REIA #05 / 2016
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Antonio Marín Oñate
Universidad Politécnica de Madrid / antoniomarin_o@yahoo.com

Jorge Oteiza, dos monumentos: del espacio como sitio al espacio como forma / Jorge Oteiza, two monuments: from space as place to space as shape

Parte primera:
El Memorial al P. Donosti (1956-1959)

En junio de 1959 se presentaron al público dos conjuntos monumentales de Jorge Oteiza que comprendían escultura y arquitectura. El Memorial al P. Donosti, situado en el alto de Agiña (Lesaka, Navarra) e inaugurado el día 20, y su propuesta para la primera fase del concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo, que aparecía publicada (documentación gráfica y memoria) en el número de ese mes de la revista *Arquitectura* de Madrid. Ese mismo mes Oteiza publicaba el artículo "Para un entendimiento del espacio religioso. El crómlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo" en el semanario *El Bidasoa*. En él ofrecía su interpretación estética del crómlech que fue decisiva para completar su experimentación con la escultura. La figura del crómlech está presente en el diseño de los dos monumentos, pero mientras que en el memorial de Agiña es una referencia física, formal, histórica y simbólica, como elemento caracterizador del paisaje en la que este se erige, en el proyecto de Montevideo se ha transformado en una herramienta conceptual, así como en la prueba de validez transhistórica del nuevo arte que estaba proponiendo: la desocupación espacial.

Part one:
Father Donosti Memorial (1956-1959)

In June 1959, two monumental ensembles by Jorge Oteiza comprising sculpture and architecture were presented to the public. Father Donosti Memorial, located at the alto de Agiña (Lesaka, Navarra) and inaugurated on the 20th, and its proposal for the first stage of the competition for the Monument to Jose Batlle y Ordonez in Montevideo, which was published (graphic documentation and memory) in that month's number of the magazine *Architecture* from Madrid. That same month Oteiza published the article "Para un entendimiento del espacio religioso. El crómlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo" (For an understanding of the religious space. The Basque cromlech-statue and its revelation for contemporary art) in the weekly newspaper *El Bidasoa*. In it he offered his aesthetic interpretation of the cromlech that was decisive to complete his experimentation with sculpture. The figure of the cromlech is present in the design of the two monuments, but while in the memorial of Agiña it is a physical, formal, historical and symbolic reference, as characterizing feature of the landscape in which this stands, in the project for Montevideo has become a conceptual tool, as well as a proof of transhistorical validity for the new art he was proposing: the spatial disoccupation.

Oteiza / Monumento / Vacío activo / Crómlech / Desocupación espacial / Paisaje / Malevitch ///
Oteiza / Monument / Charged void / Cromlech / Spatial disoccupation / Landscape / Malevitch

Fecha de envío: 01/10/2015| Fecha de aceptación: 14/10/2015

Antonio Marín Oñate

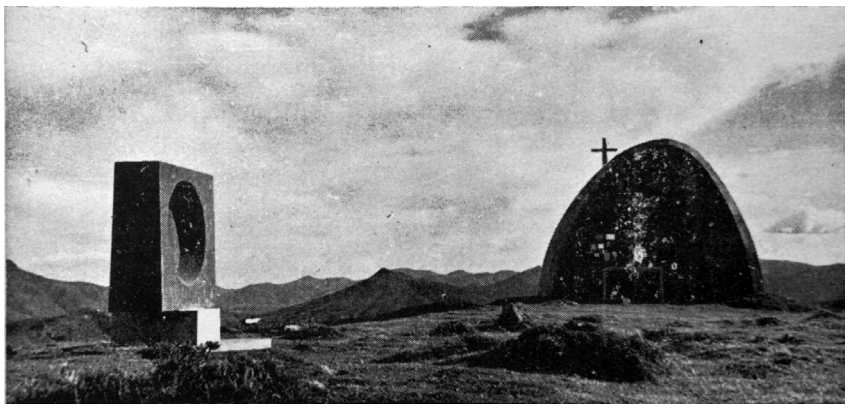
Jorge Oteiza, dos monumentos: del espacio como sitio al espacio como forma
Parte primera: El Memorial al P. Donosti (1956-1959)

A finales de 1958 Jorge Oteiza trabajó simultáneamente en dos conjuntos monumentales que comprendían una pieza escultórica y otra arquitectónica: el Monumento al P. Donosti en Agiña (Lesaka, Navarra) en colaboración con el arquitecto Luis Vallet y la propuesta para la primera fase del concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo en colaboración con el arquitecto Roberto Puig [figs. 1 y 2]. El primero era un encargo de noviembre de 1956 para el que antes de acabar ese año Oteiza ya tenía definida (en lo sustancial) la parte escultórica. El resto del conjunto se desarrolló en 1957, y el proyecto fue remitido al cliente en junio. Las obras, empezadas en ese invierno, se ejecutaron durante 1958 y el memorial quedó acabado a finales de año. El segundo, se desarrolló a partir del verano del 58 y fue enviado a Montevideo los últimos días de diciembre. Seleccionado en marzo de 1959 para la siguiente fase del concurso, las variaciones que sufrió el proyecto en su segunda versión, entregada en persona por Oteiza en febrero de 1960, son mínimas y no alteraron en lo fundamental los elementos principales del mismo.[1] Ambos monumentos fueron presentados al público en junio de 1959. El memorial en Agiña con su inauguración el día 20 y el proyecto de Montevideo con la publicación de los planos y la memoria del concurso en el número de ese mes de la revista *Arquitectura*[2] de Madrid.

Los dos proyectos respondían a los intereses estéticos de Oteiza en cada uno de los momentos en que fueron concebidos, y a pesar de las numerosas diferencias entre ellos (programáticas, de escala, de emplazamiento, etc.), mantienen en común algunos elementos que permiten ponerlos en relación. La referencia al crómlech es uno de ellos, pero mientras que en el memorial de Agiña es una referencia física, formal, histórica y simbólica, como elemento caracterizador del paisaje en la que este se erige, en el proyecto de Montevideo se ha transformado en una herramienta conceptual. Fue precisamente durante la ejecución de las obras del monumento al P. Donosti en 1958 cuando Oteiza relacionó el sentido del espacio desocupado, activo y libre que buscaba con sus últimas esculturas con el del espacio que delimitaban aquellos pequeños círculos de piedras presentes en el lugar. Coincidiendo con la presentación de los dos monumentos, publica en ese mes, en el semanario *El Bidasoa*, el artículo "Para un entendimiento del espacio religioso. El crómlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo", en el que da las claves de su interpretación estética del crómlech y de la relación con su escultura:

1. De hecho, años más tarde, en las varias ocasiones en que el proyecto fue publicado, se intercambiaba la documentación gráfica de una y otra versión, junto con la memoria presentada al primer grado sin que ello afectara a la comprensión de la propuesta.

2. OTEIZA, Jorge y PUIG, Roberto. "Concurso de Monumento a José Batlle en Montevideo". *Arquitectura* 6, junio, 1959, pp.17-23.



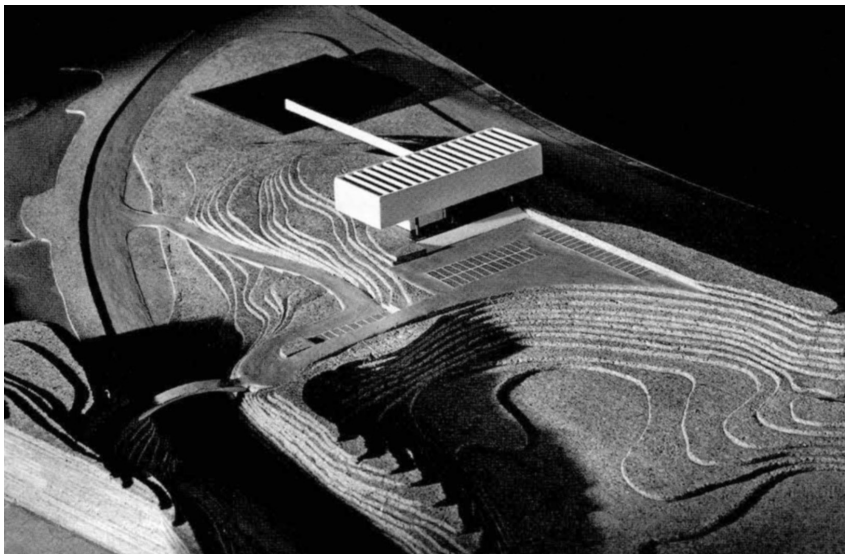


Figura 1. Monumento al musicólogo y fraile capuchino P. Donosti en el alto de Agiña, Lesaka (Navarra). Fuente: OTEIZA, Jorge. *Quousque tándem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca.* Amuñamendi, San Sebastián, 1963, sin paginar [epígrafe: "Ilustraciones", nº 55]

Figura 2. Maqueta de la primera fase del concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo como aparecía publicada en Arquitectura nº 6, junio 1959. Fuente: *Arquitectura*, nº 6, junio 1959, p.17. [Original en Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza]

"Delante, un día, de uno de estos pequeños crómlechs en el alto de Aguiña, preocupado por entenderlo, pensé en mi desocupación del espacio y repentinamente comprendí todo lo que aquel círculo vacío significaba. No sería fácil medir mi emoción al usar una estatua que durante tantos siglos no había vuelto a ser utilizada. 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."[3]

El Monumento al P. Donosti. Origen del proyecto

El desarrollo del proyecto del Memorial al P. Donosti (1956-1959) fue testigo en el tiempo del periodo más importante de Jorge Oteiza como escultor así como del desenlace final de su propósito experimental.

El 11 de noviembre de 1956 Oteiza, que llevaba trabajando desde el año anterior en un taller que el constructor (y mecenas) Juan Huarte le había

3. En el artículo repetía alguno de los postulados de la memoria del concurso de Montevideo. Entre ellos: el fin del papel del hombre como espectador pasivo frente a la obra de arte y la necesidad de su participación activa en la comprensión espacial de la obra. OTEIZA, Jorge. "Para un entendimiento del espacio religioso. El crómlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo". *El Bidasoa*. Irún, 28 de junio, 1959, sin paginar.

habilitado en los edificios de los Nuevos Ministerios de Madrid (por aquel entonces en construcción), firmó con este un contrato[4] por el cual, a cambio de una asignación mensual, se comprometía a entregarle todas las creaciones artísticas generadas ese año para que realizara por su cuenta las oportunas gestiones de venta, convirtiéndose así en su marchante en exclusiva. Daba así comienzo lo que Oteiza denominó como la "Operación H", que acabó culminando con su triunfo en la Bienal de São Paulo al año siguiente.

Pocos días después de la firma del contrato, recibió el encargo del Grupo de Ciencias Aranzadi[5] para realizar, junto con Luis Vallet, un monumento en memoria del musicólogo y fraile capuchino José Zulaica y Arregui (Padre Donostia) en el alto de Agiña (Navarra) cerca de la frontera con Guipúzcoa a muy pocos kilómetros de Irún. Por esas fechas Vallet acababa de visar el proyecto de ejecución de las casas que para las familias de Oteiza y Néstor Basterrechea había proyectado precisamente en Irún y las obras comenzarían en breve. Casi a los 50 años de edad, el anhelo de tener por primera vez en su vida su propia casa-taller y de volver al País Vasco, estaba más cerca de verse realizado. Por otro lado, hacía poco más de un año que sus esculturas para la fachada de la Basílica de Aránzazu habían sido definitivamente prohibidas (y yacían acostadas en la cuneta de la carretera que daba acceso al templo) y este proyecto suponía una nueva oportunidad de ejecutar una escultura pública en su tierra (la única que hasta la fecha habría realizado). [fig.3] Para una personalidad que le daba tanto valor al sentido de pertenencia a un lugar (de las obras, del artista, de los pueblos y de las culturas) la perspectiva de vivir y trabajar en su propio taller, de vuelta en su paisaje natal y erigir un monumento en él tenía un significado realmente profundo.

En la carta por la que se le comunicaba el encargo, además del emplazamiento, el programa quedaba fijado: "Dicho proyecto ha de ajustarse a la erección de un monolito y una ermita sencilla".[6] No sería este el último encargo del año, a las pocas semanas, en diciembre, Luis González

---

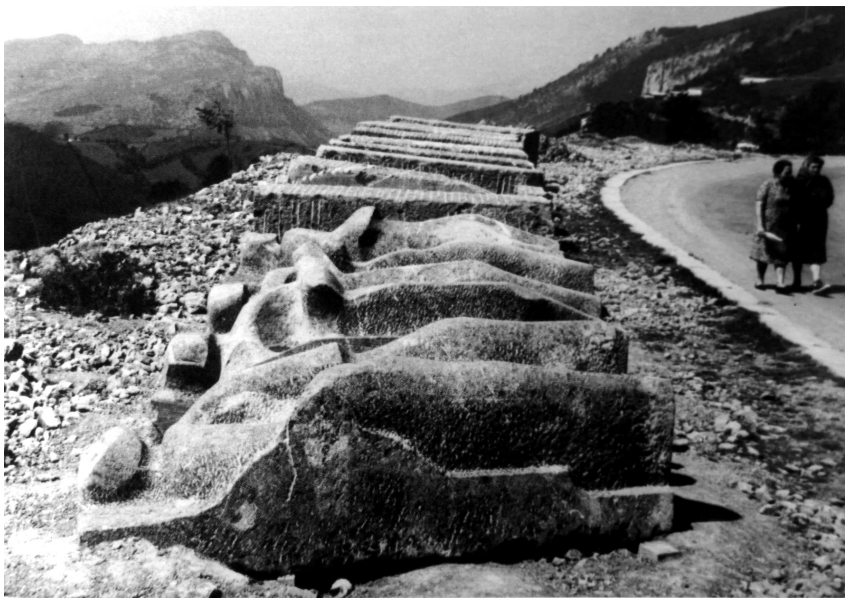
4. "Contrato entre Juan Huarte y Jorge Oteiza". Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (en adelante AFMJO), documento nº de registro: 6182 (en adelante ID). Reproducido en MANZANOS, Javier. "Viaje a São Paulo" en *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, p.28.

5. La Sociedad de Ciencias Aranzadi de San Sebastián (http://www.aranzadi.eus/que-es-aranzadi) es una asociación científica cuyos objetivos son la investigación científica del medio natural y humano y la divulgación de los resultados obtenidos. Fue fundada en el año 1947 y tomó su nombre como homenaje al destacado investigador Telesforo de Aranzadi (1860-1945). "El grupo Aranzadi, entidad con sede en la capital de la provincia, se ocupaba, aunque de manera velada, de mantener y fomentar todo lo referente a la cultura del país. Para honrar y enaltecer aquellas personalidades que se habían distinguido en esa labor, decidieron erigir, en lugares aislados de la geografía vasca, hitos o recuerdos de las mismas. A mi padre, Luis de Uranzu, presidente por aquel entonces de Aranzadi, le correspondió gestionar el homenaje al Padre Donosti". RODRÍGUEZ SALÍS, Jaime. *Oteiza en Irún, 1957-1974*. Irún: Alberdania, 2003, p.19.

6. Carta transcrita parcialmente en ARNAIZ, Ana. "Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza". *Ondare* 25, 2006, pp. 305-325; y en ZUAZNABAR, Guillermo. *Piedra en el paisaje*. Cuadernos del Museo Oteiza nº 2. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006, p.11.

Figura 3. Apóstoles en la cuneta del camino de acceso a la Basílica de Aránzazu. Fuente: ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza: pasión y razón*. San Sebastián: Nerea, 2003, p.27. [Original en Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza]

Figura 4. Oteiza trabajando en su taller, finales 1956. La maqueta de la Estela funeraria al P. Donosti sobre la mesa. Fotógrafo: Basabe. Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 2653.



Robles, comisario de la representación española en la IV Bienal de São Paulo, le invitaba a participar en ella.

Antes de acabar el año Oteiza ya había definido la parte escultórica del monumento. En una sesión de fotos realizada por esas fechas (finales de 1956), Oteiza posa para el fotógrafo Basabe[7] manipulando uno de sus estudios de hojalata en su taller de los Nuevos Ministerios detrás de su mesa de trabajo y rodeado de innumerables maquetas de las distintas líneas de investigación que por aquel entonces estaba desarrollando.[fig.4] Sobre

7. Miguel Ángel García Basabe (1912-1973) fundador de la Asociación de Fotógrafos de Madrid, fue un reportero de prensa que en los años cuarenta y cincuenta trabajó para revistas como *Triunfo*, *Blanco y Negro*, *La Gaceta Ilustrada* o las extranjeras *Life* y *Time*. Retrató a numerosas estrellas de cine y a personas del teatro, el arte y la cultura (Buero Vallejo, Azorín, Pío Baroja, Aleixandre...). Desde 1999 su archivo fotográfico se encuentra en el Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

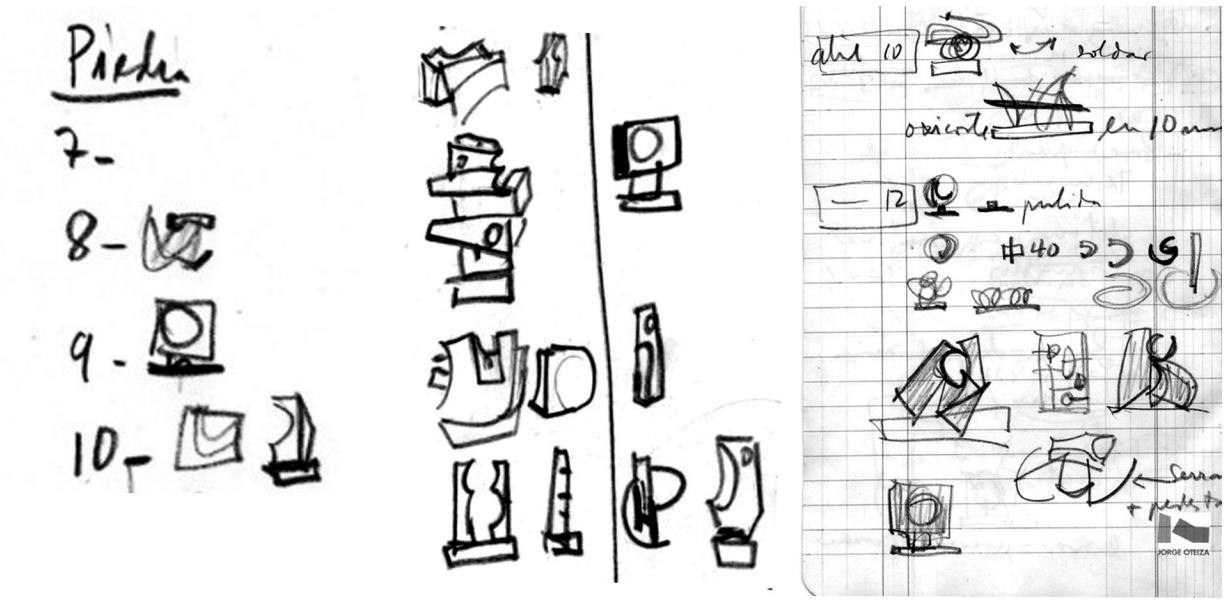


Figura 5. Bocetos de Oteiza que aparecían en los inventarios de las esculturas para la Bienal de São Paulo, primavera 1957. Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza. [Inventario nuevos ministerios. Operación H] AFMJO ID.: 3202 y [Operación urgente] AFMJO ID.: 3192 [Detalles]

la mesa, en primer plano y orientado hacia la cámara, se puede ver un pequeño modelo de escayola que diferiría muy poco respecto de lo que finalmente sería la *Estela funeraria al P. Donosti*. Un prisma rectangular, apoyado en una base de menor tamaño, con una cara cuadrada en la que se practicaba un relieve mediante un vaciado de forma circular ligeramente descentrado hacia arriba y a la izquierda.

La estela aparecía en varios de los inventarios[8] de las esculturas para enviar a la Bienal que Oteiza preparó en la primavera de 1957, bien referida por su nombre, bien por un pequeño boceto en el que se señalaban sistemáticamente los tres elementos que acabarían configurándola: la base plana, un elemento a modo de peana y la propia estela, representada por un cuadrado con un círculo en su interior.[9] [fig.5] Por esas fechas, y a petición de Vallet[10], Oteiza le envía una descripción de la estela que será incluida sin apenas modificaciones en la memoria final del conjunto:

"Es una piedra negra, cuadrangular, separada, flotante, del suelo de crómlechs. Con una cara hendida por un círculo profundo [...]. El círculo vacío, ligeramente descentrado, lleva dos perforaciones, por las que, en determinado momento, la mañana y la tarde, depositarán en su interior un puñado de luz. Estas dos perforaciones van lateralmente, una alta y la otra en el canto opuesto y baja. Me figuro que esta piedra producirá una impresión de gravedad, me apetecería que de soledad, también, de una presencia distante, irremisible, como la de las piedras que desde

8. OTEIZA, Jorge. [Inventario nuevos ministerios. Operación H] [escritos y dibujos, 9 hojas], marzo, 1957. AFMJO ID: 3202.

9. Incluso, en un documento en el que a modo de diario Oteiza va programando la ejecución de las distintas obras, aparece uno de estos bocetos junto a la fecha de ejecución de la maqueta en piedra: 12 de abril. OTEIZA, Jorge. [Operación urgente] [dibujos con anotaciones, 7 hojas], abril, 1957. AFMJO ID: 3192.

10. En una carta fechada el 15 de abril, Luis Vallet le pone al día sobre el progreso del diseño de la capilla. Le envía dos fotomontajes de la estela con las dos opciones que estaba barajando para la capilla, y le solicita fotos actualizadas de la maqueta en piedra y una descripción de la estela para incluirla en la memoria del proyecto. [Carta de Luis Vallet de Montano a J. Oteiza], 15 abril, 1957. AFMJO ID: 1647.

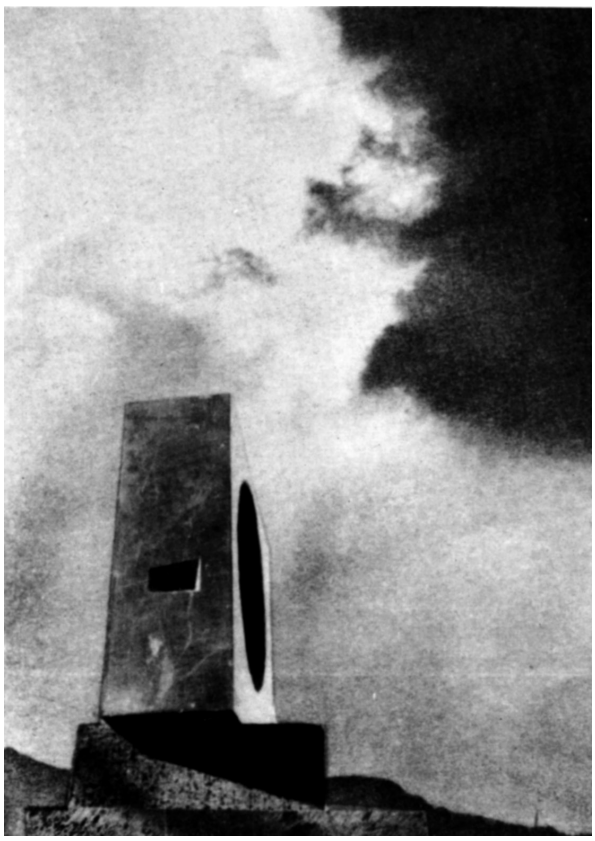


Figura 6. Maqueta en piedra de la *Estela funeraria al P. Donosti* como aparecía publicada en el catálogo de Oteiza para Brasil. Fuente: OTEIZA, Jorge. *IV Bienal de Sao Paulo. Escultura de Oteiza: catálogo*. (1957) sin paginar. Reimpreso en edición facsímil, Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza, 2007.

nuestra prehistoria, espiritualmente, la acompañarán. [...] El simbolismo geométrico del círculo y el cuadrado, levemente desviados, en ese señalado lugar, como ancla en la rotación incesante del Paisaje, yo quisiera que lo desocupara todo, que nos ignorase con la indiferencia de todo lo que es Bueno y eterno [...]. Por esto me parece bien que hayas bajado las proporciones de la Capilla y si no tuviera techo, si quedara abierta o con la menor sensación posible de guarecernos, mejor. Que nos sintamos descolocados, extraños y solos es lo que necesitamos en la iglesia natural de este sitio. [...] Debemos subrayar la quietud y el silencio de ese lugar habitado, pero claro está que no por nosotros, que somos los únicos muertos, hasta que podamos comprenderlo. Para ayuda de esta comprensión es lo que creo que es hoy una Estela funeraria."[11]

Finalmente la maqueta de la estela no fue incluida entre las veintiocho esculturas que Oteiza envió a São Paulo, pero sí aparecía un fotomontaje con la misma en el catálogo-monografía que Oteiza editó con motivo de la Bienal. [fig.6] El pie de foto decía: "Estela funeraria, en paisaje vasco con crómlechs. Recuerdo al P. Donosti"[12]. Era la primera imagen que se publicaba de la estela puesto que, aunque el proyecto había sido enviado al Grupo Aranzadi en junio, este no fue publicado hasta finales del mismo

11. OTEIZA, Jorge. [La estela funeraria al P Donosti] [escrito, 1 hoja], 1957. AFMJO ID: 3803.

12. OTEIZA, Jorge. "Documentación gráfica", en *IV Bienal de Sao Paulo. Escultura de Oteiza: catálogo*. Madrid: [Auto editado] Gráficas Reunidas, S.A., 1957, sin paginar [epígrafe: La estela funeraria]. Reimpreso en edición facsímil con motivo de la exposición *São Paulo 1957*, celebrada en el Museo Oteiza (11 de mayo 22-septiembre 2007). Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

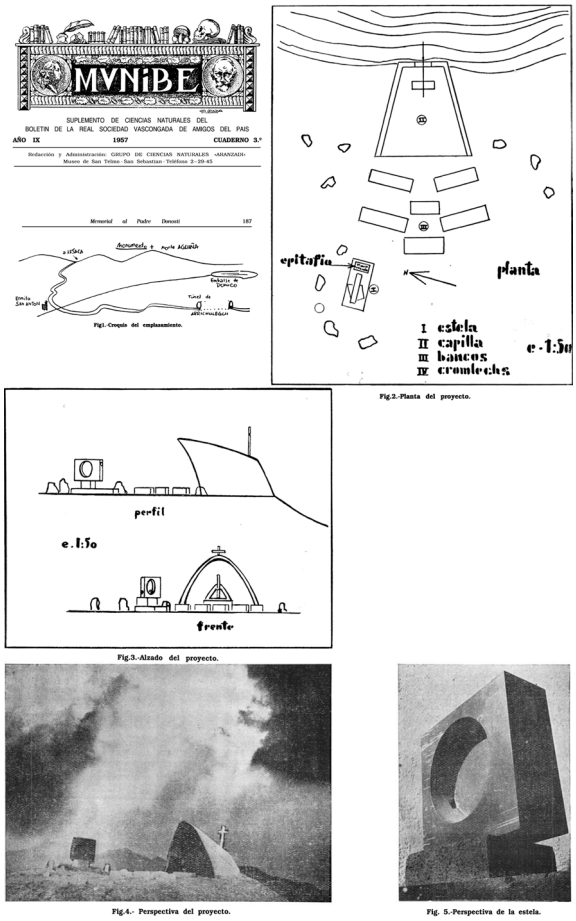


Figura 7. Encabezamiento e información gráfica que aparecía en la presentación del proyecto del monumento en *Munibe*, cuaderno 3º, año IX, 1957. Fuente: Montaje del autor. Imágenes originales en *Munibe (Suplemento de Ciencias Naturales del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País)*. 1957, cuaderno 3º, año IX, pp.187-192.

año. La misma fotografía del catálogo de Oteiza ilustraba un artículo en *El Bidasoa* firmado por Kazkazuri (Luis Vallet) en el que felicitaba a su amigo por su triunfo en Brasil.[13]

La descripción del proyecto

El conjunto fue oficialmente presentado a los socios del Grupo Aranzadi en el cuaderno 3º de 1957 de *Munibe*[14]. Después de la introducción en la que se daba cuenta del origen de la iniciativa y de la reseña biográfica del homenajeado, se publicaba el proyecto de Oteiza y Vallet (memoria, presupuesto, planta y alzados del conjunto y un par de fotografías, una de la maqueta en piedra de la estela y otra con un fotomontaje del conjunto). [fig. 7] El artículo acababa felicitando al escultor por su reciente éxito en

13. En el artículo se reproducían asimismo los párrafos finales del informe que Oteiza presentó en el catálogo de la Bienal: "Propósito experimental 1956-57" (los correspondientes al epígrafe "La Estela funeraria") junto con parte de la memoria del monumento al Padre Donostia remitida al Grupo Aranzadi. El artículo terminaba dando aviso del inminente traslado de Oteiza a Irún donde "[el arte actual] tendrá dentro de poco tiempo en nuestra Avenida de Francia uno de los laboratorios más avanzados y en donde se harán las experiencias y estudios espaciales y funcionales más atrevidos por ese gran Biólogo del Espacio, que es Jorge de Oteiza". KAZKAZURI [Luis Vallet]. "El sentimiento religioso de la estética de Oteiza". *El Bidasoa*. Irún, 5 de octubre, 1957, p.1.

14. RODRÍGUEZ GAL, Luis. "Memorial al Padre Donosti". *Munibe (Suplemento de Ciencias Naturales del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*). Cuaderno 3º, año IX, 1957, pp.186, 187, 193.

la Bienal. La memoria del conjunto lo describía como un "grupo homogéneo de formas aliadas a las naturales y reminiscentes", emplazado en una zona de ancestrales supervivencias y que "podrá estar integrado de las siguientes formas: Una Estela funeraria; una humilde Capilla y unos bancos líticos, todo ello abrazado y reunido por los crómlechs allí existentes que marcan de modo indeleble la continuidad en el rito del recuerdo"[15]. A la descripción de la estela escrita por Oteiza a Vallet, sólo se añadía el material en que debía ser realizada: piedra negra de Marquina para la estela y la base y piedra caliza clara para la piedra que servía de soporte a la piedra principal. La capilla era explicada como un sencillo paraboloide inclinado que "tratará de dar la sensación del condensar y reunir todos los sonidos y músicas de la naturaleza vasca, como lo hiciera el gran musicólogo que recordamos" y que "ha sido proyectada para ser realizada en hormigón armado, material de nuestra época tan imperecedero como el material neolítico".[16]

Finalmente los bancos no llegaron a realizarse y los dos elementos que acabaron conformando el monumento se aproximan fielmente a la explicación que de ellos se daba entonces. El conjunto quedó formado por dos elementos formalmente independientes, pudiendo solamente establecerse como nexo común su relación a modelos sencillos de la geometría. Mientras que la estela en piedra hacía referencia a la geometría plana del cuadrado y el círculo, la capilla en hormigón armado con su forma de paraboloide remitía a la geometría analítica. Se vinculaban así con la geometría primitiva, simbólica de los pequeños crómlechs de piedras.

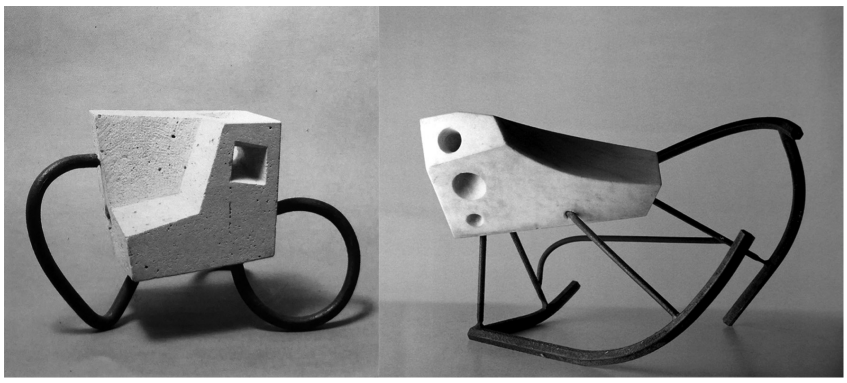
En cuanto a la estela finalmente ejecutada, los elementos formales eran, en esencia, los mismos que los del pequeño modelo en escayola que se podía ver en la fotografía del invierno del 56 (excepto las perforaciones laterales que iluminarían el interior de la estatua que no se realizaron), respondiendo a los propios intereses experimentales de Oteiza en aquellas fechas y a las referencias formales de otros artistas que entonces analizaba.

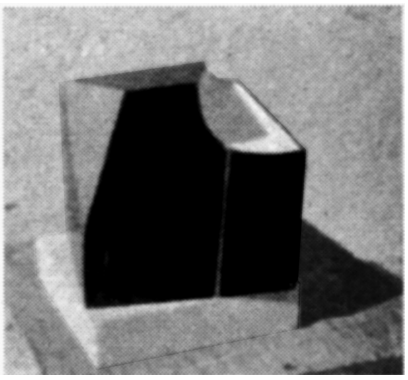
La línea experimental. La flotabilidad de la estatua y los colores espaciales

"Es una piedra negra, cuadrangular, separada, flotante, del suelo de crómlechs. Con una cara hendida por un círculo profundo [...]. El círculo vacío, ligeramente descentrado, lleva dos perforaciones", decía en su descripción. Oteiza realiza por esas fechas otras piedras flotantes que también se hallan afectadas por el espacio exterior (como en los ejercicios de los poliedros abiertos) y con perforaciones que buscan la luz propia de la estatua, en su interior. En estos casos, las esculturas están realizadas en piedra y barras de hierro que sirven para suspenderla en el aire (*Piedra para jardín contra muro ciego*, 1956 –presentada en la Bienal– o *Módulo de luz*, 1956-57). [fig.8] De los tres elementos que componen la estela, la base plana en piedra negra, la peana en piedra clara y la piedra principal, Oteiza sólo hace referencia a esta última en su descripción, pudiéndose

15. OTEIZA, Jorge y VALLET, Luis. "Memorial en honor del Padre Donosti, capuchino y musicólogo". *Munibe*. Cuaderno 3º, año IX, 1957, pp.187-192.

16. *Ibid.*





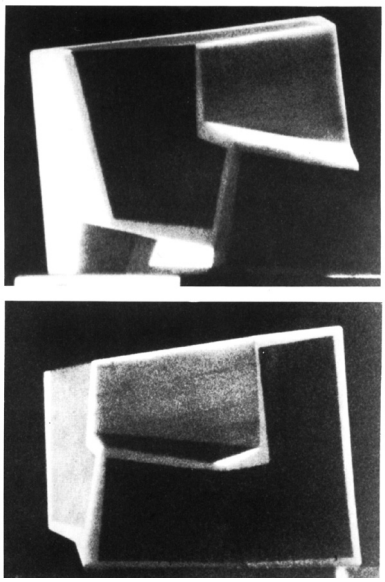


Figura 8. Oteiza: *Módulo de luz* (1956-57) y *Piedra para jardín contra muro ciego* (1956). Fuente: BADIOLA, Txomin (ed.). *Oteiza: Propósito experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, p. 139; y BADIOLA, Txomin (ed.). *Oteiza, mito y modernidad*. Bilbao: Museo Guggenheim, 2005, p. 135.

Figura 9. Reproducción en el catálogo-monografía de Oteiza para São Paulo del *Teorema de la desocupación cúbica* (1956), otra de las pocas piedra coloreadas del escultor, realizada en las mismas fechas que la primera maqueta de la *Estela funeraria al P. Donosti*. La escultura, en esta fotografía se representa apoyada en una piedra más clara y ligeramente descentrada respecto de ella, como la estela definitiva. Fuente: OTEIZA, Jorge. *IV Bienal de Sao Paulo. Escultura de Oteiza: catálogo*. (1957) sin paginar. Reimpreso en edición facsímil, Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza, 2007.

Figura 10. *Caja en piedra* (1958) reproducida y explicada en el libro de Miguel Pelay dedicado a la obra y el pensamiento de Oteiza (1979). Fuente: PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1979, p. 201.

interpretar las otras dos como secundarias, empleadas para conseguir representar la flotabilidad de la estela. Buscando esta flotabilidad, la estela se sostiene en voladizo sobre la piedra clara (separada así de la otra piedra negra que hace de base) y para señalar aún más su independencia, tampoco en la otra dirección coinciden sus caras, formando claramente un conjunto de dos elementos dispuestos en cruz.

Oteiza utilizó muy pocas veces la mezcla de colores en sus esculturas de piedra, y cuando lo hizo, fue con una clara voluntad espacial. De las mismas fechas en que realizó los primeros modelos en yeso es la pieza *Teorema de la desocupación cúbica* (1956) [fig.9] en la que ensayaba, como él mismo indicaba en su informe, la aplicación práctica de su teoría acerca de la disposición de los colores espaciales (los que refería como los no-colores de Kandinsky: negro, gris y blanco), teoría en la que había trabajado con el pintor valenciano Manolo Gil. En 1958 ensayó con unas variantes en piedra de las cajas [fig.10] que entonces se encontraba realizando, combinando piedra blanca y piedra negra. Años más tarde explicaba así el sentido de estos experimentos:

> "Intenté también, antes de construir mis Cajas en chapa de hierro, realizarlas (cajas, poliedros abiertos) en piedra, combinando piedra negra como parte plana y física de la escultura, y piedra blanca como espacio vacío."[17]

Así pues, el cambio de color de la piedra intermedia es un recurso más para desmaterializarla y acentuar de esta manera la flotación de la estela. En un texto de 1948 escrito en Buenos Aires, Oteiza explicaba el sentido de esta búsqueda de la flotabilidad dentro de su concepto de la escultura monumental: "[...] una estatua (en su función monumental) es la lucha contra la ley de la gravedad, contra la caída, contra la muerte"[18]. Un texto que transcribiría, casi literalmente, diez años más tarde dentro del "Propósito experimental 1956-57", informe que terminaba así: "Tomo el nombre de lo que acaba de morir. Regreso de la muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece"[19], resumiendo así el sentido último, para él, de la estela funeraria.

17. Pie de foto escrito por Oteiza en PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1979, p. 201.

18. OTEIZA, Jorge. "Del escultor español Jorge de Oteiza. Por él mismo". *Cabalgata* (Buenos Aires, julio, 1948).

19. OTEIZA, Jorge. "Propósito experimental 1956-1957". *IV Bienal de Sao Paulo. Escultura de Oteiza: catálogo, op. cit.*, sin paginar [epígrafe: La estela funeraria].

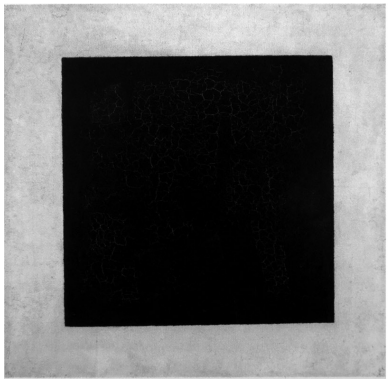


Figura 11. Malevitch: *Cuadrado negro* (1915); Oteiza: *Estela funeraria al P. Donosti* (1958). Fuente: BORCHARDT-HUME, Achim (ed.). *Malevitch*. Londres: Tate Publishing, 2014, p.27; e imagen del autor (2015).

Las referencias formales. Malevitch

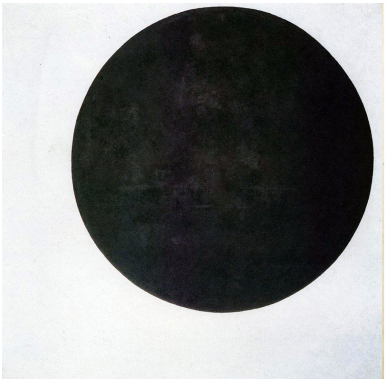
En sus fichas experimentales de esas fechas se pueden encontrar anotaciones correspondientes al proceso de estudio y de análisis de otros artistas, en ellas se refería, entre otros, a los constructivistas rusos, en especial a Malevitch, así como a la obra de Mondrian, de van Doesburg, de Vantongerloo. También analizaba las producciones del *arte concreto*, de Max Bill en particular, intentando establecer semejanzas y diferencias entre las obras y la teoría que este producía y sus propios planteamientos. Fruto de sus viajes a París, entró en contacto con las obras de los artistas representantes de la abstracción geométrica que en ese tiempo allí exponían, en especial con los relacionados con la Galería Denise René. Pero sin duda la obra que más le influyó entonces fue la de Malevitch, como lo reconocía expresamente en el informe de su catálogo de Brasil.

La estela admite dos aproximaciones plásticas diferentes: por un lado, el tratamiento volumétrico de la misma, como el monolito que en el encargo le pedían (para el que Oteiza propuso una piedra negra cuadrangular, separada, flotante del suelo de crómlechs) y por otro, uno superficial, ya que la piedra se halla tallada solo en una de sus caras, a modo de relieve hundido[20], permitiéndose su lectura como un plano dotado de espesor. El círculo vacío de la superficie se hunde en el interior de la piedra en un vaciado abocinado que acaba en un círculo interior de menor diámetro y no paralelo a la cara exterior de la piedra. Por la distinta iluminación que reciben las superficies se genera entre ambos círculos (incluso en la vista frontal) un halo diagonal, gris.[21]

La referencia formal a Malevitch se puede establecer en las dos aproximaciones, la imagen volumétrica y la superficial. Si la estela, volumétricamente, como piedra negra separada y flotante [fig.11], desmaterializado su soporte con el color del fondo, aislada en el espacio, tiene su relación

20. Fue en esos años, 1955-56, cuando Oteiza realizó un mayor número de ensayos con los relieves murales, estudiando el impacto de la luz natural para hacer más liviana la pared; tanto de bajorrelieves como de relieves hundidos, como el realizado en el interior de la vivienda de Mª Josefa Huarte, *Homenaje a Bach* (1956).

21. Un "vacío definido por referencias formales, y que se aproxima a nuestra idea de la naturaleza desocupada de la estatua", palabras que Oteiza utilizaba para describir sus maquetas de vidrio de estas fechas y que se podrían aplicar en este caso. OTEIZA, Jorge. "Documentación gráfica", *op. cit.*, sin paginar [texto en el pie de foto explicación de sus maquetas de vidrio].



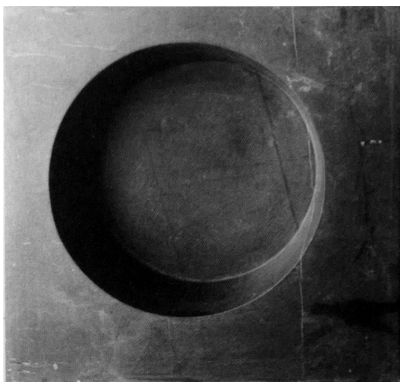


Figura 12. Malevitch: *Círculo negro* (1915); Oteiza: *Estela funeraria al P. Donosti* (1958). Fuentes: BORCHARDT-HUME, Achim (ed.). *Malevitch*. Londres: Tate Publishing, 2014, p.163 [Detalle] y ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza: pasión y razón*. San Sebastián: Nerea, 2003, p.151 [Detalle]

directa con el *Cuadrado negro* (1915) del pintor ruso[22]; el tratamiento en relieve hundido de la cara principal de la estela tiene una referencia formal en el *Círculo Negro* (1915), [fig.12] "desplazando el disco vacío abierto en la cara frontal, desviando ligeramente su fondo plano, en una inclinación que lo detiene, inmovilizándolo cerca del borde"[23]. Estas palabras con las que definía sus investigaciones con las *Maquetas de vidrio* de aquellas fechas son aplicables a la estela: entre el disco vacío en la cara frontal y su fondo plano "lo que era vacío plano, aquí es sitio orgánico, estética topología. El aire se ha convertido en luz. El vacío, en cuerpo espacial desocupado y respirable por las formas [...]. Proyecta y recibe sombra. La sombra crece o disminuye, se hace más intensa y se completa con una misteriosa zona de penumbra. La penumbra se agujerea de luz" [agujeros que estaban presentes en la maqueta, no en la solución final].[24]

Otro de los artistas que analizaba entonces era Ben Nicholson. Oteiza era conocedor de su obra y es sabida la polémica que surgió meses más tarde en Brasil cuando amenazó con rechazar su premio si no le daban el Gran Premio de la Bienal al inglés, quien al final se alzó con el de pintura. La referencia formal de la estela se encuentra en la serie de los relieves en blanco que Nicholson inició a mediados de los años treinta. Realizados en madera pintada de blanco o en escayola, en numerosas combinaciones recurrentes, planos rectangulares de muy poco espesor se superponían, se intercalaban en combinación con formas circulares, para conseguir unas obras en relieve en las que sólo las sombras producidas por la iluminación revelaban sus formas geométricas. También ensayó esta combinatoria en sus cuadros, pintando de un solo color cada uno de los elementos que lo configuraban para así transmitir ese mismo efecto de solapamiento entre ellos, de avance o retroceso de las superficies coloreadas (realizó asimismo relieves coloreados y grabados con esta misma temática e intención). Algunos de estos cuadros, realizados en tonos muy próximos a la serie

22. Oteiza describía así esta pintura: "Malevitch significa el único fundamento vivo de las nuevas realidades espaciales. En el vacío del plano nos ha dejado una pequeña superficie, cuya naturaleza formal liviana, dinámica, inestable, flotante, es preciso entender en todo su alcance. Yo la describo como Unidad Malevitch. Si el pintor creyó producirla con su intuición, es ya hora de razonarla". OTEIZA, Jorge. "Propósito experimental 1956-1957", *op. cit.*, sin paginar [epígrafe: Malevitch].

23. OTEIZA, Jorge. "Ciegos en plenilunio. Entendimiento de la geometría para la comprensión religiosa del arte". *La Voz de España*. San Sebastián, 25 de junio, 1959, p.14.

24. OTEIZA, Jorge. "Propósito experimental 1956-1957", *op. cit.*, sin paginar [epígrafe: La pared-luz].

negro-gris-blanco, debieron de llamar también la atención de Oteiza. Otra muestra más del vínculo entre la pintura "delicada, muy limpia, muy Nicholson"[25] y el origen de la estela es el friso en piedra que Oteiza realizó para el hall del Banco Guipuzcoano en San Sebastián, *Suite con paisaje de Aguiña. Homenaje al P. Donosti* (1959). Si la estela fue concebida en 1956, antes de la experiencia de Brasil y antes del desenlace final de su escultura en 1958, en esta obra realizada con posterioridad, la referencia a los relieves de Nicholson es aún más evidente.

Oteiza había resuelto la única escultura pública que realizó en su país durante su etapa experimental de escultor (las obras de la fachada de Aránzazu, que eran anteriores, no serían acabadas y puestas en su lugar hasta 1969), en un signo único[26] que resumía los requerimientos del programa (la condición monolítica del monumento que le pedían), la naturaleza del lugar donde se iba a situar (un paisaje de fuerte carácter circular como se puede observar en las fotografías de la época donde, desde lo alto y ante la ausencia de arbolado, se tenía una vista panorámica de 360º), las referencias a los restos neolíticos que singularizaban la zona, las referencias formales que tenía más recientes y las que más le interesaban (Malevitch, Nicholson,...), sus propias exigencias para la escultura (la flotabilidad, la inmovilidad, la estatua como organismo espacial, el valor espacial de los no-colores) y el simbolismo geométrico del círculo y el cuadrado: la tierra, el disco solar, el plenilunio, la Sagrada Forma, etc., "como ancla en la rotación incesante del Paisaje, yo quisiera que lo desocupara todo [...]. Que nos sintamos descolocados, extraños y solos es lo que necesitamos en la iglesia natural de este sitio [...]. Debemos subrayar la quietud y el silencio de ese lugar habitado, pero claro está que no por nosotros, que somos los únicos muertos, hasta que podamos comprenderlo. Para ayuda de esta comprensión es lo que creo que es hoy una Estela funeraria".[27]

Finalmente el monumento se inauguró el sábado 20 de junio de 1959. Habían pasado más de dos años y medio desde que Oteiza ideara la estela funeraria con las referencias formales y los intereses estéticos que le ocupaban entonces. Para cuando el monumento fue inaugurado, Oteiza era otro (en un documento titulado "Propósito experimental Irún"[28] de diciembre de 1957, de hecho decía ser dos, el escultor y el espectador que sabe, que no veía con los mismos ojos). Después de haber ganado su premio en la Bienal de São Paulo, se había instalado, por fin, en su casa-taller en Irún; después de haber escrito su informe "Propósito experimental 1956-57" para el catálogo, había llegado (en 1958) a la solución de los problemas estéticos que allí se planteaban y había concluido su

25. *Cfr*. OTEIZA, Jorge. [Premio Guggenheim y maquetas de vidrio] [escrito, 3 hojas], diciembre, 1956. AMFJO ID: 16563.

26. Para Txomin Badiola el "Homenaje al P. Donosti, que por sí constituye una obra conclusiva al constituirse como un signo único y vacío". BADIOLA, Txomin. "Oteiza Propósito experimental", en *Oteiza: Propósito experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988, p.59.

27. OTEIZA, Jorge. [La estela funeraria al P Donosti], *op. cit*.

28. OTEIZA, Jorge. "Propósito experimental Irún" [escrito, 3 hojas], Madrid, diciembre 1957. AMFJO ID: 15225.

Figura 13. Jorge Oteiza junto a un crómlech, "velazqueñamente" como diría J.D. Fullaondo. Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 2576.

línea experimental en la escultura[29]; acababa de ser seleccionado (marzo de 1959) para la fase final del concurso internacional para el Monumento a José Batlle en Montevideo (en el que se proponía el tema de la integración de arquitectura y escultura, y que por esas fechas era publicado en la revista *Arquitectura*); y sobre todo, durante la ejecución de las obras del memorial al P. Donosti el año anterior se había producido la revelación[30] entre sus últimas obras y la sensación vacía de los crómlechs prehistóricos del sitio de Agiña. Esta revelación implicó que, en las palabras del propio Oteiza, "puesta en marcha desde aquí, una cadena de reflexiones, cerré también finalmente, mi teoría con mi experimentación".[31] La interpretación estética que Oteiza hizo de los pequeños crómlechs (a los que había tenido en cuenta desde el principio a la hora de plantear su estela funeraria, pero considerados como elementos formales, integrantes y caracterizadores del paisaje) como crómlech-estatua, como concepto, fue definitiva para él desenlace final de su carrera como escultor. [fig.13]

29. En una carta abierta enviada a André Bloc, director de *Aujourd'hui, art et architecture* (que no fue publicada) titulada "La escultura contemporánea se ha detenido", escrita en septiembre de 1958, declaraba en dos momentos de la misma haber concluido su experimentación: "... yo he sido uno de los que ha permanecido fiel a esta exploración y que ahora he concluido, sorprendiéndome yo mismo de ello, puesto que, en una línea experimental honradamente llevada, existe un final, pero no se puede prever para cuando, ni cómo." Y más adelante: "Puedo decir que he concluido una larga trayectoria experimental de más de 25 años de escultor. Muy rara vez se da esto en un artista. Le ha sucedido a Mondrian y ahora a mí." OTEIZA, Jorge. "La escultura contemporánea se ha detenido" [escrito, 4 hojas]. AMFJO ID: 3182 y 18806, pp. 1,3.

30. "Del choque entre sus últimas obras y la sensación vacía de estos signos surgió el chispazo, su prodigiosa capacidad relacionadora: el Partenón, los jardines de Kyoto, la Catedral Gótica, las Meninas, el Igitur de Mallarmé, obras con esa extraña sensación de la vaciedad, incomprensible en una lógica lingüística positiva, aparentemente arbitrarias en su defecto, en su ausencia". BADIOLA, Txomin. "Oteiza Propósito experimental", *op. cit.,* p.57.

31. OTEIZA, Jorge. [Estética arquitectónica en Oteiza] [escrito, 36 hojas]. AMFJO ID: 15225, p.3.

Figura 14. La Estela funeraria al P. Donosti "contra la realidad", revelando sobre ella un volumen de espacio similar al que Oteiza quería activar con la losa negra de su propuesta para el concurso de Montevideo. Fuente: *Informaciones*, Madrid, 14 de noviembre, 1958. [Detalle]

Viernes 14 noviembre 1958

Conflicto en la Aduana de Nueva York

¿QUÉ COSAS SON ESTAS ESCULTURAS DEL ESPAÑOL OTEIZA?

"Aquello" superaba la capacidad de entendimiento de los aduaneros neoyorquinos

(SAN SEBASTIAN. (Servicio especial.)

EL escultor guipuzcoano Jorge Oteiza, ganador del Gran Premio de Escultura de la última Bienal de Sao Paulo, y actualmente uno de los artistas más universalmente conocidos, ha creado con su obra un enorme conflicto a los aduaneros norteamericanos, que ha tenido eco en todo el mundo.

Requerido por varias salas de arte de Estados Unidos, Jorge Oteiza envió allí algunas de sus obras: una piedra para Pittsburg, dos «definiciones espaciales» para Nueva York y otras dos para la galería Gres, de Wáshington. Las obras, por consiguiente, llegaron a la aduana, y allí se presentaron los directores de las salas para recogerlas. Pero aquí surgió el conflicto. ¿Considerarían los aduaneros efectivamente estos trabajos no figurativos realizados en hierro y acero como obras de arte?

LO QUE DICE LA PRENSA

La Prensa norteamericana se ha ocupado con gran interés de este asunto. Uno de los periódicos, el «Washington Post», dice:

«Las obras de hierro decorativas pagan el 19 por 100 de su valor declarado. La directora de la Galería alega que se trata de obras que han obtenido el más alto premio en la Bienal de Sao Paulo, que valen muchos millones de dólares. Entonces los representantes de la aduana desean saber qué es lo que trata de representar su autor y si son obras ejecutadas a mano o con moldes y máquinas. La directora, señora Perry, contesta que las obras se titulan «Suspensión vacía», «Conjunción vacía», «Formas lentas antes de cerrarse en el espacio» y «Caja metafísica núm. 1»; les dice que la escultura intenta hallar una relación entre el hombre y el universo y que su autor, el escultor Oteiza, según sus palabras, quiere crear un espacio metafísico habitable para el hombre. Respecto al segundo punto, concerniente a la producción material, les dijo la señora Perry que Oteiza realiza sus obras cortando los materiales, hierro y acero, de que están hechas con máquinas modernas y que luego las forja y las suelda.

EQUIVOCOS

El periodista ha visitado a Oteiza en su estudio de la avenida de Francia, en Irún.

Un incidente semejante —comenta el escultor— sucedió con el célebre «Pájaro en el espacio» en

La estela funeraria dedicada al padre Donosti en el monte Aguiña, obra también del escultor Oteiza, realizada en colaboración con el arquitecto don Luis Vallet

"...ensayando un repaso de la historia desde el ángulo de la desocupación, se me ocurrió pensar en un primer par polar de conceptos «desocupación del espacio-ocupación formal del espacio» (esto es: el espacio como forma y el espacio como sitio) [...]. Y di con el par polar Crómlech-trilito, curiosamente, dos de las creaciones primeras del hombre. Me sirvió que en esos días frecuentaba un lugar prehistórico en el País Vasco donde con un amigo el arquitecto Luis Vallet, íbamos a realizar una estela funeraria en recuerdo de un músico vasco, el P. Donosti. El lugar está lleno de pequeños crómlechs, yo no los sabía ver y dudo que alguien sepa qué es un Crómlech. Un pequeño círculo de piedras vacío. Habrá otras construcciones parecidas mucho más importantes como otro tipo de construcción. Semejan [sic], estos pequeños y creo que es raro encontrarlos tan pequeños, recuerdos o señales, quizá funerarias. Uno de esos días, mirando uno de ellos, lo viví después de miles de años que no habría sido usado, que no habría sido vivido. Era una estatua, era mi caja receptiva, un crómlech-estatua prodigiosa para ser habitada espiritualmente. Una defensa espiritual para la amenaza exterior, un aislador metafísico, solución estética

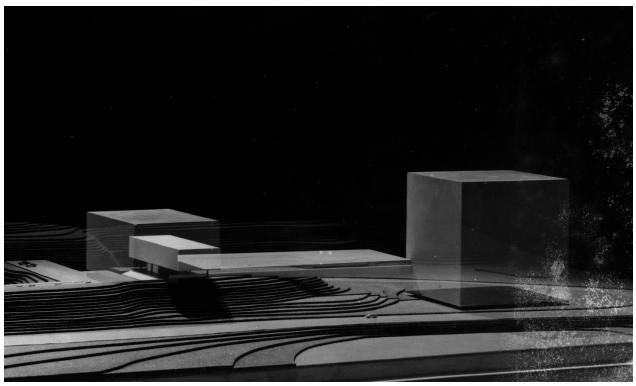


Figura 15. Fotomontaje con el que se expresaba el espacio activado por cada uno de los elementos que formaba la propuesta de Puig y Oteiza para el concurso. Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 19254.

> del sentimiento religioso, que no es mero propósito vital sino existencial y trágico. Y que la estatua trata [...] si buscamos en otro periodo histórico una situación del hombre semejante a la nuestra, como angustia e inquietud existencial ante el mundo exterior, creo que es esa del hombre prehistórico, inventor de la estatua-crómlech."[32]

En septiembre de 1958, las cuatro esculturas que Oteiza había enviado a Estados Unidos para ser expuestas en la Gres Gallery de Washington habían sido retenidas en la aduana hasta que se demostrara que eran obras de arte (y así evitar pagar las tasas arancelarias correspondientes a simples productos metálicos). El diario *Informaciones* daba noticia de esta situación en un artículo que se ilustraba con una imagen del *Mueble metafísico número 1* (una de las obras enviadas a Washington) y una imagen volteada de la *Estela funeraria al P. Donosti* (de cuya finalización en esos días también se informaba). El giro de la imagen no era un error de composición, era un guiño intencionado del escultor. La imagen de la estela era la misma que había aparecido en el catálogo de Oteiza en la Bienal en su posición natural, una piedra "flotante" en el espacio. Ahora, después de haber tomado conciencia del crómlech, aparecía la estela "contra la realidad"; la cara cuadrada de la estela girada revelaba por encima de ella un volumen de espacio similar al que Oteiza quería activar con la losa negra de su propuesta para el concurso de Montevideo que por esas fechas estaba terminando. La función estética asignada a este espacio desocupado se explicaba en la memoria del concurso: consideraba que la etapa del hombre como espectador frente a la obra de arte había concluido, que el hombre tenía que participar activamente en la misma (caracterizada por su silencio espacial interno, receptivo), y pretendía provocar la toma de conciencia estética del espacio, como acto primero de libertad individual. Proponía como creación monumental la limitación abierta de un gran espacio vacío, receptor, dentro del complejo dinámico y turbador de la ciudad, desde cuya intimidad se rehiciera la nueva conciencia espiritual y política del hombre.

La misma función espiritual de la obra de arte (para el hombre, para la comunidad) que había reconocido en su interpretación estética del crómlech, era la que asignaba a su última propuesta de monumento. El crómlech dejaba de ser una referencia formal o etnológica para convertirse en una herramienta conceptual, el canon de validez transhistórica para el nuevo arte que estaba proponiendo: la desocupación espacial. [figs.14 y 15]

32. *Ibid.*, p.13.

Bibliografía

ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza: pasión y razón*. San Sebastián: Nerea, 2003.

ARCHIVO FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA. Consulta de documentos en:

http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/buscar.php?bd=fondod

ARNAIZ, Ana. "Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza". *Ondare* 25, 2006, pp. 305-325.

BADIOLA, Txomin (ed.). *Oteiza: Propósito experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988.

BADIOLA, Txomin (ed.). *Oteiza, mito y modernidad*. Bilbao: Museo Guggenheim, 2005.

KAZKAZURI (Luis Vallet). "El sentimiento religioso de la estética de Oteiza". *El Bidasoa*. Irún, 5 de octubre, 1957, p.1.

MANZANOS, Javier (ed.). *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

OTEIZA, Jorge. "Del escultor español Jorge de Oteiza. Por él mismo". Cabalgata. (Buenos Aires, julio, 1948), sin paginar.

OTEIZA, Jorge. *IV Bienal de Sao Paulo. Escultura de Oteiza: catálogo*. Madrid: [Auto editado] Gráficas Reunidas, S.A., 1957. [Sin paginar]. Reimpreso en edición facsímil con motivo de la exposición *São Paulo 1957*, celebrada en el Museo Oteiza (11 de mayo 22-septiembre 2007). Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

OTEIZA, Jorge. "Ciegos en plenilunio. Entendimiento de la geometría para la comprensión religiosa del arte". *La Voz de España*. San Sebastián, 25 de junio, 1959, p.14.

OTEIZA, Jorge. "Para un entendimiento del espacio religioso. El crómlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo". *El Bidasoa*. Irún, 28 de junio, 1959, sin paginar.

OTEIZA, Jorge. *Quousque tándem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. San Sebastián: Amuñamendi, 1963.

OTEIZA, Jorge y PUIG, Roberto. "Concurso de Monumento a José Batlle en Montevideo". *Arquitectura* 6, junio, 1959, pp.17-23.

OTEIZA, Jorge y VALLET, Luis. "Memorial en honor del Padre Donosti, capuchino y musicólogo". *Munibe (Suplemento de Ciencias Naturales del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País)*. Cuaderno 3º, año IX, 1957, pp.187-192.

PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1979.

RODRÍGUEZ GAL, Luis. “Memorial al Padre Donosti”. *Munibe (Suplemento de Ciencias Naturales del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País)*. Cuaderno 3º, año IX, 1957, pp.186, 187, 193.

RODRÍGUEZ SALÍS, Jaime. *Oteiza en Irún, 1957-1974*. Irún: Alberdania, 2003.

ZUAZNABAR, Guillermo. *Piedra en el paisaje*. Cuadernos del Museo Oteiza nº 2. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.