros que, partiendo de un material novedoso, establecen nuevas tesis, reflexiones o enfoques. También pude constatar que no había un estudio que tratase con profundidad la relación de Oteiza y la arquitectura en el periodo 1948-1960. Existen trabajos sobre determinados proyectos realizados en ese periodo, pero no una lectura transversal que relacione ambas facetas de Oteiza, escultura y arquitectura, desde el material conservado en su archivo personal.

Frente a esos trabajos, sintetizo los tres puntos fuertes de mi investigación: la ya citada lectura transversal de la relación de Oteiza con lo arquitectónico, la documentación original con la que trabajé procedente de la Fundación Museo Jorge Oteiza y el descubrimiento del pensamiento de Oteiza sobre la ciudad. Desde mi Tesis he evitado la limitación de una visión canónicamente historiográfica. He buscado procesos, conexiones, que pueden parecer sutiles o no apreciables a simple vista pero que, en el fondo, determinaron el trasvase de ideas entre Oteiza y la arquitectura. El inicio de la reflexión de Oteiza sobre la ciudad es clave en el desarrollo de la Tesis, conectando todas las escalas: de la escultura a la ciudad entendida como espacio. Desde el punto de vista de la creación de espacios, la escultura de Jorge Oteiza y la ciudad concebida desde el espacio, comparten propósitos y tienen el mismo fin.

Con esta nueva mirada desde lo espacial (escultura, arquitectura y ciudad) he pretendido recuperar sus ideas, su proceso de trabajo y su experimentación, sacar a la luz la influencia y la correspondencia de ideas entre Oteiza y la arquitectura del momento.

1_INDICE DE LA TESIS

El índice es la expresión de la estructura de investigación, cómo se articula el trabajo. Se me plantearon diferentes opciones. Si revisamos las principales monografías sobre la obra escultórica de Oteiza, podremos comprobar que se estructuran de manera cronológica basadas en una agrupación por familias. Sucede así porque el método de trabajo escultórico de Oteiza es cercano al proceso científico experimental, es decir, es un proceso en el que “*elude el azar, rechaza el gesto impulsivo y parte de una actitud analítica*” (Álvarez, 2003, p. 83). Evoluciona respecto a los resultados de los experimentos que realiza y descarta líneas de investigación que se agotan o cree erróneas, trabajando en pequeños formatos como bocetos y realizando esculturas cuando alcanza alguna de sus conclusiones. Por ello, tanto a la hora de exponer como de entender estos procesos, es mucho más fácil si seguimos sus propios pasos, marcados por estos descubrimientos. Pero Oteiza no es un científico. Así existen momentos en los que retoma líneas anteriores, que ya habían sido bien superadas o bien abandonadas, o se yuxtaponen diferentes planteamientos. Por ello, la catalogación¹ de la obra escultórica se realiza según la óptica de esta evolución experimental, agrupando sus series experimentales y no por su fecha de realización.

Mi investigación tiene aspectos relativos tanto al enunciado teórico como a la formalización de la obra, sea escultórica o arquitectónica. Por ello, el índice de mi Tesis tiene un claro carácter cronológico ligado a la misma evolución escultórica de Oteiza. Pero, al mismo tiempo, como sucede al catalogar sus esculturas, se produce una agrupación de temas sin depender de su fecha exacta. Y el motivo de esta estructura principal propia de la Tesis, que se apoya en la temporal, es marcar la evolución, el desarrollo y las conexiones con lo arquitectónico que posibilitan la evolución del concepto espacial de Oteiza.

La Tesis se organiza en siete capítulos, tres de los cuales se complementan con anexos documentales. El trabajo se cierra con la exposición de las conclusiones y la bibliografía empleada. La documentación gráfica intenta favorecer y complementar la comprensión de las ideas fundamentales del texto.

INDICE

0_INTRODUCCIÓN

- 0.1. PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN
 - 0.1.1. Oteiza y lo arquitectónico
 - 0.1.2. Objetivos de la investigación
 - 0.1.3. Crónica de las investigaciones sobre Oteiza y la arquitectura, una perspectiva historiográfico-geográfica
 - 0.1.4. Incorporación del discurso a la contemporaneidad
- 0.2. METODOLOGÍA
 - 0.2.1. Fuentes y Bibliografía
 - 0.2.2. Formato
 - 0.2.3. Anexos documentales
- 0.3. ESTRUCTURA DE LA TESIS Y TERMINOLOGÍA

I_SITUACIÓN INICIAL DE OTEIZA

I.1. CONTACTOS INICIALES CON LO ARQUITECTÓNICO

- I.1.1. Agrupación Espacio en Lima
- I.1.2. Monumento Felipe IV en San Sebastián

I.2. LA IX TRIENAL DE MILÁN; LA CONEXIÓN DE OTEIZA CON LA ESCUELA DE BARCELONA

I.3. ARTE+ARQUITECTURA EN LA I BIENAL HISPANOAMERICANA

- I.3.1. La I Bienal Hispanoamericana de Arte, una visión general
- I.3.2. Arte+Arquitectura en la Bienal
- I.3.3. La presencia (y ausencia) de Oteiza en la Bienal
- I.3.4. La síntesis de Oteiza en la *RNA*

II_DE LA MASA A LA ACTIVACIÓN DEL VACÍO EN EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

II.1. HACIA LA ACTIVACIÓN DEL VACÍO: “PROMETEO, MONUMENTO AL PRISIONERO POLÍTICO DESCONOCIDO”

- II.1.1. El concurso para *The unknow political prisoner*
- II.1.2. Prometeo. Monumento al Prisionero político desconocido. Desarrollo de la propuesta de Oteiza
- II.1.3. ¿Por qué le interesa a Oteiza Max Bill?
- II.1.4. La construcción de un vacío activado

II.2. LA CÁMARA DE COMERCIO DE CÓRDOBA, EL TRABAJO EN EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

- II.2.1. Marco temporal de la Cámara de Comercio
- II.2.2. Presencia de Oteiza en la obra (1952-1954)
- II.2.3. Studio 52 y Óptica Cottet, el espacio surrealista
- II.2.4. Híbridos para un espacio en construcción

II.3. SABER VER LA ARQUITECTURA, LA LECTURA DE OTEIZA

III_EL VACÍO ACTIVO EN EL MURO-MASA. INTERVENCIONES EN LA “CAJA DE MUROS” DE LA ARQUITECTURA

III.1. LAS FACHADAS DE ARÁNZAZU, INTERCAMBIOS CON SÁENZ DE OIZA

- III.1.1. Desarrollo de las fachadas
- III.1.2. Arquitectura y escultura, síntesis

III.2. LA CAPILLA DEL CAMINO DE SANTIAGO: LA VISIÓN DE OTEIZA

- III.2.1. Relieves, muros, Vía Láctea y caracol

III.3. EVOLUCIÓN DE LOS TRABAJOS MURARIOS: RELIEVES Y LUZ

- III.3.1. Relieves en el Muro-Masa
- III.3.2. La pared liviana

IV_DEL MURO-MASA A LA PARED-LUZ

IV.1. EL MURO COMO PARED-LUZ

- IV.1.1. Ampliación funcional del Muro
- IV.1.2. Maquetas de vidrio: luz y espacio

IV.2. LA PARED-LUZ Y EL MURO CURVO DE LA IGLESIA DE RONCHAMP

- IV.2.1. Reflejo posterior: muro de la Fundación Museo Jorge Oteiza en Alzuza

V_EL VACÍO DE LA PARED-LUZ CONVERTIDO EN ESPACIO

V.1. EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LAS CASAS DE IRÚN

- V.1.1. El arranque del proceso: la Casa-Cubo y la Casa para tres
- V.1.2. Cambio de arquitecto: y con Vallet volvió el Movimiento Moderno
- V.1.2.1. El proyecto visado: a la moda de la arquitectura española de los cincuenta

V.1.3. El proceso de construcción. El papel de Oteiza y la cubierta lecorbuseriana

V.1.4. La casa-piedra sin habitar. Mirada desde Oteiza

V.1.4.1. Le Corbusier en las casas de Irún

V.2. PROYECTO EN EL PAISAJE DE AGUIÑA

V.3. TRABAJO EN EQUIPOS MULTIDISCIPLINARES; EL EQUIPO FORMA Y EL PABELLÓN DE BRUSELAS

V.3.1. Pabellón español para la Exposición Universal de Bruselas

ANEXO DOCUMENTAL V.1. Documentación del proceso constructivo de las Casas de Irún

ANEXO DOCUMENTAL V.2. El arquitecto Luis Vallet

VI_ LA MIRADA DE JORGE OTEIZA A LA CIUDAD. DE LA ESTATUA-CAJA AL ESPACIO URBANO

VI.1. ESTRATEGIA INICIAL: DEL TECHO DE IRÚN AL MURO DE LA PLAZA DE COLÓN

VI.1.1. La partitura en el techo de las casas de Irún: La Pared-luz aplicada a la arquitectura

VI.1.2. El friso y apliques en el Hotel Fénix en la Plaza de Colón

VI.1.2.1. La piel del edificio Babcock

VI.2. PROPÓSITO EXPERIMENTAL IRÚN, ARTE Y ARQUITECTURA

VI.3. LA CIUDAD COMO OBRA DE ARTE. ORIGEN DE LA REFLEXIÓN DE OTEIZA SOBRE LA CIUDAD

VI. 3.1. La conferencia de Oteiza, entorno de generación del texto

VI. 3.2. Estructura y reconstrucción de la conferencia

VI. 3.3. Síntesis de las ideas principales

VI.3. ARQUITECTURA+ ARTE EN LA CIUDAD; EL MONUMENTO A BATLLE EN MONTEVIDEO

VI. 4.1. Proceso creativo de la primera propuesta, año 1958

VI. 4.1.1. El origen del proyecto y las referencias arquitectónicas.
Desocupación espacial y monumentalidad

VI. 4.2. Modificaciones del proyecto y sus porqués, año 1959

VI. 4.3. Arquitectura+[Arte=0]

VI. 4.4. La construcción de la ciudad-escultura

ANEXO DOCUMENTAL VI.1. Propósito Experimental Irún

ANEXO DOCUMENTAL VI.2. Reconstrucción de la conferencia *La Ciudad Como Obra de Arte*

VII_ EL TERCER VIAJE DE OTEIZA A LATINOAMÉRICA, EL CÍRCULO SE CIERRA

VII.1. OTEIZA EN MONTEVIDEO, REVOLUCIÓN Y FRACASO

VII.2. LA VISIÓN DE OTEIZA DE LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA

VII. 2.1. Montevideo: la arquitectura racionalista de Julio Vilamajó

VII. 2.2. Río de Janeiro y la recién inaugurada Brasilia

VII. 2.3. Lima: de la Agrupación Espacio a la Estela de César Vallejo

VII.2.4. Buenos Aires: Oteiza frente al casablanquismo de Ellis y Caveri

CONCLUSIONES

2_RESUMEN DE LA TESIS Y ESTRUCTURA

Arquitectura y escultura son disciplinas que han trabajado en conjunto a lo largo de la historia, con mayor o menor grado de interacción. Después de la segunda guerra mundial se produce un interés general por la síntesis de las artes y la arquitectura en busca de una visión más humanista y comunitaria. En España, esta intención de síntesis del arte y la arquitectura, que toma impulso en los años cincuenta, supuso un apoyo mutuo entre ambas disciplinas. A partir de los primeros años de esa década, gracias a la ayuda económica extranjera y a una cierta apertura al exterior, se empieza a superar el periodo autárquico. En este momento de arranque la arquitectura y el arte logran desligarse de estilos eclécticos o clásicos justificados desde la tradición, avanzando en el camino hacia la abstracción, retomando el desarrollo del lenguaje moderno interrumpido por la Guerra Civil y congelado en la postguerra de los cuarenta². Este acercamiento no se debe circunscribir solamente a lo arquitectónico, sino que hay que ampliar la mirada a lo que sucedía en el ambiente artístico del momento, pues existieron numerosas colaboraciones y grupos interdisciplinarios, coincidiendo el despertar definitivo de la arquitectura española y el salto a la abstracción en lo artístico. El trabajo común de la arquitectura y las artes fue una de las causas fundamentales para el rápido avance cultural de esos años³.

En los años cincuenta arquitectos y artistas se asociaron para llevar a cabo diferentes proyectos apostando por una integración o síntesis de las artes. Señalar como ejemplo inicial el grupo Pórtico, con el proyecto del Cine Dorado (1949) en Zaragoza. En los primeros años de la década destaca, en este tipo de trabajos arquitecto-artista, el proyecto de la basílica de Aránzazu, desarrollado por Luis Laorga y Sáenz de Oiza en el que participan, con diferentes niveles de intensidad, artistas como Oteiza, Basterrechea, Pascual de Lara o Chillida. Al mismo tiempo, el Museo de Arte Contemporáneo, creado en 1952, estaba dirigido por el arquitecto Fernández del Amo. Se organizan encuentros que favorecen este contacto, como el Curso de Verano de la Universidad Menéndez Pelayo de Santander de 1953. A lo largo de la década, aparecen grupos que aglutinan artistas o arquitectos, o ambos al mismo tiempo, como son El Paso, el Equipo 57, el Grupo-R, Parpalló, etc. Por otro lado, el diseño industrial aparece de la mano tanto de artistas como de arquitectos, y empresas como Darro o Muebles-H apuestan por ello.

Teniendo en cuenta el panorama artístico-arquitectónico español de esta década, Oteiza desarrolló su escultura siempre avanzando hacia la abstracción más absoluta, deslizándose desde un 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 casi diez años se produce un intenso desarrollo de su escultura y pensamiento. En su línea de trabajo existe un punto de inflexión en 1957, tras recibir el premio como mejor escultor en la VI 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 que desarrollaba su escultura, mantuvo una intensa colaboración con el campo de la arquitectura: planteó proyectos arquitectónicos, promovió e integró grupos interdisciplinarios, escribió en revistas como *Revista Nacional de Arquitectura*, impartió conferencias en escuelas de arquitectura sobre temas urbanos, e incluso llegó a ser requerido por Muebles-H como orientador del concepto de diseño a desarrollar por la empresa. Es un hecho que Jorge 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.

Otro aspecto a destacar de Oteiza y su relación con la arquitectura es su colaboración con diferentes arquitectos. Es decir, no mantiene una sola línea de trabajo con un único arquitecto sino que colabora con unos y con otros, dependiendo de la fase escultórica en la que se encuentre y del tipo de proyecto. Este hecho supone para Oteiza un mayor enriquecimiento. De este modo, el recorrido a través de estos trabajos representa un recorrido transversal y diferente por la arquitectura española de los años cincuenta.

Las esculturas de Oteiza actúan en términos espaciales, llegando a trabajar con el espacio como materia de sus obras. Desde este punto de vista, tanto la obra de Oteiza, en todas sus facetas, como su pensamiento, han interesado y han abierto una vía experimental para muchos arquitectos de distintas generaciones, a partir de sus reflexiones sobre el espacio desde dos ideas. La primera es el concepto de vacío obtenido por desocupación, antecedente de muchas propuestas posteriores como el minimal, land-art o conceptual art. La desocupación es entendida como presencia activa de la ausencia, es decir, como obtención vacía y no como vaciamiento (extracción de la masa). La otra idea corresponde con lo que Oteiza denomina “*espacio receptivo*” que, como espacio habitado por el hombre, tiene carácter de acogimiento físico y espiritual.

Con esta investigación he pretendido profundizar en la relación existente entre Jorge Oteiza y el mundo arquitectónico, tanto desde los proyectos y colaboraciones en los que participó, como a través de sus propios escritos y su pensamiento. El estudio de esta faceta del escultor lo planteo como un reflejo del proceso experimental que desarrolló desde su vuelta a España, en 1948, hasta el abandono de su investigación escultórica en el año 1960.

Oteiza y lo arquitectónico.

Existen libros y artículos sobre la relación de Oteiza con la arquitectura, así como varias exposiciones sobre el tema. Sin embargo, no existen tantas investigaciones que traten con profundidad y, sobre todo, con rigurosidad, el periodo de estudio que analizo, entre 1948 y 1960, en el que Oteiza desarrolló las investigaciones más importantes en torno al espacio, obteniendo resultados conclusivos fundamentales que provocaron que no continuase su escultura. Así que bajo este punto de vista, desde el hecho espacial-arquitectónico, es donde sitúo los límites de esta investigación.

En los años cincuenta en España, las rígidas fronteras de la arquitectura se rompen y se conectan con lo artístico, y los límites de ambas disciplinas son traspasados por arquitectos y artistas. Es en esta ruptura, en esa frontera, donde coinciden las intenciones, intereses e ideas que no solo corresponden al hecho construido. Es por ello que en el título de esta Tesis se alude a “*lo arquitectónico*” (proyecto, construcción, libros y revistas, a cursos y encuentros, intercambios de procesos creativos, viajes, etc.).

Mi propósito ha sido llevar a cabo un análisis profundo y sólido de la relación existente entre Oteiza y lo arquitectónico, tanto desde los proyectos y colaboraciones en los que él participó, como a través de sus propios pensamientos, algunos de ellos recogidos en varias publicaciones de ese momento. De este modo he pretendido mostrar primero el trasvase de ideas en ambos sentidos, para, consecuentemente, poder demostrar que la evolución de Oteiza estuvo intrínsecamente ligada a lo aprendido y trabajado en el mundo arquitectónico. Con esta nueva mirada, desde lo espacial (escultura, arquitectura y ciudad) he querido recuperar sus ideas, su proceso de trabajo y su experimentación, sacar a la luz la influencia y la correspondencia de ideas entre Oteiza y la arquitectura del momento. Para ello determiné con claridad el grado de participación de Oteiza en lo arquitectónico, sus fuentes y referencias, así como la trascendencia e

influencia real de sus trabajos en la esfera arquitectónica. Además determiné qué aportaciones, desde ese otro ámbito, hubo hacia sus esculturas y a su desarrollo teórico.

Desde el inicio, una de las exigencias de esta investigación fue tratar de eliminar el aura creada en torno a la figura de Jorge Oteiza, prescindir del mito construido, que él mismo alimentó, por su entorno o por situaciones externas a las artes⁴.

Por ello tiene gran importancia en este trabajo el retorno a las fuentes originales y, bajo esta actitud, espero haber recuperado en estado puro su trabajo de experimentación. Txomin Badiola, en el texto que acompañaba la primera gran exposición de Oteiza en 1988 (p. 29), lo expresaba de este modo: *“Oteiza es una persona oscurecida por su propio mito; hace unos pocos años era muy difícil acceder a su escultura, hasta el punto de que algunas personas han dudado de su realidad, de su existencia”*. En ese momento, gracias a esa exposición, se pudo conocer gran parte de la escultura de Oteiza. Hoy en día nos encontramos en un momento similar. Gracias a la apertura de su archivo personal en la Fundación Museo Jorge Oteiza en Alzuza (Navarra), en el año 2003, hemos podido acceder a su pensamiento directo y reflexiones inéditas, encontrando nuevo material de trabajo.

Esta investigación no está planteada como un inventario de aquellos trabajos de Oteiza con formas, técnicas o carácter arquitectónico. O al contrario, tampoco ha consistido en recopilar una serie de proyectos arquitectónicos que estén influidos por el pensamiento o trabajos del escultor. Tampoco se ha pretendido una historiografía del tema. Se ha propuesto descubrir aquellas complicidades que no son apreciables a simple vista. Se han investigado planteamientos, procesos de creación, referencias, relaciones personales, textos, obras o proyectos, que han conducido a la convergencia de ambas artes en esos años. A lo largo de los años cincuenta, como ocurrió en décadas anteriores (neoplasticismo, constructivismo, etc.), las vanguardias de la arquitectura y la escultura, y las demás artes, disfrutaban de la misma sensibilidad y de un mismo espacio común. Y Oteiza surge en España como una figura de referencia.

Por tanto, he estudiado la evolución, el desarrollo y las conexiones de Jorge Oteiza con lo arquitectónico, que posibilitaron su avance hacia conceptos espaciales. Comencé la investigación con el propósito de demostrar que Oteiza llega a su concepto espacial gracias, en gran medida, a su trabajo relacionado con la arquitectura, de donde aprende y extrae conceptos que desarrolla en sus esculturas y en sus ideas.

Así, a lo largo de esa década de los cincuenta, existió un trabajo arquitectónico desarrollado en paralelo al avance de sus obras escultóricas, sobre todo en los últimos años. Podría decirse que, después de 1957, alcanza el máximo desarrollo en su escultura, pero indudablemente gracias a lo aprendido en la arquitectura: el concepto del espacio, del espacio habitado, del espacio percibido, de un espacio receptivo y trascendente para el hombre. Pasará de una estatuaria relacionada con el espacio, urbano o interior, en el que se inserta, al entendimiento de una única disciplina donde ya no hay obra artística ni arquitectónica. Basta con comparar las siguientes imágenes (Fig. 1). Es realmente espectacular e intensa la evolución de la escultura en sí y en su síntesis con la arquitectura.

Después de su vuelta de la Bienal de São Paulo a finales del año 1957, Oteiza es capaz de trasladar las conclusiones de sus trabajos a la escala urbana. Este momento es uno de los más importantes, en el que afirma *“me paso a la ciudad”* (Oteiza, 1960). En realidad nos estaba indicando que los resultados espaciales obtenidos con la escultura son universales, es decir, son transportables a cualquier escala y pueden por ello aplicarse también a la ciudad. Este es el punto final de la investigación, que coincide con su abandono de la escultura.

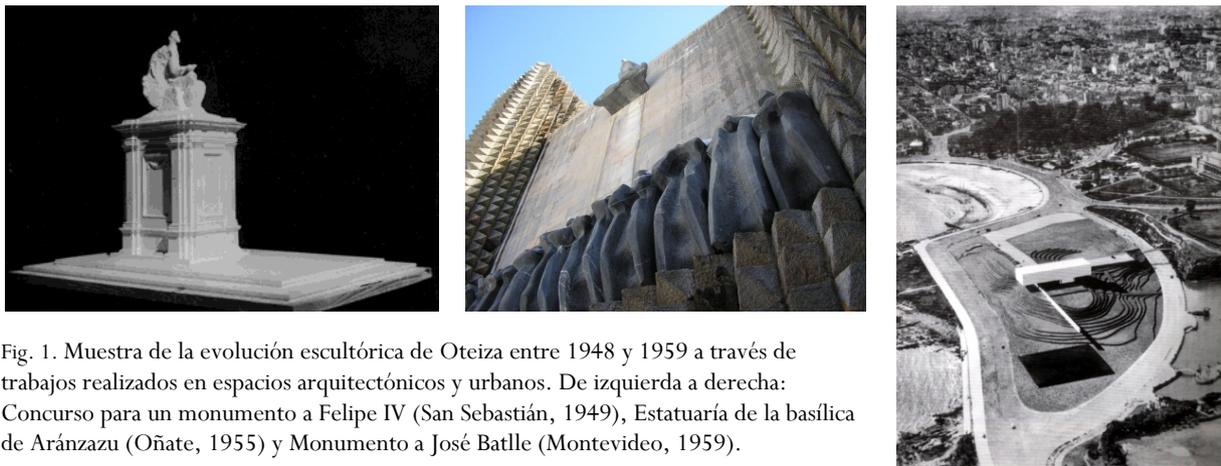


Fig. 1. Muestra de la evolución escultórica de Oteiza entre 1948 y 1959 a través de trabajos realizados en espacios arquitectónicos y urbanos. De izquierda a derecha: Concurso para un monumento a Felipe IV (San Sebastián, 1949), Estatuaria de la basílica de Aránzazu (Oñate, 1955) y Monumento a José Batlle (Montevideo, 1959).

Objetivos de la investigación.

Como he expuesto anteriormente, el objetivo principal de la Tesis ha consistido en investigar la evolución del pensamiento de Oteiza, desde su regreso de Latinoamérica (1948) hasta llegar a sus conclusiones finales (1960), partiendo de la hipótesis de que esto no hubiera sido posible sin su trabajo realizado en el entorno arquitectónico, teniendo como materia común el espacio. El avance de las ideas de Oteiza resultaría inseparable de lo arquitectónico. A partir de este objetivo principal se establecieron los seis siguientes:

1_Desde la perspectiva de la figura de Oteiza, conocer y completar el estudio de las relaciones entre la arquitectura y las artes en la España de la década de los cincuenta, que en esos años se producen intensamente.

2_Recopilar y documentar, desde las fuentes originales, los trabajos de Oteiza relacionados con lo arquitectónico, principalmente trabajando con el material conservado en su archivo personal.

3_Determinar el grado de participación de Oteiza en los proyectos arquitectónicos en los que se involucró entre 1948 y 1960. Establecer la evolución de esas colaboraciones y trasvases de ideas entre los arquitectos y el escultor.

4_Concretar y fijar las relaciones e intercambio de ideas del escultor con el mundo del pensamiento arquitectónico. Examinar las fuentes arquitectónicas que constituían el mundo referencial de Oteiza.

5_Establecer cómo, cuándo y por qué se producen los avances conceptuales de Oteiza en torno al espacio. Comprobar si se relacionan con momentos claramente conectados con lo arquitectónico ya sea proyectos, construcciones, lecturas, encuentros, etc.

6_Documentar, analizar y sintetizar la reflexión de Oteiza sobre la ciudad, tanto teórica como proyectual. La denominé “*ciudad-escultura*” y logré representarla a partir de sus ideas sobre ella (imagen mediante sus escritos) y a través de los hechos (trabajos en una ciudad real). De este modo conseguí establecer un nexo entre lo que el escultor hacía antes de abandonar la escultura en 1960 y las realizaciones posteriores en diversas colaboraciones con arquitectos.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

Capítulo I_ Situación inicial de Oteiza.

En el primer capítulo establezco el punto de partida de Oteiza en sus colaboraciones en la arquitectura caracterizadas por su escaso grado de participación en estos proyectos, limitándose a realizar esculturas, algunas realizadas ex profeso, adaptadas a un espacio arquitectónico o urbano ya establecido. En esos trabajos continúa elaborando una estatua que depende de la masa y que se presenta como una pieza que ocupa un espacio, sin interactuar con él.

Analizo el Monumento a Felipe IV (1949), destinado a la Plaza de la Constitución de San Sebastián, realizado entre Oteiza y el arquitecto José M^o Ruiz Aizpiri; el pabellón de la IX Trienal de Milán (1951), realizado por José Antonio Coderch y el proyecto del ingeniero José Torán para una ermita en el río Zadorra (Fig. 2) que fue presentada a la I Bienal Hispanoamericana de Arte, en el que me detengo a analizar para establecer el marco de las relaciones entre arte y arquitectura en el país a principio de los cincuenta.

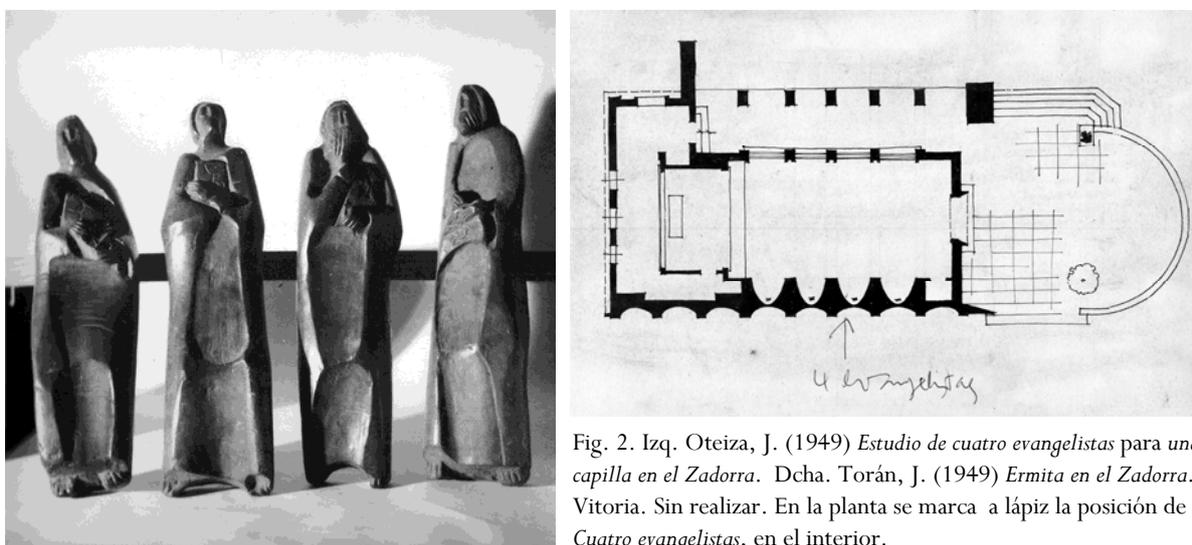


Fig. 2. Izq. Oteiza, J. (1949) *Estudio de cuatro evangelistas* para una capilla en el Zadorra. Dcha. Torán, J. (1949) *Ermita en el Zadorra*. Vitoria. Sin realizar. En la planta se marca a lápiz la posición de los Cuatro evangelistas, en el interior.

En estos tres primeros trabajos, Oteiza genera, sin apenas relación con la arquitectura en la que se inserta, Estatua-masa que defino como aquella pieza en la que la forma y la masa prevalece frente al vacío; una estatua compacta que se mira a sí misma, trabajando tanto en la figuración como en una tendencia más abstracta. Se establecen escasas relaciones con el espacio arquitectónico o urbano en el que se ubica. Oteiza intenta avanzar de esa Estatua-masa a una estatua cargada de energía, que denomina *Trasestatua*, mediante dos operaciones: aligeramiento de la estatua mediante extracción de masa, como Henry Moore; y deformaciones del tipo aplastamientos. En *Ensayo de lo simultáneo* se combinan ambas estrategias.

¿Dónde muestra Oteiza su trabajo más avanzado? En la *Revista Nacional de Arquitectura* publica “Investigación abstracta en la escultura actual” (1951) mostrando las esculturas fruto de su trabajo desde una pieza clave, *Unidad triple y liviana* (1950), con la que comienza a definir un vacío activo, protagonista de la escultura gracias a invertir la relación entre vacío y masa, y establecer relaciones más intensas con el espacio circundante.

Capítulo II_ De la masa a la activación del vacío en el espacio arquitectónico.

En este apartado, desde el descubrimiento del vacío activo, analizo dos trabajos fundamentales de Oteiza: el Monumento al Prisionero político desconocido y su intervención en la Cámara de Comercio de Córdoba. Además, aporto el análisis de la lectura por Oteiza del libro *Saber ver la arquitectura* (Zevi, 1951). Gracias al concepto de la activación del vacío, las esculturas de Oteiza comienzan a trabajar en términos espaciales.

Oteiza aplica el vacío activo a su propuesta para el concurso internacional sobre un Monumento al Prisionero político desconocido (1952), consistente en dos elementos que, cada uno de ellos, son un sumatorio de hiperboloides que interactúan entre sí. Como novedad, trabaja una escala que es habitable, que incluye al espectador. La publicación que recoge el trabajo de Oteiza y su crítica al concurso vuelve a ser la *Revista Nacional de Arquitectura*. Comparo su propuesta con una de las que señala como más interesantes, la del arquitecto Max Bill, que propone un espacio habitable, cercano a lo arquitectónico.

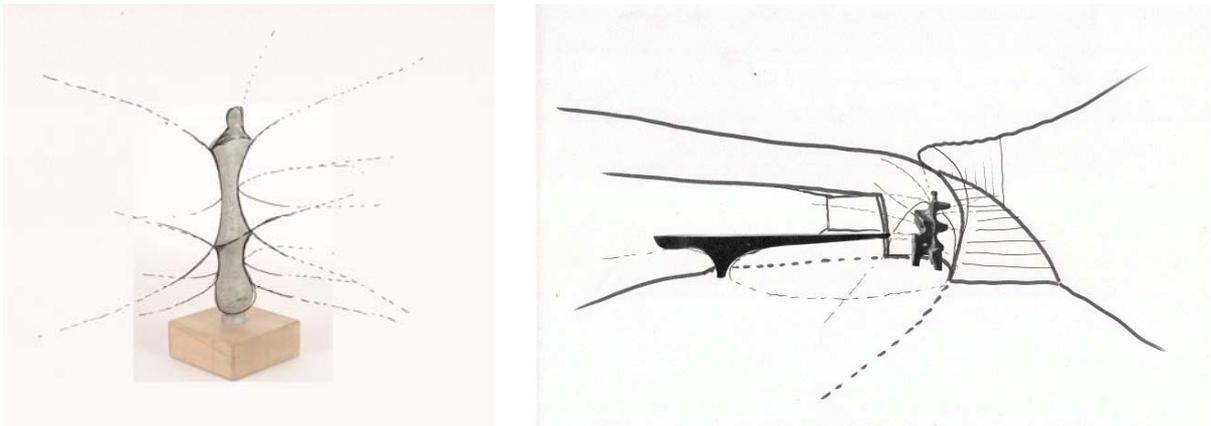


Fig. 3. Izq. En la *Unidad Triple y Liviana* (1950) mediante la superposición de varios hiperboloides, Oteiza consigue que la estatua interactúe con el espacio que la rodea, logrando una mayor activación del vacío. Fotomontaje de la autora. Dch. Las intervenciones de Oteiza, el mostrador y la escultura, incorporan la activación del vacío a las tensiones de un espacio orgánico como es la Cámara de Comercio de Córdoba. Dibujo de la autora.

Resulta fundamental la realización de la Cámara de Comercio de Córdoba (Fig. 3), que desarrollan los arquitectos La-Hoz y García Paredes, porque Oteiza trabaja en el edificio en construcción elaborando cuatro piezas, siendo las más significativas las dos de la planta de acceso, pues son elementos clave para la definición del espacio arquitectónico, con cualidades orgánicas. Oteiza esculpe el mostrador y la escultura en el hueco de la escalera, trabajando desde el vacío activo pero dentro de la arquitectura. Por ello el resultado se ajusta exactamente al edificio. Fue un trabajo clave para nuestra investigación.

Oteiza trabaja en el espacio orgánico de la Cámara de Comercio, basado en una nueva visión de la arquitectura expuesta por Zevi en *Saber ver la Arquitectura* (1951). Oteiza lee este libro tras haber trabajado en Córdoba, empapándose de la nueva valoración del espacio como cualidad fundamental de la arquitectura. El escultor asume las tres categorías espaciales en relación con la Arquitectura: espacio interior, espacio exterior o urbanístico y lo que Zevi llama “*la caja de muros*” (p. 29) que los separa, lo que podríamos denominar como Muro-masa. Esa piel de la arquitectura, el Muro-Masa, es el límite que Oteiza trabaja en varios proyectos, con una estatuaría que actúa con el espacio circundante mediante la activación del vacío (Fig. 4).

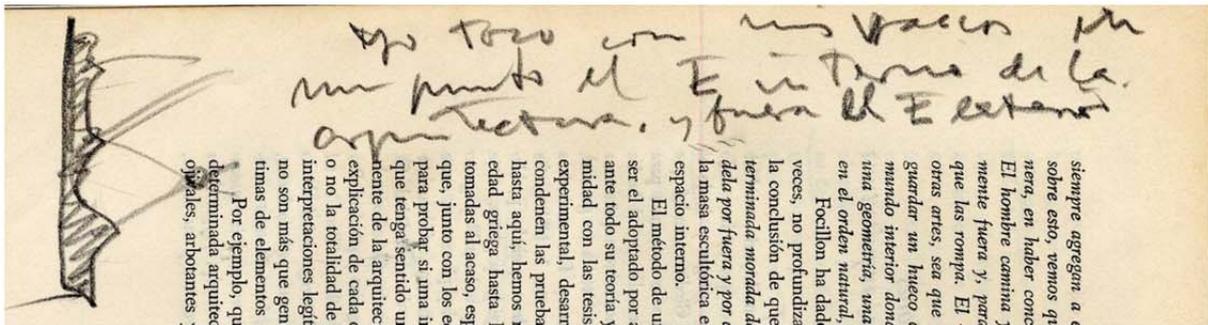


Fig. 4. Dibujo y anotación de Oteiza en su ejemplar de *Saber ver la arquitectura* (1951). Escrito por Oteiza: “Yo toco con mis vacíos en un punto el E [Espacio] interno de la arquitectura y fuera el E [Espacio] exterior”. Interpreto que el boceto corresponde al perfil de los Apóstoles de Aránzazu, estatuaria en la que estaba trabajando en ese momento.

Capítulo III_ El vacío activo en el Muro-Masa. Intervenciones en la “caja de muros” de la arquitectura.

Tomamos el término “caja de muros” de Zevi para agrupar lo trabajos de Oteiza en los planos de cierre vertical de la arquitectura, tanto en su cara exterior como en la interior. Creo que es un concepto que transmite exactamente la estrategia de Oteiza al enfrentarse a los trabajos murales en relación con el edificio (basílica de Aránzazu, Capilla del Camino de Santiago, Instituto Inseminación Ganadera, etc.). Establezco el paralelismo entre estos trabajos en la arquitectura y la evolución de sus conceptos escultóricos que va descubriendo (menor carga formal, luz natural). Del mismo modo que la Estatua-masa evoluciona a una estatua más liviana, cargada de energía y ligera, que denomina trasestatua, en estos trabajos vemos la misma evolución desde el Muro-Masa hasta las *Paredes livianas* (Fig. 5).

Primero abordo la basílica de Aránzazu y la Capilla del Camino de Santiago, líneas que han sido estudiadas por otros autores. Por ello me centro en la mirada de Oteiza, es decir, qué aporta Oteiza y qué aprendizaje recibe de su colaboración mano a mano con arquitectos con los que trabaja. Ambos trabajos los considero como Muro-Masa, un plano denso, pesado, formalmente ocupado, que Oteiza trabaja desde las formas y no desde el vacío. Es un término que he creado en paralelo al concepto oteiziano de la Estatua-Masa.



Fig. 5. Izq. Maqueta de la fachada principal [detalle] de la basílica de Aránzazu, (octubre de 1951). La forma y la masa organizan la composición de la propuesta de Oteiza. Dcha. Oteiza, J. (1956) *Homenaje a Bach* en vivienda de M. J. Huarte El vacío del Muro entra dentro de la composición.

Entre los años 1954 y 1956 Oteiza desarrolla otros trabajos en los muros de la arquitectura, en los que analiza cómo evoluciona desde el Muro-Masa, experimentando sobre el muro mediante la aplicación del vacío activo y el tratamiento de la luz natural. Alcanza un punto que denomina *Paredes livianas*⁵: trabajos con menos elementos formales, más ligeros (que llegan a ser simples marcas sobre el muro), que hacen evidente el plano vacío del muro y que consideran el espacio arquitectónico en el que se ubican. Son los pasos previos a los experimentos de la maquetas de Pared-luz que supondrán el paso definitivo para el trabajo con el espacio como materia escultórica y que traté en el siguiente capítulo.

Capítulo IV_ Del Muro-Masa a la Pared-luz.

En 1956 Oteiza comienza a experimentar la descomposición del Muro-Masa en diferentes planos. No se trata de una “caja de muros” (Zevi, 1951, p. 29) que divide el espacio, sino de un muro que también contiene espacio. Para concretarlo Oteiza elabora unas maquetas de vidrio, que denomina como *Pared-luz* (Oteiza, 1957), que entendemos como una materialización de los cuadros suprematistas de Kasimir Malevich. Gracias a sus maquetas de vidrio, pasará a concebir el Muro-Masa como un vacío ya espacio, que es revelado por la luz y por la participación del espectador. Desde este experimento Oteiza es capaz de encaminar su escultura por caminos espaciales.

Analizo la conexión que se establece entre esta nueva fase escultórica con las ideas de Kazimir Malevich y con el muro de la iglesia de Ronchamp, referencia que Oteiza establece en el catálogo *Propósito experimental 1956-1957* presentado a la IV Bienal de São Paulo (1957). Oteiza conoce, estudia y admira las ideas y obras de Le Corbusier. A lo largo de toda la vida del escultor, entre su documentación (escritos, libros, revistas, etc.) encontramos referencias al arquitecto. En 1960, en el texto en que Oteiza anuncia su abandono de la escultura, hace referencia a su admiración e interés por Le Corbusier, llegando incluso a tener pintadas las proporciones del Modulor⁶ en uno de los pilares de su taller en Irún. Por tanto, podemos considerar a Le Corbusier (arquitecto, urbanista, artista y teórico) como una referencia transversal para la trayectoria de Oteiza en la década de los cincuenta.

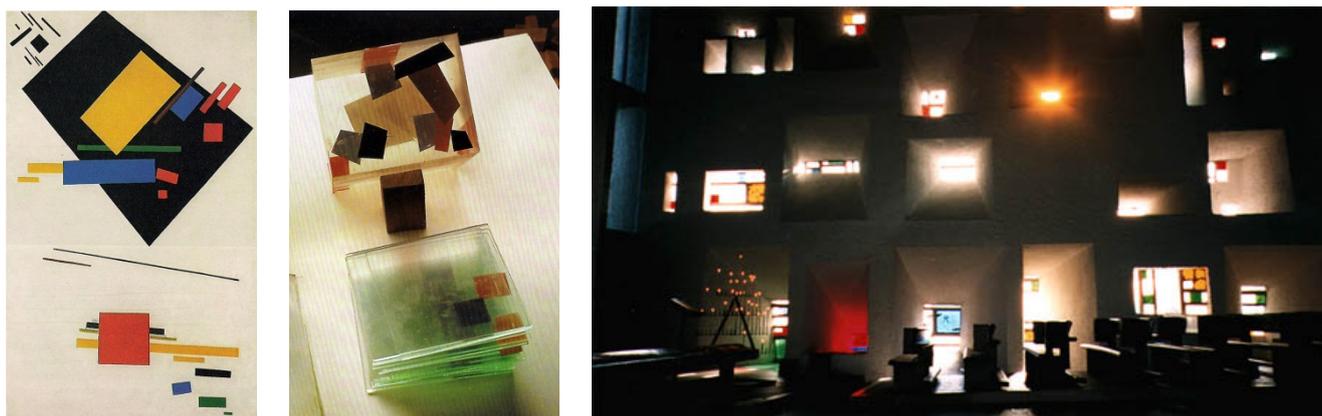


Fig. 6. Izq. Malevich, K. (1915) *Pintura suprematista*. Centro: Oteiza, J. (1956) *Maquetas de vidrio para el estudio de la pared-luz*. Dcha. Le Corbusier (1955) *Iglesia de Ronchamp*. Interior del muro sur.

Fuera del marco temporal en el que se plantea la investigación, establezco un reflejo posterior de estas ideas en el proyecto para el edificio de la Fundación Museo Jorge Oteiza en Alzuza, desarrollado por Sáenz de Oiza y en el que Oteiza participó en la toma de decisiones arquitectónicas.

Capítulo V_ El vacío de la Pared-luz convertido en espacio.

Al mismo tiempo que, desde su experimento de la Pared-luz, plantea la estatua como contenedora de un espacio definido por elementos formales mínimos, Oteiza desarrolla tres trabajos fundamentales en relación con lo arquitectónico: el Memorial al Padre Donosti en Aguiña (Lesaka), las casas de Irún y el montaje interior del Pabellón español de la Exposición de Bruselas de 1958. En estos tres proyectos el espacio en el que interviene no es un vacío, ya es habitado por la persona, en tres diferentes escalas: el paisaje, la casa y el mueble.

Analizado el desarrollo del proyecto y construcción de las casas de Irún, sobre el material original del arquitecto Luis Vallet, determino que Oteiza interviene con una obra en el forjado de la planta baja, desde el mismo punto de vista que la Pared-luz: mínimos elementos formales, máximo vacío mural. Se ubica en un espacio abierto a la calle que se piensa como espacio de exposición conectado con la calle y, en menor medida, con el jardín posterior (Fig. 7). El peatón queda incorporado a ese espacio. Por ello lo concibo como el vacío de la Pared-luz transformado ya en espacio, entendido como receptivo para las personas.

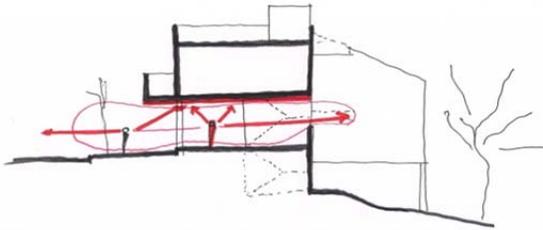
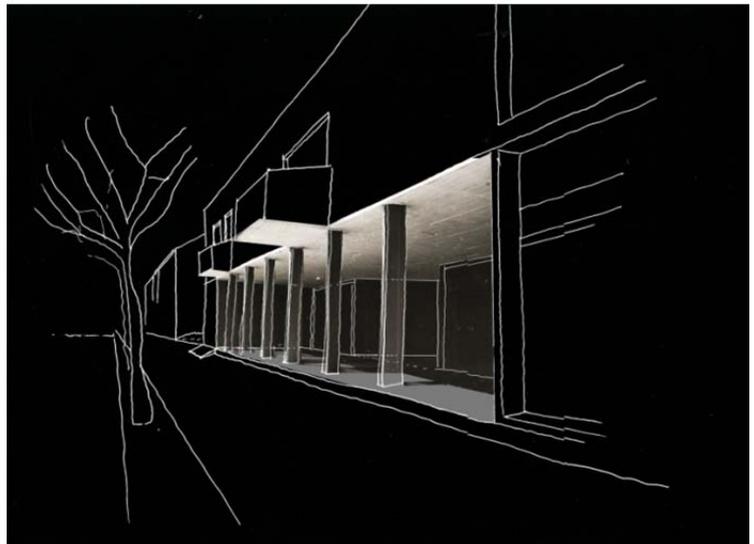


Fig. 7. Izq. Sección de las casas de Irún, de la calle al jardín posterior. El mural en el forjado del espacio abierto de la planta baja facilita esta relación. Dibujo de la autora. Dch. Perspectiva de la planta baja de las casas de Irún desde la acera. Desde este punto de vista se percibe el trabajo del forjado, el carácter abierto del espacio y la incorporación del peatón. Fotomontaje de la autora



En el Memorial al P. Donosti descubrimos que la intervención establece diferentes relaciones con el paisaje, con los elementos naturales y los crómlechs del lugar. Fue clave la relectura de Oteiza de los crómlechs allí existentes. Una interpretación propia y personal, ligada a su desarrollo escultórico, le permite tomar conciencia de la habitabilidad del espacio, que es definido con la mínima forma (que había experimentado con las Unidades Malevich) y por su función metafísica. El espectador se incorpora a la obra, habita ese espacio física y espiritualmente. Al espacio contenido en el crómlech Oteiza lo denomina como “*espacio receptivo*”.

En su trabajo en el diseño del montaje del pabellón de Bruselas, Oteiza propone un mecanismo abstracto basado en un elemento mínimo que logra construir el espacio, de un modo similar a su trabajo con las Unidades Malevich en sus esculturas. A partir de este concepto el equipo desarrolla toda la instalación interior. Oteiza logra establecer el vínculo entre [arquitectura-espacio-mueble], cuestión que comenzará a desarrollar en sus propios trabajos, escultóricos y arquitectónicos, comenzando a hablar de la escultura como “*mueble*” (Oteiza, 1957, p. 2), en relación con la arquitectura en la que se inserta y por su relación con el espacio arquitectónico en el que se ubica. La escultura no usurpa ni interfiere en el espacio arquitectónico, sino que desde él tiene que ser definida.

Capítulo VI_ La mirada de Jorge Oteiza a la ciudad. De la estatua-caja al espacio urbano.

En este capítulo analizo las ideas y trabajos de Oteiza sobre la ciudad, la evolución de su pensamiento, que va de lo escultórico a lo urbano, de la estatua-caja a la ciudad-escultura, y que se produce entre los años 1958 y 1959. Al mismo tiempo, Oteiza realiza un replanteo de la relación que se tiene que producir entre el arte y la arquitectura, que hasta este momento no había definido totalmente. El espacio como material de trabajo a todas las escalas, desde la estatua a la ciudad.

Para analizar este recorrido, he establecido cuatro grandes apartados, determinados tanto por las conclusiones que Oteiza va alcanzando en sus esculturas como por sus trabajos en el espacio urbano, bien a nivel teórico o bien proyectual.

De este modo, el primer apartado titulado “Estrategia inicial: del techo de Irún al muro de la plaza de Colón” recoge la que hemos considerado como la primera intervención en el espacio urbano, el mural en el techo de la planta baja de la casa de Irún. Este proyecto está íntimamente relacionado con el friso del hotel Fénix en la plaza de Colón en Madrid y con el proyecto para la fachada del edificio Babcock en Bilbao.

A continuación, presento y analizo un texto inédito hallado en el archivo personal de Oteiza, que se titula *Propósito experimental Irún* (diciembre 1957). En él, el escultor define cual va a ser la estrategia en su trabajo, planteándose: la finalidad de la obra de arte; cómo integrar el arte y la arquitectura desde el espacio arquitectónico; y la definición de la escultura como “*Mueble*” (esculturas definidas a partir del espacio arquitectónico). En este texto no aborda todavía la relación con el espacio urbano.

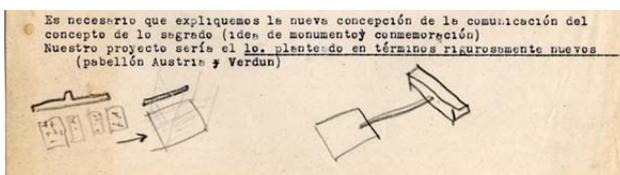


Fig. 8. Izq. Oteiza, J. (1958) *La ciudad como obra de arte* (extracto). Representado a la izquierda, el cementerio de Verdún con el edificio osario y la zona de tumbas, y como Oteiza lo vacía, lo desocupa espacialmente dibujando a continuación un boceto del Monumento a Batlle. Dcha. Oteiza, J.; Puig, R. (1959) *Monumento a Batlle, segunda fase*. Fotomontaje presentado al concurso. Pie de foto: “Se respeta la colina y la integración del Monumento en su totalidad paisajística y urbana. El presupuesto se acerca al límite fijado por las bases y fácil es apreciar la máxima reducción de lo material al cálculo espiritual del Monumento”.

En el tercer apartado nos centramos en el texto inédito de preparación de la conferencia que Oteiza impartió en Valencia, titulada *La ciudad como obra de arte* (1958). En ella se abordan las cuestiones esbozadas en *Propósito experimental Irún*, definiendo una propuesta en la que aplica para la ciudad la misma estrategia que en sus Cajas vacías. Entiende la ciudad no desde un punto de vista formal, desde la masa, sino que es capaz de ver el espacio libre como un espacio activo, que

se convierte en receptivo para las personas. La ciudad a la que Oteiza vuelve su mirada la definimos como una ciudad-escultura: inmaterial, desligada de las formas, organizada a partir de vacíos transformados en espacios receptivos que tienen cualidades más allá de la materia arquitectónica que las rodea, en donde se desarrolla la vida de la comunidad y que es planteada desde la integración de la arquitectura y el arte.

Por último, abordó el trabajo de Oteiza en una ciudad concreta, Montevideo, para resolver el Monumento a José Batlle, consistente en una propuesta arquitectónica-monumental de escala urbana, que Oteiza y el arquitecto Roberto Puig desarrollaron entre 1958 y 1960. Además de analizar el proceso creativo de la propuesta, me centro en: las referencias arquitectónicas que se tomaron; la materialización de las ideas de la conferencia de Oteiza en Valencia; la definición de una nueva integración del arte y la arquitectura; y el trasvase de las cuestiones estéticas de la escultura a la ciudad.

Capítulo VII_ El tercer viaje de Oteiza a Latinoamérica, el círculo se cierra.

Rehacemos el viaje que Oteiza realizó en 1960 por Latinoamérica durante ocho meses, recorriendo Argentina, Perú, Brasil y Uruguay. En este capítulo buscamos la influencia de su presencia en estos países, tanto a nivel arquitectónico como artístico, y los trabajos y proyectos que planteó en su estancia. De igual manera, establezco qué arquitectura y ciudades visitó Oteiza y qué supuso en su percepción de lo arquitectónico.

Entiendo este viaje como el punto final de nuestra investigación, que había arrancado con la vuelta de Oteiza a España desde Latinoamérica en 1948 y como cierre de la etapa fundamental de trabajo del escultor.

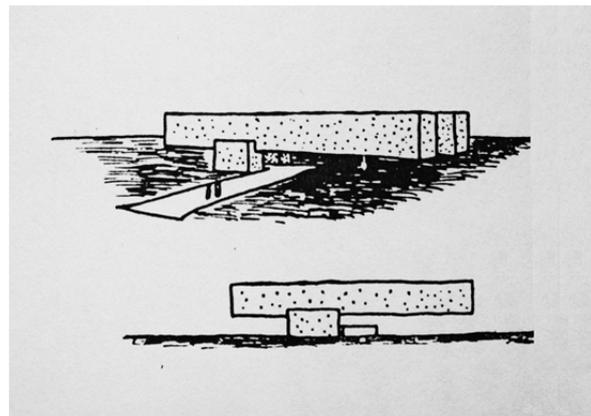
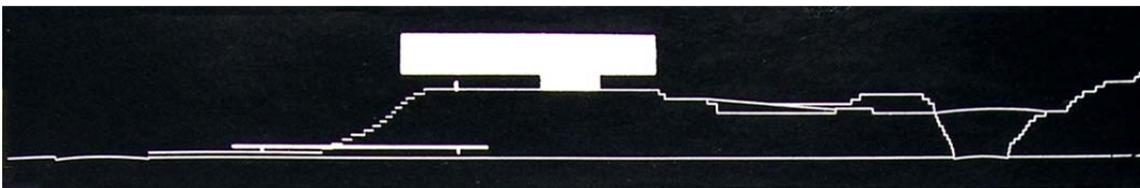


Fig. 9. Arriba: Oteiza, J.; Puig, R. (1958) *Monumento a José Batlle*. Alzado sur. Izquierda: Dibujos del Museo de la Fundación de Brasilia, obra de Oscar Niemeyer, que Oteiza señala como plagio

Conclusiones.

Cerramos la estructura de la investigación con este capítulo final que, de manera sintética, las principales conclusiones de nuestro trabajo.

3 PROCESOS DE REELABORACIÓN DE LA TESIS

Esta posible publicación de mi Tesis en un formato tan contenido como el propuesto en arquia/tesis es para mí una oportunidad de reajustar, repasar y sintetizar el contenido de mi investigación.

Esta síntesis tendrá que conseguir mantener la profundidad y el rigor en el análisis con el que he tratado el tema. Uno de los objetivos que creo haber conseguido es que, a pesar de que el objeto de estudio es un artista, la Tesis se centra en la arquitectura tanto en su contenido como en la acompañamiento gráfico.

Por entenderlo como fundamental en nuestra disciplina, se intentará mantener la lectura gráfica de la tesis, tanto de las imágenes como de los dibujos propios explicativos de conceptos claves de Oteiza. Al mismo tiempo, habrá que seguir recogiendo los hallazgos de la documentación original de Jorge Oteiza, pues constituyen el mayor aporte de la investigación.

El principal proceso de reelaboración consistiría en sintetizar el contenido de la Tesis. La investigación hace un recorrido por todos aquellos trabajos relacionados con lo arquitectónico en los que Oteiza tuvo algún tipo de colaboración. De todos ellos, habrá que seleccionar aquellos que constituyen la columna vertebral de la evolución de Oteiza y sumar los que desde la investigación apporto, bien por su novedad o bien por su aporte documental.

Comenzaría haciendo un encuadre general de la figura de Oteiza, su relación con la arquitectura y la importancia de los trabajos colaborativos con arquitectos de la década de los años cincuenta. En la introducción de la Tesis explico sintéticamente su estructura mediante conceptos clave de Oteiza que acompaño con dibujos propios, pero que no se incorporan posteriormente en cada capítulo. Esta explicación sería la que intentaría mantener en el libro, facilitando la comprensión de un lector no tan especializado. También eliminaría el “estado de la cuestión” con los que comienzo cada capítulo, puesto que creo que se corresponden a una justificación de una Tesis doctoral más que a una publicación como arquia/tesis.

En el capítulo primero me centraría en el proyecto de la ermita del río Zadorra y su exposición pública en la I Bienal Hispanoamericana de Arte (1951), puesto que así establecemos el estado inicial de la relación de Oteiza con la arquitectura dentro del panorama arquitectónico español. Los proyectos para el monumento a Felipe IV en San Sebastián y la participación en el pabellón español realizado por Coderch para la IX Trienal de Milán los reduciría al máximo puesto que su participación no es determinante ni para el proyecto ni para sí mismo.

Dentro del capítulo dos trataría el proyecto para el Monumento al Prisionero político desconocido y sus diferencias y similitudes con la propuesta de Max Bill. Y me centraría en la relación entre el trabajo de la Cámara de Comercio de Córdoba y la lectura y reflexiones de *Saber ver la Arquitectura* de Zevi, eliminando cuestiones más descriptivas o explicativas.

El capítulo tercero esbozaría el desarrollo de la basílica de Aránzazu (quizá solo gráficamente) y el de la Capilla del Camino de Santiago, señalando las aportaciones que realizo desde el material documental encontrado en el archivo. Potenciaría el estudio sobre la evolución de los diferentes trabajos murarios.

El capítulo cuarto es fundamental para entender el avance de Oteiza hacia cuestiones espaciales y en el que analizamos la relación que se establece con la arquitectura de Le Corbusier. Este capítulo lo mantendría íntegro.

En el quinto capítulo, respecto del proceso de las casas de Irún que he analizado exhaustivamente, me centraría en la aportación que realiza Oteiza y la conexión con André Wogensky y por tanto con las ideas de Le Corbusier. Los otros apartados, sobre el Memorial en Aguiña y el pabellón de Bruselas, los presentaría de un modo muy sintético centrándome, en la línea que sigo en la Tesis, en la aportación de Oteiza al proyecto arquitectónico y la repercusión de éste en sus trabajos y pensamiento.

El sexto capítulo resulta clave por los dos textos inéditos que apporto desde la investigación: *Propósito experimental Irún* (diciembre de 1957) y *La ciudad como obra de arte* (noviembre 1958). Me centraría en ellos y dejaría supeditado el Monumento a Batlle, puesto que es un tema más trabajado y publicado (López Bahut, 2007), como ejemplo de la aplicación de estas teorías a un proyecto concreto.

En el séptimo capítulo me centraría en las referencias arquitectónicas, tanto las que Oteiza descubrió como los proyectos que desarrolló, dejando a un lado la influencia que ejerció sobre otros artistas latinoamericanos con los que tuvo relación en este periodo.

Concluiría con un apartado igual de sintético que las conclusiones que acompañaría con los cuadros gráficos que a modo de resumen general elaboré para la defensa de la Tesis.

Los anexos documentales que en la Tesis se adjuntan en un cd no serían incluidos en el formato arquia/tesis. Tan solo se harían referencia a las cuestiones claves que se reproducirían y se incluirían en el discurso de la Tesis.

Notas

¹ Catalogaciones y estudios sobre la obra escultórica de Oteiza: la más completa es el catálogo *Oteiza propósito experimental* (1988, pp. 65-211), realizado por Txomin Badiola, quien también llevó a cabo la catalogación fruto de la exposición en el Museo Guggenheim (Oteiza et al., 2004); como estudio destaca el de Soledad Álvarez (2003, pp. 81-162); y en este momento se está finalizando una nueva catalogación de la obra de Oteiza desde la Fundación Museo Jorge Oteiza, realizada también por Badiola y en la que he participado como investigadora.

² Carlos Flores (1960, p. 18) enumera las características de esta generación de arquitectos españoles: “trabajo en equipo, las frecuentes salidas al exterior, una formación aun autodidacta, pero ya estimulada y en cierto modo orientada por las obras de la generación anterior, su no-participación en la guerra civil española, su aparición profesional en un periodo menos difícil en lo económico y durante el cual España inicia relaciones más o menos con el resto del mundo”.

³ En este sentido véase: *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*. [Catálogo]. (1996); y *España años 50. Una década de creación*. [Catálogo]. (2004).

⁴ Así lo previene Pedro Manterola (2005, p. 20): “Llegados a este punto es necesario advertir sobre uno de los mayores peligros que acechan a la figura y la obra de Oteiza, como es el de sumergir su memoria en el lugar que ocupan las leyendas”. En el mismo sentido, Margit Rowell expresaba (2004, p. 25) sobre la mitificación de la figura de Oteiza: “La gran cantidad de escritos teóricos, así como la dimensión mítica que ha alcanzado, ha condicionado enormemente el análisis de las propias obras, es decir, no han sido tantos los análisis basados en el impacto inmediato de su obra escultórica”.

⁵ Oteiza, J. (sin fecha) “De la pared pesada a la dinámica liviana actual”. Mecanoscrito.

⁶ “De pronto me fijé en el sótano en Irún donde trabajaba, que, en mi admiración e interés por Le Corbusier, tenía en una columna verticalmente pintados sus 2 modulos, el rojo y el azul si no recuerdo mal, uno creciente, decreciente el otro, los uní y me encontré con el senoide en 2 fases, la curva convexa, con su numeración creciente y la cóncava que decrecía hasta un cero conclusivo, negativo ...” Oteiza, J. (1960) *El final del arte contemporáneo* (reproducido en Oteiza, 1988).

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, S. (2003). Fundación Museo Jorge Oteiza (Ed.). *Jorge Oteiza: pasión y razón*. San Sebastián: Nerea.
- Badiola, T. (1988). Oteiza propósito experimental. En *Oteiza. Propósito Experimental*. [Catálogo] (p. 29-63). Barcelona: Fundación La Caixa.
- España años 50. Una década de creación*. [Catálogo]. (2004). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX).
- Flores, S. (11 de agosto de 1960). Sin fallo final. *La Idea, L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*. [Catálogo]. (1996). Barcelona: Fundació “la Caixa”.
- López Bahut, E. (2007). *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-1960*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Manterola, P. (2005). *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Oteiza, J. (diciembre, 1951). La investigación abstracta en la escultura actual. Unas declaraciones del escultor Jorge de Oteiza. *Revista Nacional de Arquitectura*, (120), 29-31.
- Oteiza, J. (1957). *Propósito experimental 1956-1957*. [Catálogo]. Madrid.
- Oteiza, J. (1960). El arte contemporáneo se ha terminado (El final del arte contemporáneo). En Galería Nebli (Ed.), *Jorge Oteiza. Néstor Basterrechea*. [Catálogo]. (p. 5-6). Madrid.
- Oteiza, J., Rowell, M., Badiola, T., et al. (2004). *Oteiza: mitoa eta modernotasuna = mito y modernidad*. [Catálogo]. Bilbao: Fundación Museo Guggenheim Bilbao.
- Oteiza. Propósito experimental*. [Catálogo]. (1988). Barcelona: Fundación Caja de Pensiones.
- Rowell, M. (2004). Sentido del sitio/sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza. En Museo Guggenheim (Ed.), *Oteiza: mitoa eta modernotasuna = mito y modernidad*. [Catálogo] (p. 25-49). Bilbao: Fundación Museo Guggenheim Bilbao.
- Zevi, B. (1951). *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidon.