

GÉNESIS DE LA ABSTRACCIÓN EN LOS  
MURALES DE **JORGE OTEIZA**12 DICIEMBRE  
10 FEBRERO  
2019

JORGE OTEIZA. HOMENAJE A BACH, 1956. COLECCIÓN MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA.

**LA FAMILIA HUARTE Y OTEIZA**  
IGNACIO MIGUÉLIZ\*

La vinculación entre Jorge Oteiza (1908-2003) y la familia Huarte comenzó en 1954, cuando Juan Huarte (1925-2018), durante un paseo con su mujer Charo, y de manera fortuita, descubrió al escultor al encontrarse con una de sus obras, *San Sebastián atado a la columna*, expuesto en Galerías Altamira, una tienda de antigüedades de Madrid. Juan compró la pieza y al poco tiempo Jorge Oteiza se presentó en su casa para agradecerle, de manera un tanto surrealista, como el mismo Juan relató, su interés por él y la compra de su obra. Unas semanas después el matrimonio fue a casa de Oteiza a visitarle y allí le compraron tres piezas más, *Coreano*, *Unidad triple y liviana* y una *Maternidad*<sup>1</sup>. Estas adquisiciones marcaron el inicio de la vinculación de la familia Huarte con el escultor, ya que, a iniciativa de Juan, también sus hermanos establecieron relación con Oteiza y le compraron obra. Este fue el comienzo de una amistad que, con altibajos, perduró hasta la muerte del artista.

Tras sus primeros encuentros, Juan Huarte ofreció en 1956 a Oteiza un espacio en el que poder trabajar en el complejo de Nuevos Ministerios de Madrid, obra que la constructora Huarte estaba levantando en esos momentos en la capital. Allí Oteiza pudo centrarse en su faceta creativa y preparar, con la financiación de los Huarte, las piezas con las que participaría en la Bienal de Sao Paulo de Brasil de 1957, que le consagraría como escultor. Ese mismo año de 1957, y gracias a la relación que habían establecido a través de su hermano Juan, María Josefa Huarte (1927-2015) encargó a Oteiza sendas piezas de gran formato para su casa de Madrid, un mural, *Homenaje a Bach*, y el frontal de una chimenea, *Elías en su carro de fuego*. Se trata de dos obras de gran importancia dentro de la producción de Oteiza, en las que plasma su interés e investigación por el concepto del espacio, la luz y el muro. Son, así mismo, dos obras esenciales dentro de la colección de María Josefa, que se integraron de manera plena dentro de ese ámbito de recogimiento que creó en su casa. La colocación de ambas piezas, de carácter inamovible y permanente, se hizo con el análisis previo del espacio por parte de Oteiza, que estudió la luz y su incidencia en las obras, organizando el espacio a su alrededor y la

\*Responsable del área curatorial del Museo Universidad de Navarra.

<sup>1</sup> ROSALES, A (Edit.), *Jorge Oteiza creador integral*, Universidad Pública de Navarra - Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona, 1999, pp. 143-145.

percepción de los murales desde diferentes puntos de la casa. Junto a estas piezas de carácter monumental, María Josefa adquirió a lo largo de los años al artista otras ocho esculturas de pequeño formato. Aunque tal y como ella misma confesaba, lo que realmente le hacía vibrar en relación con la escultura de Oteiza eran las obras monumentales, de grandes dimensiones<sup>2</sup>, como los dos murales que de manera inamovible articulaban el espacio de su casa.

Tal y como ella misma explicó en relación a *Homenaje a Bach*, María Josefa vio en el estudio de Oteiza uno de los bocetos previos de la pieza, por la que se sintió rápidamente atraída, así que decidió encargar la ejecución de la obra en gran formato en un mural para su casa. Para ello, un albañil realizó la pared de piedra caliza en su salón y posteriormente Oteiza estuvo trabajando en ella durante varias semanas, algo que María Josefa seguía diariamente sentada en un sillón de la sala<sup>3</sup>, aprovechando esos momentos para establecer un diálogo con el artista. Durante el tiempo de ejecución de la pieza no solo pudo establecer una mayor intimidad con el escultor y ver su forma de trabajar, sino que también pudo comprobar cómo el proceso creativo del artista le llevaba desde los bocetos y diseños en los que plasmaba el planteamiento conceptual de la obra, a la materialización de la misma.

Las piezas de Oteiza se integraban dentro de la pequeña pero selecta colección de arte contemporáneo, basada en la abstracción informalista, que María Josefa reunió a lo largo de su vida, formada principalmente por obras de autores españoles. Se trata de 47 piezas de 18 artistas diferentes, siendo los pilares de la colección, junto a Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo y Antoni Tàpies. El interés por el coleccionismo de María Josefa no procedía de una tradición familiar, aunque sí se enmarcaba dentro de este ámbito, ya que tanto ella como sus tres hermanos, Juan, Felipe y Jesús, fueron apasionados del arte en todas sus formas y manifestaciones y ejercieron un papel de mecenazgo inédito en España en su época. Persona sin formación artística ni conocimientos previos, la vinculación de María Josefa con el arte contemporáneo nació de su propio deseo. Como ella misma contaba, su acercamiento a la abstracción vino gracias a los viajes de trabajo que su marido Javier Vidal tuvo que hacer por Europa tras la guerra. Ella le acompañaba y aprovechaba su tiempo libre para visitar galerías y museos, lo cual le permitió conocer de primera mano las vanguardias y el arte más actual, absorbiendo el mismo sin darse cuenta y de manera paulatina. Este acercamiento personal al arte lo completó con una serie de conversaciones con el filósofo Santiago Amón, profesor de su sobrina Charo Huarte, quien tenía con ella y su marido unas sesiones, basadas en el diálogo, sobre arte y estética, lo cual le proporcionó una base teórica.

La importancia de la vocación coleccionista y de mecenazgo de la familia Huarte hay que enmarcarla en el con-

texto en que se desarrolló, en una España en la que el arte contemporáneo no era apreciado ni entendido. Sirva de ejemplo la anécdota que la misma María Josefa relataba de cómo un visitante al ver *Homenaje a Bach* le indicó que en esa pared desnuda le iría muy bien un tapiz, apreciación que a María Josefa le apenó profundamente ya que reflejaba muy gráficamente el desconocimiento del arte contemporáneo en España. Y fue en parte para revertir esta incompreensión que creó una Cátedra de Estética y Arte Contemporáneo en la Universidad de Navarra, dedicada a su padre, Félix Huarte, y posteriormente donó su colección a la misma institución con la condición de construir un Museo. El objetivo de María Josefa era que desde la Universidad se educase al público en arte contemporáneo para que este lo pudiese entender y, ya desde el conocimiento, juzgase si le gustaba o no, pero siempre pudiendo esgrimir una razón lógica. Tal y como señala Santiago Olmo, la colección “refleja no solo los deseos sino también las ambiciones de María Josefa: poder devolver a la gente el enriquecimiento interior, cultural y espiritual que ella misma ha experimentado con el arte. Está convencida, y así se ve en sus entrevistas, de que el arte es un método para sanar y, sobre todo, para llegar a una dimensión espiritual en la vida, a la vez que favorece una mentalidad abierta”<sup>4</sup>.

Debido a ello, la motivación de María Josefa Huarte a la hora de comprar una pieza era personal, en principio sin un afán coleccionista, tan solo movida por el flechazo que sentía por la obra y por lo que esta le transmitía. Así, se acercó al arte contemporáneo de manera personal e íntima, estableciendo una fuerte vinculación sensorial con él a través de sus impulsos y su placer estético. Las compras las hacía bien directamente al artista o bien a través de su galería, pero jamás en una subasta. Este mercadeo del arte le parecía más una transacción comercial con fines lucrativos que la experiencia sensual de vinculación con la obra que se debía experimentar frente a la pieza de arte y que le motivaba a comprarla. Para María Josefa, se establecía una relación íntima entre la obra de arte y el comprador, vinculado a lo emocional y alejado de cualquier valoración y criterio de mercado.

En relación a ello, el grueso de la colección se dispuso en la casa del matrimonio Vidal - Huarte en Madrid, en el que tanto María Josefa como su marido Javier quisieron crear un espacio personal e íntimo de recogimiento, reflexión y espiritualidad, generado gracias a la contemplación de la obra de arte. Un espacio en el que poder desarrollar sus inquietudes personales rodeados de un entorno artístico. Debido a ello, la ubicación y disposición de todas las obras en la casa, la colocación en un espacio concreto y su relación con el mismo y con el resto de piezas y mobiliario, fue una decisión personal de María Josefa, que en el caso de los murales de Oteiza se vio apoyado por los estudios del espacio del propio artista. Ella planteó un espacio intimista de diálogo con las obras, en las que cada una tuviese su propio lugar en el que pudieran ser

2 Entrevista a María Josefa Huarte de Elica Brajnovic para el Museo Universidad de Navarra en 2008 (inédita)

3 *Ibidem*.

4 OLMO, S. (Coord.), *Abstracción y modernidad. Colección María Josefa Huarte*, Museo Universidad de Navarra, Pamplona, 2014, p. 26.

contempladas en toda su magnitud. Para ello tenía en cuenta la distribución de la vivienda así como la luz que incidía en las obras, no dudando en ningún momento en derribar tabiques o cegar ventanas para acomodar de la mejor manera posible las piezas. En el caso de *Elías en su carro de fuego* María Josefa no solo se limitaba a la contemplación de la obra, sino que en un concepto más amplio, de integración de las artes, significado y significativo se unían al encender la propietaria la chimenea, lo que hacía que las llamas reales arropasen a las esculpidas en piedra, completando el sentido de la obra, lo que a María Josefa le valió el apodo por parte de su familia de “La Incendiaria”<sup>5</sup>.

La colección de obras de Oteiza reunida por María Josefa no habría sido posible sin la figura de su hermano Juan, que, como ya hemos dicho, fue quien descubrió al escultor, posibilitó que se dedicase exclusivamente a su faceta creativa y promovió la compra, a precios de mercado, de sus esculturas entre sus hermanos. En 1957, un año después de la comisión por parte de María Josefa de sus murales, sería su hermano Juan quien encargó al escultor la realización de un gran friso, de casi cinco metros de longitud, *Formas lentas cayéndose y levantándose en el laberinto*, para colocar en el despacho del empresario, y que posteriormente, en 2003, éste donaría a la Fundación Museo Jorge Oteiza. Este mural, junto a los realizados para María Josefa, piezas permanentes e inamovibles que articulan el espacio en el que se sitúan, y en el que transcurren las vidas de sus propietarios, marcan la vinculación que se estableció entre el artista y los Huarte, gracias a la cual pudo, tal y como él mismo señalaba, dedicarse por primera vez en su vida solo a la escultura.

5 Entrevista a María Josefa Huarte de Elica Brajnovic para el Museo Universidad de Navarra en 2008 (inérita).

Esta relación de la familia con Oteiza determina también la exposición que presentamos, una colaboración entre la Fundación Museo Jorge Oteiza y el Museo Universidad de Navarra. El primero, a la cabeza de cuyo patronato estuvo muchos años Juan Huarte, recoge la obra de este artista, mientras que el segundo surgió a raíz de la donación que María Josefa Huarte hizo a la Universidad de Navarra de su colección de arte contemporáneo, uno de cuyos pilares es Jorge Oteiza. En la Fundación Oteiza, articulado en torno el mural *Formas lentas cayéndose y levantándose en el laberinto*, se podrán visitar los yesos relativos a estas obras, así como la evolución que experimentó desde sus primeros trabajos en torno al muro, el espacio o la luz hasta la ejecución de los murales. Mientras que en el Museo Universidad de Navarra la muestra se centra en *Homenaje a Bach* y *Elías en su carro de fuego*, que se acompañan de diversos collages y bocetos de ambas piezas, así como de otras obras vinculadas a ellas, y de varias esculturas que reflejan el trabajo que en relación con la materialización del muro y su vinculación con el espacio y la luz realizó Oteiza.

Con esta exposición se establece un paso más en la colaboración que viene produciéndose entre la Fundación Museo Jorge Oteiza y el Museo Universidad de Navarra, que se inició con la extracción, traslado y posterior montaje de los dos murales en el Museo Universidad de Navarra, en este caso junto a la empresa Cloister Services S.L. Bajo la supervisión de Elena Martín, de la Fundación Oteiza, asistida por Ignacio Miguélez y Javier Ortiz-Echagüe, del Museo Universidad de Navarra, un equipo dirigido por Patxi Roldán se encargó de extraer los murales de casa de María Josefa Huarte, restaurarlos y montarlos nuevamente, con un sistema innovador creado ex profeso para ellos, en las salas expositivas del Museo Universidad de Navarra.

---

## JORGE OTEIZA Y EL ESPACIO MURAL

### ELENA MARTÍN MARTÍN\*

---

“El arte comienza en la prehistoria europea cuando el hombre apoya su mano herida en el muro: descubre estéticamente la pared, el poder mágico de la pared. Todo lo que pone en la pared se hace invulnerable, sagrado. Los rostros de las cosas los irá convirtiendo en máscara en la pared, para irlos dominando”.

#### INDAGACIÓN SOBRE LA NATURALEZA MURAL DE LA PINTURA

En 1944, Oteiza escribió *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*<sup>2</sup>, un texto fundamental que avanzó gran parte de su ideario estético y en el que incitaba a los artistas de su generación a asumir su responsabilidad

en la definición del arte, labor en la que el propio Oteiza estuvo comprometido a lo largo de toda su vida. En esta reflexión concebida como una misiva abierta a la comunidad artística, Oteiza defendió la necesidad de entender el arte como una herramienta profunda de conocimiento de la realidad, y no solo como un medio de expresión. Esta llamada, concienciando sobre la capacidad transformadora

\*Responsable de conservación del Museo Oteiza.

1 Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. 1.<sup>a</sup> ed. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963. Se ha consultado la edición crítica a cargo de Amador Vega. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, p. 330.

2 Oteiza, Jorge. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Cultura Hispánica, Madrid, 1952. Se ha consultado en María Teresa Muñoz (ed.). *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 69-255. (Facsimil.).

del arte, incluyó una necesidad esencial que articuló todo el argumento del texto: la necesidad de buscar una nueva naturaleza espacial del arte. En esta renovación de la obra de arte desde una consideración espacialista, Oteiza analizó pormenorizadamente la evolución de la pintura a lo largo de la historia, para comprender así su cualidad espacial, lo que le llevó a redefinir las características del espacio mural.

En su análisis del arte primitivo, Oteiza destacó su carácter inmóvil y la búsqueda de un equilibrio estático, por encima de cualquier aspecto vinculado al tema o a las características de la expresión de estas manifestaciones. Hay que tener en cuenta que el propósito final de la escultura de Oteiza será la búsqueda de un vacío inmóvil, silencioso y espiritual ante el que el espectador debe quedar preocupado. En ese sentido, se produce un fenómeno de identificación estética, dado que, para Oteiza, esa inmovilidad que advierte en el arte prehistórico se corresponde con un arte de carácter trascendente o metafísico, coincidente con su propio ideario estético.

Su análisis histórico de la cualidad espacial de la pintura se detiene también en otros momentos de la historia, en los que advierte hallazgos esenciales que explican su evolución. Oteiza destaca que la pintura mantuvo las dos dimensiones de la pared física hasta el Renacimiento, momento en que el artista, con el uso de la perspectiva aportó la tercera dimensión, construyendo un gran escenario detrás del muro, lo que supone una aportación de gran trascendencia en la evolución de las formas de representación. Siguiendo un mismo hilo, destacó la importancia de Cézanne, quien al estructurar la naturaleza a través de tres figuras geométricas elementales (la esfera, el cono y el cilindro), reveló en su pintura, un concepto geométrico-espacial. Precisamente, uno de los propósitos escultóricos de Oteiza será desocupar los cuerpos geométricos -cilindro, esfera y cubo- reduciendo la expresión y la masa, moderando las articulaciones y unidades que conforman la obra, hasta aislar un espacio solo y vacío.

El cubismo -afirma Oteiza- determinó una compleja disposición entre la figura y el fondo; "toma el escenario del Renacimiento y lo estrella violentamente contra la pared. Y [el artista] comienza a ver qué sucede y a experimentar". Y, en relación a la pintura de los muralistas mejicanos -Orozco y Siqueiros-, advirtió que más que en el modo mecánico de colocar la pintura, donde verdaderamente debemos concentrar nuestra atención es "en los poderes lineales que recibe el muro del exterior".

De un modo casi profético, puso de manifiesto muchas de las cuestiones que indagaría después en la escultura y en las intervenciones murales<sup>4</sup>:

"El desarrollo público de una obra depende de las leyes que rigen el espacio, el cual debe ser calculado y trascendido, de manera que el espectador, por primera vez en la Historia del Arte, no es independiente del espec-

táculo mural. El escenario interior del Renacimiento se completa hoy con otro escenario anterior al muro, donde el espectador queda atrapado, incluido activamente en la composición virtual por la que se reanuda incesantemente el tráfico de las formas".

En este sentido, el nuevo arte que promueve Oteiza, requiere un nuevo espectador, que no encontrará un punto de visión único de la obra, sino que "el centro mural es múltiple y el espectador lo encuentra allí donde se sitúe" con la misma impresión que producen algunos "retratos cuyos ojos nos siguen con la mirada"<sup>5</sup>.

A partir de estos conceptos, Oteiza indagó las relaciones entre superficie y espacio, para ampliar la funcionalidad del plano mural a más de tres dimensiones.

### AMPLIACIÓN FUNCIONAL DEL MURO

En 1956, Oteiza estudió el comportamiento espacial del muro a partir del conocimiento y análisis de la obra de Malévich. El escultor materializó sus investigaciones en tres trabajos; unas maquetas en vidrio, una serie de collages y, por último, fijó sus conclusiones en la escultura *Teorema de la desocupación cúbica/Notación para una desocupación del muro*.

#### Maquetas en vidrio para el estudio de la pared-luz



JORGE OTEIZA. MAQUETAS EN VIDRIO PARA EL ESTUDIO DE LA PARED-LUZ, 1956. COLECCIÓN FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA. FOTO: TXOMIN SÁEZ (CORTESÍA FUNDACIÓN "LA CAIXA").

Oteiza visitó la Exposición Internacional del Premio Guggenheim en 1956 (París)<sup>6</sup> y pudo contemplar obras de Alfred Manessier, Nicolas de Staël, Ben Nicholson o Richard

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>6</sup> El premio internacional Guggenheim se estableció precisamente en 1956 y tenía lugar cada dos años. Un comisario, seleccionaba los artistas que participarían en la exposición y se prefijaban los países participantes para cada convocatoria.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 278.

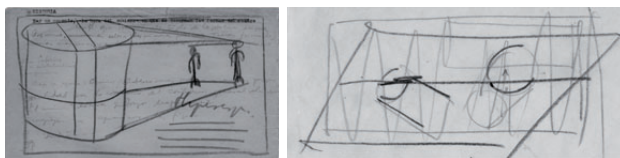
<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 283.

Mortensen. Tras analizar la obra de estos artistas, advirtió su intención de adelantar el plano de la pintura e, inmediatamente, a su regreso de París, comenzó a preparar las *Maquetas en vidrio para el estudio de la pared-luz*:

“Unas maquetas eran, simplemente, unos vidrios planos superpuestos, con Unidades Malévich, recortadas en papel e intercaladas [...] aproximándome a la idea de mi espacio mural compuesto: un vidrio plano entre dos curvos y un juego de unidades formales distribuidas y cambiables en su interior. Observo cada maqueta con distinta iluminación, con una luz artificial de lado y con el sol alto, el resultado es impresionante. [...] el aire se ha convertido en luz, El vacío, en cuerpo espacial desocupado y respirable por la formas. Aquí una forma, puede ensayar un giro completo, avanza, se traslada, retrocede, se pone de perfil y se vuelve. 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. Las formas, como peces sumergidos, viven, se desplazan, se expresan y definen”.

En las *Maquetas en vidrio para el estudio de la pared-luz*, se cuestionó el funcionamiento de la zona espacial anterior y posterior al plano físico mural. Para visualizar la espacialidad del muro, construye una pared superponiendo vidrios e insertando entre las distintas capas elementos formales. En ellas, analizó la pintura de Malévich, partiendo de unidades trapezoidales (abiertas, dinámicas e inestables) que, al combinarse, generaban una nueva concepción espacial. Estas unidades, denominadas por Oteiza *Unidades Malévich*, se revelaron como el elemento clave para el desarrollo formal de su escultura.

Su teoría sobre el muro se pone claramente de manifiesto en estas maquetas, especialmente aquellas en las que dispone un vidrio plano entre dos curvos. Los elementos de papel se disponen horizontal y verticalmente respecto al soporte, se adhieren parcialmente al vidrio para quedar suspendidos en el aire o se refuerza el carácter espacial de la obra incluyendo elementos tridimensionales (tiza). En definitiva, los componentes formales se articulan y disponen en distintas trayectorias espaciales, flotando en un hiperespacio, para que el muro resulte “un fragmento de un sistema abierto, de un equilibrio descompuesto, inestable y que se va restableciendo en el exterior”.



JORGE OTEIZA. [DIBUJOS DEL HIPERESPACIO Y EL PLANO MURAL]. ARCHIVO MUSEO OTEIZA FD 7843 Y FD 3193 [DETALLES].

Al mismo tiempo, estudió las posibles orientaciones espaciales de la pintura de Mondrian –de composición ortogonal y estática– superponiendo vidrios planos entre los

que intercalaba elementos de papel con formas cuadradas y rectangulares. En este caso, las posibilidades de articulación de estos elementos de partida, no proporcionaban al escultor, las interrelaciones formales y espaciales que encontró en las *Unidades Malévich*.

En su texto *Propósito Experimental* se cuestiona: “¿Con qué pintura puedo relacionar lo que observo en este vidrio? Las cosas aquí suceden distinto en apariencia a como yo me figuraba”.

Relacionó lo acontecido en las *Maquetas en vidrio para el estudio de la pared-luz* con las obras pictóricas que había contemplado en la Exposición Internacional del Premio Guggenheim, concretamente con aquellas ante las que observó que se adelantaba el plano de la pintura. El folleto de esta exposición se conserva en su archivo<sup>9</sup>, y en él Oteiza realizó una serie de dibujos y comentarios. Le impresionó especialmente la obra *Opus Normandie* de Richard Mortensen. Un friso pictórico de más de nueve metros de largo en el que se genera una continuidad espacial. Mortensen construyó el espacio a partir de planos oblicuos que se desarrollaban sin cesar y que se iban plegando hasta detenerse en la zona central de la obra. Oteiza encontró en el friso “un sutil ejercicio para la transparencia del plano físico”<sup>10</sup>, y dice sentir una revelación experimental, frente a “ese pedazo central y solo”.



FOLLETO DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL PREMIO GUGGENHEIM, 1956 [PARÍS]. ARCHIVO MUSEO OTEIZA FB 15346 [DETALLE].

7 Oteiza, Jorge. “Propósito Experimental 1956-1957”, en *Escultura de Oteiza. Catálogo. IV Bienal de São Paulo*, Madrid, 1957. Se ha consultado la edición facsímil, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, [p. 9].

8 Oteiza, Jorge. “Propósito Experimental”; op. cit., [p. 8].

9 Archivo Museo Oteiza FB 15346.

10 Oteiza, Jorge. “Propósito Experimental”; op. cit., [p. 9].

En el folleto expositivo señaló otros autores<sup>11</sup> y dibujó la obra expuesta de Ben Nicholson, *August 1956 (Val d'Orcia)*, subrayando la importancia en el espacio de los colores blanco, negro y ocre. Como veremos posteriormente, el escultor estudió el plano mural a través de una serie de collages en los que emplea los colores blanco, negro y gris.

Por tanto, Oteiza considera que aquello que acontece en la superficie pictórica puede tener un sentido espacialmente, trasladado a lo tridimensional. En relación a este tema, se conserva en su archivo un documento<sup>12</sup> en el que Oteiza recrea una historia explicando cómo se ha ido depurando y silenciando la pintura desde el cubismo, pasando por Tatlin, hasta llegar a Malévich:

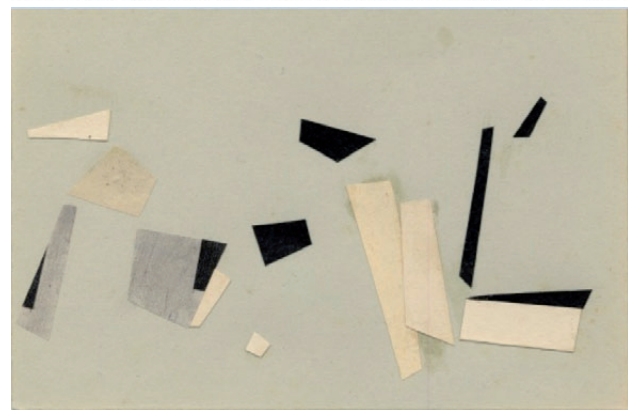
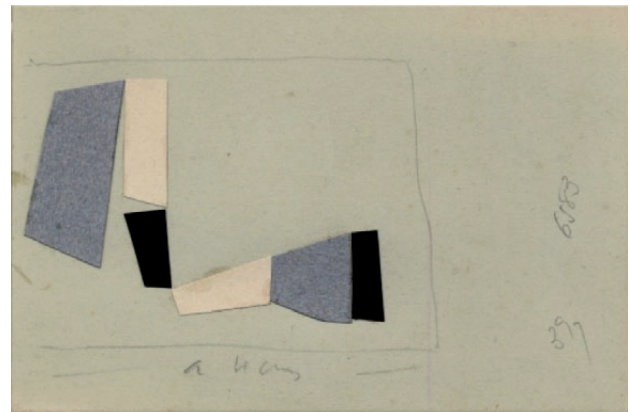
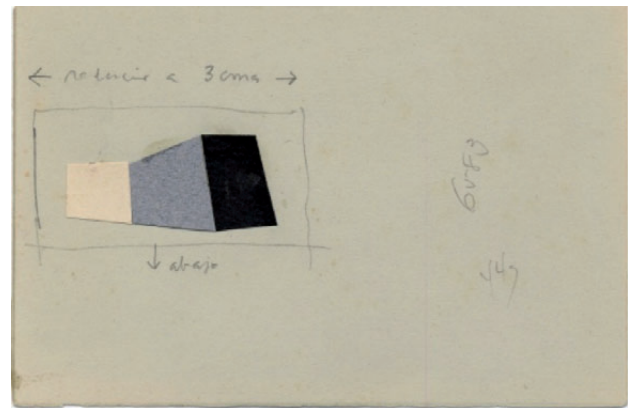
“Del plano material reconquistado por el Cubismo al plano inmaterial en el espacialismo actual.  
Del muro lleno, ocupado totalmente, al muro vacío actual.  
De la pared pesada a la dinámica liviana actual”.

En el documento, reflexiona acerca de cómo, en 1913-14, el cubismo ha ocupado formalmente toda la pared física de la pintura, y que es Tatlin quien levanta unas esquinas de unos collages, quien despega unos planos enteros hasta la altura de los relieves, construyendo con materiales de escultor –madera, estaño, hierro– el primer objeto espacialmente simple y abstracto, el primer relieve-pintura, con campos compuestos por el espacio exterior. Suponemos que se refiere a su obra *Relieve*, 1914 en la que los elementos formales, realizados con chapa metálica muy fina, se curvan y flotan parcialmente sobre el soporte pictórico.

Posteriormente, en 1915-16 –indica Oteiza–, será Malévich quien observe estos relieves abstractos de Tatlin y se detiene: “En este aire intercalado entre los planos materiales y que termina de cortar las piezas [...] para reintegrarlas al plano físico de la pintura, que así se nos descubre en una nueva y definitiva etapa del concepto y de la vida espacial de las formas. Ahora formas planas recortadas, libres, individualmente definidas y livianas, nadan, se mueven, ensayan ejercicios inestables en un fondo espacial vacío”.

Oteiza entendió, a partir de la pintura de Malévich, que a mayor ocupación formal, menor actividad espacial. Malévich había puesto dos señales, una física, el *Cuadrado negro sobre blanco* en 1915 y la otra ya metafísica, el *Cuadrado blanco sobre blanco* en 1918, y que Oteiza definió como pintura vacía<sup>13</sup>. Es precisamente en el espacio vacío de las pinturas de Malévich donde Oteiza encuentra la solución estética, el propio vacío existencial del alma humana.

## Collages para ampliar la espacialidad del muro



JORGE OTEIZA. SIN TÍTULO [COLLAGES PARA AMPLIAR LA ESPACIALIDAD DEL MURO], 1956. COLECCIÓN FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA.

Oteiza<sup>14</sup> quiere probar que la pintura actual ha de conquistar un espacio anterior al muro y otro posterior, un vacío intencionadamente construido en el que las formas “declinándose en combinaciones elementales [...] trascienden como imagen y expresión de una naciente concepción del mundo y estéticamente del espacio”.

Para probarlo, elegirá tres colores desnudos, desocupados y fundamentalmente espaciales<sup>15</sup>:

11 André Beaudin, Stuart Davis, María Helena Vieira da Silva, Rufino Tamayo o Hans Werdehausen.

12 Oteiza, Jorge. Archivo Museo Oteiza FD 16566.

13 Pelay, Miguel, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, p. 197.

14 Oteiza, Jorge. Archivo Museo Oteiza FD-3232.

15 Indica en “Propósito Experimental”; op. cit., [p. 9], que elegirá aquellos colores que posteriormente leería que Kandinsky denominaba como “no colores”. Vasily Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*. Barral, Barcelona, 1977. Kandinsky asociaba valores a los colores y las formas; para él, el color blanco tenía un efecto de gran silencio, el negro sonaba como “la nada muerta después de la desaparición del sol”, el gris era “callado e inmóvil”.

- El negro, que corresponde al espacio anterior al muro.
- El gris, destinado al muro. Le asigna la misión cinética del plano y el juego diagonal del Muro. Lo relacionará<sup>16</sup> con formas trapezoidales, con lo que Oteiza denomina *Unidad Malévich*.
- El blanco es la pared posterior al muro. Se asocia a incurvaciones, negativas y positivas, que repercuten en el fondo. Un fondo que Oteiza no entiende como una perspectiva lineal tradicional, sino como una inmersión espacial, como una presión interior de fuerzas, de concavidades.

Oteiza desarrolló una serie de collages en los que repite en fases<sup>17</sup> la combinación y situación espacial de estos tres colores negro/gris/blanco. Posteriormente abordó combinaciones más complejas de los elementos trapezoidales (*Unidades Malévich*) y su articulación en el espacio. Como veremos posteriormente, el análisis espacial que indagó a través de estos collages tuvo reflejo en tres grandes relieves murales que realizó en 1956.

### Teorema de la desocupación cúbica

A mediados de los años cincuenta, Oteiza desarrolló una serie de esculturas que denominó *Poliedros abiertos*, definidos estructuralmente desde el exterior a través de cortes diagonales y concavidades. La mayor parte de estas obras están talladas en piedra negra pulida y la influencia de la luz hará resurgir sobre las concavidades un espacio claro, casi blanco.

“Con destino a hacerle desaparecer su parte sólida y negra, equivalente a la parte anterior del Muro [...]. Permanecía la cara triangular, gris, y la cara curva, blanca”.

Con esta escultura dio por finalizada su investigación sobre la naturaleza mural de la pintura<sup>19</sup>, poniendo de manifiesto espacialmente lo que había indagado a través de las *Maquetas en vidrio para el estudio de la pared-luz* y los collages. El muro está presente en una trayectoria “triangular” gris, el negro pertenece al sistema anterior y ortogonal del plano y el objetivo de Oteiza es hacerlo desaparecer. Por último, el color blanco, corresponde a las incurvaciones, a la presión ejercida por una fuerza exterior hacia el fondo.

Dentro de la serie *Poliedros abiertos*, concibió dos poliedros vacíos, en los que en lugar de emplear piedra y sustraer material, los construyó con chapa metálica, dejando vacío el interior del sólido.

### DEL RELIEVE MASIVO A LA PARED LIVIANA

#### Primeras obras con tratamiento de relieve

El interés de Oteiza por el relieve palpita a lo largo de su trayectoria escultórica. En este apartado se han seleccionado algunas de sus primeras obras<sup>20</sup> que pueden contemplarse en el Museo Oteiza.

*San José y María Encinta*, 1931, es una obra de bulto redondo que el escultor ha resuelto empleando técnicas propias del relieve. Simultanea ambas figuras sin perder la forma cilín-



JORGE OTEIZA. CUBOIDE MALÉVICH ABIERTO AL EXTERIOR, 1956. COLECCIÓN PARTICULAR. FOTO: TXOMIN BADIOLA/DAVID MARTÍNEZ.



JORGE OTEIZA. TEOREMA DE LA DESOCUPACIÓN CÚBICA/NOTACIÓN PARA UNA DESOCUPACIÓN DEL MURO, 1956. COLECCIÓN FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA. FOTO: TXOMIN SÁEZ [CORTESÍA FUNDACIÓN “LA CAIXA”].



JORGE OTEIZA. POLIEDRO VACÍO, 1956. COLECCIÓN MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA. FOTO: ERIKA BARAHONA [CORTESÍA FMGB GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA].

En esta serie concibió una obra fundamental, *Teorema de la desocupación cúbica/Notación para una desocupación del muro*, donde fijó sus conclusiones. Dice textualmente<sup>18</sup>:

16 Oteiza, Jorge. Colección Museo Oteiza DI00606.

17 Oteiza, Jorge. “Epílogo de Oteiza. Estética del huevo (huevo y laberinto)”, en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933*, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 99.

18 Oteiza, Jorge. “Propósito Experimental”; op. cit., [p. 9].

drica de un tronco, y soluciona las figuras por la disposición de planos. Mediante líneas incisivas define de modo cubista el rostro de María, parte del cabello, los pies y las manos de ambos personajes. El mismo año, realizó un relieve en cemento

19 Oteiza, Jorge. “Epílogo de Oteiza”; op. cit. p. 89.

20 Badiola, Txomin. *Oteiza. Catálogo razonado de escultura*, 2 vols., Fundación Museo Jorge Oteiza y Editorial Nerea, Alzuza, 2015, pp. 34-75.

en el que retrató de perfil a *El pintor Balenciaga* definiendo el rostro a través de un desarrollo geométrico de planos y en el que observamos una intención escultórica y espacial.

Gran parte de sus esculturas de los años treinta no están resueltas con un tratamiento tridimensional, sino que recurre frecuentemente al relieve. En 1935, realizará *Maternidad*, *Mikelats* y *Atarrabi* o *Figura comprendiendo políticamente*. Se trata de obras masivas, expresionistas, de carácter primitivo y totémico, con un punto de vista frontal y en las que permanece la idea de bloque cerrado. Nos recuerdan a las esculturas precolombinas que el escultor observaría posteriormente en los yacimientos de San Agustín y San Andrés (Colombia), un arte primitivo vinculado a lo trascendente, lo religioso y lo eterno. Oteiza tendrá muy presente el carácter simbólico del arte, el mismo por el que el hombre primitivo cree alcanzar a Dios y protecciones de los dioses, a través del arte.



JORGE OTEIZA. *EL PINTOR BALENCIAGA*, 1931. COLECCIÓN PARTICULAR. ARCHIVO MUSEO OTEIZA FD 23735.  
 JORGE OTEIZA. *ESULTURA/MIKELATS Y ATARRABI*, 1935. COLECCIÓN FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA. FD 19200.

### Arantzazu. Enfrentarse al muro



JORGE OTEIZA. *UNIDAD TRIPLE Y LIVIANA*, 1950 Y *FIGURA PARA REGRESO DE LA MUERTE*, 1950. ARCHIVO MUSEO OTEIZA FD 22773.

En 1950, se produce un punto de inflexión cuando Oteiza, en busca de un arte nuevo<sup>21</sup>, define el paso de una escultura-masa a una escultura-energía; indicando<sup>22</sup> que a menor proporción de materia tangible de escultura le corresponde un espacio libre más activo. El escultor calificó este proceso como el paso del cilindro al hiperboloide (unidad liviana y abierta). Oteiza trató de demostrar en *Figura para regreso de la muerte* y *Unidad triple y liviana* que en la fusión de hiperboloides, de elementos livianos que presentan concavidades y reclaman al exterior lo que les falta, se desprende una auténtica y nueva energía estética. Como muestra el dibujo situado bajo la imagen de *Unidad triple y liviana*, las concavidades activan el espacio circundante y el centro de la escultura se sitúa en el exterior, implicando al espectador.

Cuando Oteiza es seleccionado para la realización de la estatuaría en la fachada de la Basílica de Arantzazu<sup>23</sup>, en 1951, se encuentra en una fase de abstracción. Por tanto, intentará acercarse al encargo de representación religiosa, desde la modernidad, aplicando recursos escultóricos que coincidan con sus inquietudes estéticas y conceptuales. En este contexto, Oteiza definió para la estatuaría, una masa escultórica que iría aplicada a un muro, pero que en su concepción, se alejaría del relieve.

El trabajo de Arantzazu le obligó a estudiar el comportamiento espacial de la escultura y su definición en relación a lo que le rodea (arquitectura y paisaje). Oteiza es consciente del poder de transformación del arte, y de la profunda significación del proyecto en la construcción de un nuevo orden simbólico definido desde el arte.

Los temas propuestos en el anteproyecto arquitectónico se concretan en un Friso de los apóstoles y en la fachada una imagen de la Virgen rodeada por ángeles. Para resolver el muro, Oteiza planteó al inicio la inclusión de altorrelieves, relieves rehundidos o la combinación de ambas soluciones. La temática de los relieves estaba vinculada a la aparición de la Virgen de Arantzazu y a la cultura del pueblo vasco.

El compromiso al que le obligaba el encargo, le llevó a desarrollar multitud de estudios, iniciándose en ese momento su proceso experimental, que derivará posteriormente en lo que denominamos *Laboratorio Experimental de Oteiza*. Para resolver el muro, comenzó a trabajar el relieve en negativo. En esta técnica, partirá de un barro sobre el que realiza incisiones o inserta elementos. Después, al efectuar un vaciado en yeso, los elementos positivos se convierten en negativos y viceversa.

Oteiza indagó posteriormente esta forma de trabajar el relieve, estudiando las posibilidades espaciales de los volúmenes negativos tanto en escultura como en trabajos murales. En este punto, habría que destacar otro proyecto

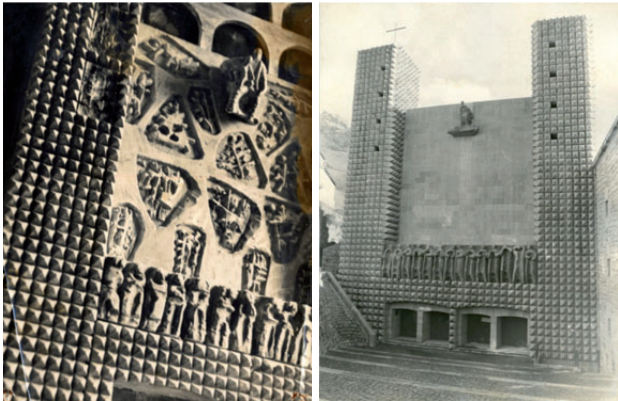
21 Badiola, Txomin. Oteiza. "Propósito Existencial. Tras la estatua nueva". En OTEIZA. *Catálogo ...*, op. cit.; pp. 386-413.

22 Oteiza, Jorge. "Propósito Experimental"; op. cit. [p. 4].

23 Proyecto arquitectónico de Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga.



arquitectónico<sup>24</sup>, una *Capilla en el Camino de Santiago*, en el que Oteiza planteó un gran friso mural que delimitaba en parte la estructura del recinto, y en el que se desarrollaban relieves en negativo sobre la leyenda del Apóstol.



JORGE OTEIZA. FACHADA DE LA BASÍLICA DE ARANTZAZU, GUIPÚZCOA. PLANTEAMIENTO DE RELIEVE MURAL EN 1952 Y SOLUCIÓN DEFINITIVA EN 1969. ARCHIVO MUSEO OTEIZA FD 21351 Y FD 19621.

En 1952, el *Planteamiento de relieve mural para la fachada de Arantzazu* presentaba una serie de relieves rehundidos con formas ovoideas que se dispersaban o concentraban (naturaleza móvil) pero, al mismo tiempo, mantenían la tensión superficial del muro arquitectónico (naturaleza estática). El escultor estructuró el conjunto de relieves para la fachada en torno al círculo y el hiperboloide (cerrado/abierto), en busca de “una inmovilidad dinámica que conviene al tema y la arquitectura<sup>25</sup>”. En ese momento, resolvió el plano mural de forma abstracta y los temas se mantuvieron de forma simbólica, quedando las reminiscencias de lo que en origen fue el tema o representación.

Los trabajos escultóricos se paralizaron en 1955 y Oteiza no concluiría la fachada hasta 1969. Para el Apostolario y la imagen de la Piedad, Oteiza definió una estatuaría basada en masa y claroscuro. El Friso de los apóstoles es un desarrollo horizontal de una masa escultórica densa que crea una secuencia espacio-temporal, una secuencia narrativa. Al recorrerlos, cada imagen desemboca en la siguiente y este funcionamiento determina la potencia del conjunto.

En cuanto al muro, el escultor eliminó los relieves rehundidos que había planteado al inicio, quedando vacío de representación. Ese vacío de índole estructural es la clave, es el vacío receptivo donde el espectador queda atrapado e incluido activamente en la representación.

24 Proyecto arquitectónico en el que Oteiza colabora con Francisco Javier Sáenz de Oiza y José Luis Romani, no realizado. Recibe el Premio Nacional de Arquitectura en 1954.

25 Oteiza, Jorge. Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28.

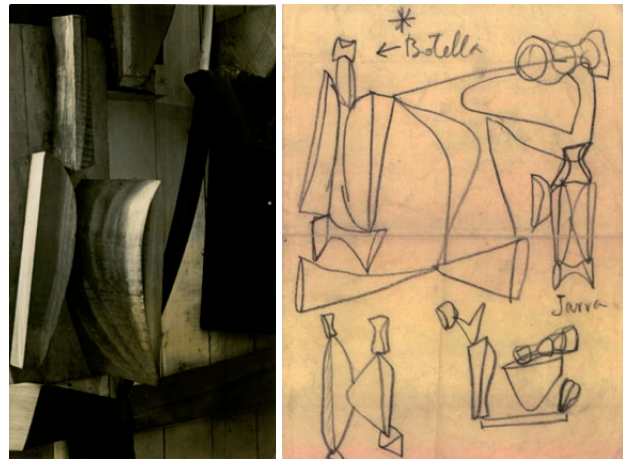
26 La obra se realiza tras la proposición de la Galería Xagra de Madrid, que le invita a participar en una exposición de bodegones. No se ha conseguido encontrar una imagen completa de esta obra.

27 Oteiza, Jorge. “Renovación de la escultura en el arte actual”. Revista de Lekaroz, nº 1, enero de 1952, pp. 38-44.

28 *Retrato de mujer*, 1942 y *Jarra*, *Vela y Cacerola Esmaltada*, 1945.

## Luz y espacio en la composición mural

Tomando el bodegón como campo experimental, desarrolló en 1952, un relieve-construcción<sup>26</sup> en el que examinó los problemas de la estructura<sup>27</sup> en el arte, tomando como punto de partida dos obras cubistas de Picasso<sup>28</sup>. Oteiza entiende que el concepto estático del cilindro (aquel que Cézanne reponía en cada elemento de la naturaleza), “no puede dar más en un mundo en total y radical transformación. Quizá ya no resida la verdad plástica posible dentro del cilindro, sino fuera”. Añade el escultor que ya advirtió en otros territorios del conocimiento que “la solución de una cosa está fuera de sí misma”.



JORGE OTEIZA. BOTELLA EN EXPANSIÓN (DE LOS BODEGONES DE TORÁN)/ BOTELLA QUE PIENSA EN EL EXTERIOR/ HOMENAJE A PICASSO. COLECCIÓN FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA FD 20128 Y DI 00391 (DETALLE). FOTO: MANUEL YUSTA FAURE.

Oteiza experimentó en este relieve la apertura al exterior de objetos cotidianos empleando la figura del hiperboloide. En el Museo Oteiza se conserva *Botella en expansión (de los bodegones de Torán)*. *Botella que piensa en el exterior/Homenaje a Picasso*, una obra en madera parcialmente policromada en la que los elementos que conforman la botella se abren al espacio circundante. El escultor potencia su cualidad espacial al distanciar los elementos del soporte, quedando éstos flotando sobre la superficie mural.



JORGE OTEIZA. RELIEVE, 1953. COLECCIÓN FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA. FOTO: TXOMIN BADIOLA/DAVID MARTÍNEZ. JORGE OTEIZA. SERIE DE RELIEVES EN HOMENAJE A RAIMUNDO LULIO, 1955. ARCHIVO MUSEO OTEIZA FD 22213.

Oteiza desarrolló en 1953 una serie de relieves brutalistas en los que continuó trabajando con la técnica de relieve en negativo. En ellos, partiendo de un bloque de arcilla, inser-

ta elementos de madera que después retira, quedando únicamente la impronta sobre el barro, o incrusta piezas de madera. Posteriormente, al realizar un vaciado en yeso, los elementos de madera incrustados quedarán palpando en la superficie mural. Son por tanto obras muy directas, en las que los materiales estructurales se manifiestan con gran fuerza.

En 1955, Oteiza realizó numerosos estudios de relieve<sup>29</sup> para la Universidad Laboral de Tarragona<sup>30</sup> de carácter figurativo y abstracto, en los que profundiza en la técnica del relieve en negativo. Planteó una serie de relieves como *Homenaje a Raimundo Lulio* y, en ellos, articuló elementos que se distancian del plano mural mediante la armadura metálica del hormigón, ampliando de este modo su capacidad espacial. Para los estudios, el escultor eligió como soporte mural el hormigón celular; un material muy poroso que conforma una superficie vibrante. Sobre él, realizó perforaciones y trazos que determinaban distintas cargas luminosas dependiendo del ángulo de encuentro con la masa formal. Desde el plano mural surgen alambres metálicos que conforman estructuras lineales o alambres sobre los que suspende elementos poliédricos de yeso, tiza, chapa metálica y hormigón. Como resultado, los cuerpos están flotando, suspendidos en el espacio, han quedado paralizados, “luchando contra la gravedad, contra la caída, contra la muerte”<sup>31</sup>.

De los procedimientos escultóricos empleados por Oteiza en busca de la activación del espacio podríamos destacar además del empleo de la figura del hiperboloide, el estudio de la influencia de la luz<sup>32</sup>. De alguna manera, las concavidades producidas por el hiperboloide ocasionaban una interacción entre la masa y el espacio exterior circundante y por otro, las perforaciones (módulos de luz), introducían la energía exterior de la luz dentro de la materia. Ambos procedimientos hacen posible el anhelo de Oteiza, el paso de una estatua-masa a una estatua-energía.

La cualidad artística de la escultura surge de las partes que la componen; materia, espacio y color-luz. La influencia de la luz como componente energético en la apariencia de la masa será uno de los caminos que exploró en profundidad el escultor, especialmente a mediados de los años cincuenta, en sus *Investigaciones sobre el muro* y en su serie *Hiperboloide y módulos de luz*. Para potenciar aún más la cualidad espacial y luminosa de estas obras, el escultor empleó piedra caliza blanca y se valió de la transparencia del alabastro.

Oteiza estudió el fenómeno cambiante de la luz sometiendo sus obras a iluminaciones distintas que recogió fo-

tográficamente para poner de manifiesto un receptividad cambiante. Lo fenomenológico de la luz se convierte en agente escultórico a través de concavidades, vaciamientos y perforaciones que Oteiza denominó módulos o condensadores de luz, y que reducen la consistencia del soporte escultórico. Como había definido en las maquetas en vidrio, en estas obras, el “aire se ha convertido en luz”. En esculturas como *Homenaje a Boccioni* o *La Vía láctea* y en numerosos estudios de su Laboratorio Experimental observamos una estructura geométrica muy definida, sobre la que realiza perforaciones y líneas incisivas. Estos recursos articulan la obra en distintos niveles; por un lado se mantiene la estructura formal de la escultura y por otro la trama o elemento gráfico, producido por los cortes y orificios, proporcionan una cualidad orgánica, algo vital, que palpita en lo inexplicable del arte<sup>33</sup>.



JORGE OTEIZA. ESTUDIOS DEL LABORATORIO EXPERIMENTAL, 1955. ARCHIVO MUSEO OTEIZA FD 22215.

En relación a estos dos niveles que acabamos de citar; lo geométrico y lo vital, resulta necesario acudir a su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*<sup>34</sup>, en el que estudió detenidamente la estatuaria precolombina y asentó su concepto estético. Oteiza entendía el arte como una herramienta espiritual, y se propuso comprender la experiencia artística y existencial de los escultores que idearon aquellas obras. En este libro, expresó por primera vez su *Ecuación Estética Molecular* en la que define una ontología de los seres que intervienen en la obra de arte, y que conforma un nuevo ser, el *Ser estético*, cuyo fin es superar el sentimiento trágico de la vida trascendiendo a la muerte<sup>35</sup>. En esta ecuación interactúan tres naturalezas; la real, la ideal y la vital (lo que se ve, lo que se piensa en el sentido

29 Badiola, Txomin. OTEIZA. *Catálogo*, op. cit.; pp. 458-477.

30 Proyecto arquitectónico de Manuel Sierra Nava. El trabajo definitivo no llegó a materializarse.

31 Jorge Oteiza. *Del escultor español Jorge Oteiza por él mismo*, en Cabalgata, Buenos Aires, 1947. Se ha consultado en VV. AA. *Forma signo y realidad. Escultura española, 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, p. 229.

32 Alvarez Martínez, María Soledad. *Jorge Oteiza, pasión y razón*. Fundación Museo Jorge Oteiza y Nerea, Donostia-San Sebastián, 2003, pp. 120-124.

33 Bados, Ángel. “El Laboratorio experimental (o el trazo del escultor)”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, p. 321.

34 Oteiza, Jorge. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Cultura Hispánica, Madrid, 1952. Se ha consultado la edición crítica a cargo de María Teresa Muñoz. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 69-255.

35 Oteiza, Jorge. *Interpretación estética...*, op. cit.; pp. 15-68. Para ampliar estas cuestiones ver el prólogo a la edición crítica de María Teresa Muñoz.

constructivo o geométrico y lo que se siente). Para Oteiza la Historia del Arte es la historia de estos combates entre las tres naturalezas, si combinamos las dos primeras obtendríamos un arte abstracto de valor plástico, pero es necesaria una segunda fase, entre lo abstracto y la vida, para completar la obra de arte. En esta afirmación hay cuestiones enfrentadas como lo orgánico (naturaleza) frente a lo racional (geometría), o lo dinámico frente a lo inmóvil, que Oteiza trató de resolver a través de su lenguaje escultórico.

## RELIEVES PARA LA FAMILIA HUARTE

### *Elías en su carro de fuego*



JORGE OTEIZA. *ELÍAS EN SU CARRO DE FUEGO*, 1956. COLECCIÓN MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA.

Juan Huarte conoció a Jorge Oteiza en Madrid, en 1954. Su familia, sus hermanos y especialmente él fueron impulsores de arte, arquitectura, música y cine en los años cincuenta, sesenta y setenta. La labor de mecenazgo que emprendió Juan Huarte le permitió –en palabras del escultor– “dedicarse por primera vez en su vida, solo a la escultura” y avanzar rápidamente en su propósito artístico. También le encargará para su despacho, el relieve mural *Formas lentas cayéndose y levantándose en el laberinto*. Su hermana, María

Josefa Huarte solicitará al escultor dos relieves murales para su vivienda en Madrid: *Elías en su carro de fuego* que albergará la chimenea y *Relieve directo/Homenaje a Bach* que ocupará una de las paredes del salón.

Los títulos que el escultor asigna a sus obras aluden, en general, a cuestiones formales. Para Oteiza, el verdadero problema de la obra de arte reside en su estructura. Pero paralelamente, encontramos títulos, como los que asigna a estos tres relieves, refiriéndose a temas clásicos de carácter iconográfico, mitológico u homenajes a artistas o personajes que le motivaron a lo largo de su vida, dejando al espectador la tarea de reconocer y resolver esta paradoja entre la vanguardia y el clasicismo<sup>36</sup>.

En estos relieves el artista se cuestiona lo dinámico frente a lo inmóvil y cómo articular los componentes formales para determinar un espacio espiritual. Las formas “caen y se levantan” o “secuencian intervalos musicales”, pero en los espacios que estas formas definen al conjugarse, el artista busca precisamente un estado de quietud, un espacio para la concentración y conexión del espectador con la obra de arte.



JORGE OTEIZA. *RELIEVES EN NEGATIVO*, 1955-56. ARCHIVO MUSEO OTEIZA FD 24220.

El mural *Elías en su carro de fuego*, con un sentido positivo y volumétrico, tiene como antecedente el trabajo desarrollado por Oteiza en el *Relieve para el Instituto de Inseminación Artificial*, una pared de ocho por cuatro metros perpendicular a la fachada del edificio<sup>37</sup> en la que Oteiza realiza un alto relieve, con cierto nivel de abstracción pero en el que permanece la representación figurativa y que ocupa prácticamente toda la superficie del muro.

Para *Elías en su carro de fuego* Oteiza estudió el espacio arquitectónico en el que debía insertarse el relieve y su relación con el resto de la vivienda<sup>38</sup>, y especialmente la influencia cambiante de la luz que procedía de una ventana situada a la derecha de la obra. El escultor realizó numero-

36 Bados, Ángel. “El laboratorio experimental (o el trazo del escultor)”; op. cit.; p. 319.

37 Proyecto del arquitecto Mariano Garrigues Díaz-Cabañete en Ciudad Universitaria, Madrid.

38 Oteiza, Jorge. Colección Museo Oteiza DI00030b, DI00033b, DI00047b, DI00048b, DI00049b, DI00238. Archivo Museo Oteiza 16272.

sos collages y estudios en yeso, al inicio se trataba de articulaciones abstractas, con volúmenes salientes del muro que presentaban módulos de luz que aligeraban la masa y dependiendo de su dirección y el nivel de perforación, revelaban una iluminación cambiante.

Destinado a albergar la chimenea, Oteiza eligió para el relieve el tema de *Elías en su carro de fuego*. El escultor ya había empleado esta iconografía para el planteamiento de relieve de la fachada de Arantzazu, momento en el que está interesado en representar a la Virgen de Arantzazu como una Asunción, quedando suspendida en la fachada, y en ocasiones rodeada por ángeles o por espinos. Para el proyecto Arcas Reales, de los PP. Dominicos de Valladolid, realizado en 1953, propuso además del tema de *Elías en su carro de fuego*, el de *Savonarola entre las llamas*. En la representación del profeta Elías le interesa la idea de ascensión, al ser arrebatado por los aires en su carro de fuego. En el relieve, el tema queda incorporado con carácter geométrico y abstracto; la figura de Elías está tratada con elementos curvos y a su alrededor elementos geométricos que fugan al exterior simulando las llamas.

Todos los volúmenes salientes tienen el mismo grosor manteniendo así la tensión superficial del muro anterior. La parte exterior tiene un tratamiento apomazado mientras que el muro del fondo presenta una talla vibrante que evidencia los poros y concavidades de la piedra y que confiere vitalidad al material pétreo.

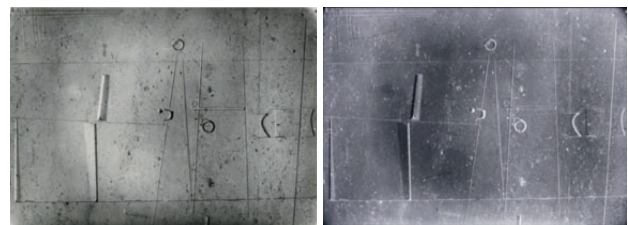
Es importante señalar que para potenciar el avance de la cualidad espacial del conjunto, el relieve se talla en el frente de la chimenea y dispone en chaflán las dos paredes laterales<sup>39</sup>. Este avance en diagonal lo encontramos también en todos los volúmenes que componen el relieve mural. Oteiza evitó los ángulos ortogonales a favor del dinamismo y movilidad que le proporcionaban las unidades trapezoidales y las líneas diagonales.

### Relieve directo/Homenaje a Bach



JORGE OTEIZA. MUJER ACOSTADA/HOMENAJE A BACH, 1947. ARCHIVO MUSEO OTEIZA DI 00636 Y FD 19836.

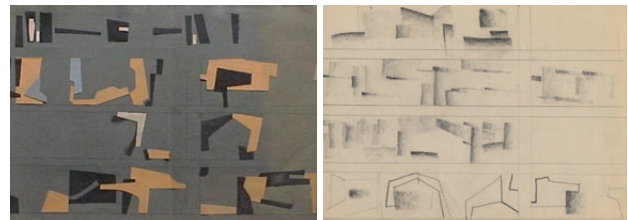
En 1947, Oteiza realizó una escultura en cemento bajo esta misma temática *Mujer acostada/Homenaje a Bach*. Se trata de una obra de disposición horizontal en la que el artista estudia por un lado la secuencia de planos que se ven interrumpidos por vacíos en forma de diedro y triedro. La escultura presenta incisiones lineales que junto a orificios que no llegan a traspasar el soporte generan distintas vibraciones, interrupciones, secuencias y ritmos.



JORGE OTEIZA. RELIEVE DIRECTO/HOMENAJE A BACH, 1956 (DETALLE). A LA DERECHA, IMAGEN EN NEGATIVO. COLECCIÓN MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA. FOTO: ARCHIVO MUSEO OTEIZA FD 19282.

*Relieve directo/Homenaje a Bach* es un gran mural que ocupaba una pared del salón en la vivienda de María Josefa Huarte en Madrid. Está tallado en piedra caliza de grano muy fino, y ella misma relató<sup>40</sup> que estuvo presente mientras Oteiza iba trabajando la piedra, y que “fue increíble, apasionante, ver cómo iban apareciendo relieves muy complejos [...] esta obra es como un hijo, ha nacido aquí, de él conozco hasta la última rayita”. En su vivienda, el mural quedaba ajustado al techo y a un suelo de piedra blanca<sup>41</sup> que integraba la obra en un todo.

Oteiza realizó numerosos estudios en yeso, en su mayoría con el tratamiento de relieve en negativo que ya hemos descrito anteriormente. Denominará a esta serie *Ejercicios de serialismo y tensiones*, “ritmo, luz, composición, serialismo, algunas placas eran verdaderas partituras musicales<sup>42</sup>”. Tallará incisiones lineales y pequeños volúmenes que por su forma y disposición sugieren un lenguaje musical. En esta serie de relieves, los componentes formales se van silenciando a favor de un comportamiento espacial.



JORGE OTEIZA. SIN TÍTULO [COLLAGE Y DIBUJO PARA EL RELIEVE MURAL HOMENAJE A BACH], 1956. COLECCIÓN FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA DI 00014 Y DI 00062.

Para estudiar *Homenaje a Bach*, Oteiza desarrollará una serie de collages con papel de color blanco sobre fondo blanco. En una clara referencia a Malévich y a su obra *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, los elementos formales flotan en un fondo espacial y se trasladan en las distintas direcciones alcanzando el potencial expresivo del espacio vacío y su componente metafísico.

Johann Sebastian Bach es el compositor barroco que más interesó a Oteiza y consideraba que su influjo se ex-

39 Oteiza, Jorge. Colección Museo Oteiza DI00029.

40 Entrevista a María Josefa Huarte en *El País*, *XL Semanal*. 22 de febrero de 2009, pp. 34-39.

41 En 1956, cuando se realiza el relieve el suelo de la vivienda era de color oscuro, pero posteriormente se sustituye por una piedra caliza muy similar a la de este relieve mural.

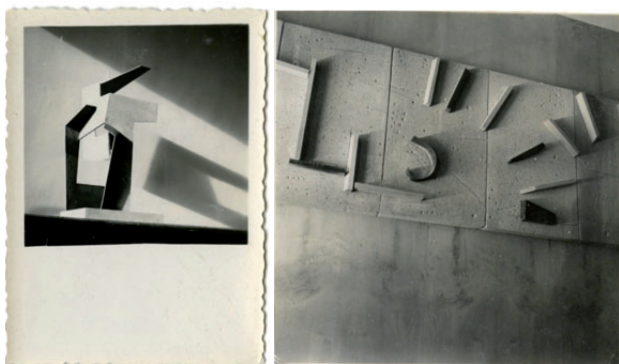
42 Pelay, Miguel, Oteiza. *Su vida...*, op. cit.; p. 177.

tendió hasta el siglo XX. Destacó la aportación estructural de Bach, “al combinar la escritura horizontal con una verticalidad entonces novedosa, con el contrapunto y la polimelodía<sup>43</sup>”. El relieve *Homenaje a Bach* es un ejercicio cercano a la música contemporánea y especialmente a Arnold Schoenberg<sup>44</sup> que concibió la técnica de composición musical denominada serialismo dodecafónico<sup>45</sup>. Con ella, se amplían las posibilidades creativas que afectan al compás o métrica musical, al ritmo y especialmente a los silencios. En este sentido, entre los intereses musicales de Oteiza<sup>46</sup> encontramos referencias además de Schoenberg, a la música de Alban Berg, Anton Webern, John Cage o Pierre Boulez<sup>47</sup>.

El relieve mural *Homenaje a Bach* sugiere una gran partitura, en la que el escultor, por un lado, ha dividido intencionadamente el despiece de la piedra en las cinco líneas horizontales del pentagrama (lo inmóvil). Por otro lado, ha secuenciado elementos que se desplazan en diagonal (lo dinámico) y que determinan la condición espacial del conjunto. Finalmente, este todo interactúa con el espacio circundante. Esta gran partitura mural funcionaría por tanto, a varios niveles.

Oteiza estudió detenidamente la incidencia de la iluminación natural sobre el mural, que provenía de un ventanal situado a la derecha, de tal forma que la luz materializaba la presencia de las sutiles incisiones. Las líneas incisas se desplazan o crean puntos de tensión, observamos formas trapezoidales y construcciones poliédricas que por efecto de la luz, se trasladan, retroceden y quedan suspendidas en ese espacio posterior y anterior al muro. Oteiza explicaba en las *Maquetas en vidrio para el estudio de la pared-luz* que la formas se comportan como un ser vivo, como un organismo puramente espacial.

### **Formas lentas cayéndose y levantándose en el laberinto**



JORGE OTEIZA. *FORMAS LENTAS*, 1958. COLECCIÓN FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA. FD 20867.  
 JORGE OTEIZA. *FORMAS LENTAS CAYÉNDOSE Y LEVANTÁNDOSE EN EL LABERINTO*, 1957 (DETALLE). COLECCIÓN FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA. FD 19303.

43 Etxebeste, Elixabete. *Oteiza y la música*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2014, pp. 38-41.

44 Badiola, Txomin. *OTEIZA. Catálogo*, op. cit.; pp. 464-466. Archivo Museo Oteiza FD 5214 y FD 5299.

*Formas lentas cayéndose y levantándose en el laberinto* está concebido como un gran friso de casi cinco metros de largo destinado al despacho de Juan Huarte y que hoy, gracias a la generosa donación que realizó el propietario en 2003, puede contemplarse en el Museo Oteiza.

En palabras de Oteiza: “Es un friso para lugar de apoyo, aislamiento y reflexión, poco antes de llegar a la construcción estética de lo inmóvil”<sup>48</sup>. El mural, atendiendo a la denominación dada por Oteiza<sup>49</sup>, *Trayectoria reversible en laberinto*, define una secuencia espacio-temporal que genera un ciclo en el que el tiempo parece detenerse. Un tiempo suspendido en el que, como espectadores, participamos de la obra de arte.

Oteiza desarrolló un año después del mural dos esculturas bajo el título *Formas lentas*, en las que “las formas perdían dinamicidad, se detenían con una gran humildad”<sup>50</sup> y que sitúa<sup>51</sup> como ejercicio intermedio, entre las esculturas realizadas para la IV Bienal de São Paulo y el cierre del espacio con *Caja vacía. Conclusión experimental nº 1*. Oteiza señaló que “la gran invención en escultura, como objetivo espiritual no es el movimiento sino lo quieto como silencio-totem (vacío-cromlech, realismo inmóvil)”<sup>52</sup>.

En distintos dibujos y documentos<sup>53</sup> se han encontrado referencias al tema que subyace en el mural, Dédalo<sup>54</sup>-Prometeo:

“Problema de circulación de elementos plásticos. De retención y expansión como tratamiento espiritual. Movilidad y calma. Argumento. Prometeo incesante. Dédalo”. Oteiza dibuja<sup>55</sup> elementos triangulares en los que relaciona las líneas verticales con la vida (encontrar), las diagonales con la búsqueda (la creación personal/Salvación<sup>56</sup>) y las horizontales con la muerte (perder), indicando: “Caer y volver a levantarse, esto es buscar la verdad”<sup>57</sup>.

En la mitología griega Dédalo (arquitecto y al que se le atribuyen las esculturas dédalas), construye el laberinto

45 Tradicionalmente las composiciones solían girar en torno a una nota. En el serialismo dodecafónico se establece un principio serial a las doce notas de la escala cromática y todas tienen la misma igualdad jerárquica.

46 Etxebeste, Elixabete. *Oteiza y la música*, op. cit.; pp. 58-66.

47 Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...*, op. cit.; p. 348. Oteiza relaciona el arte, la música y la poesía, y citando a Pierre Boulez señala que “cuando produce su Segunda Sonata, está razonando espacialmente grupos serialmente concebidos, y ha sometido la expresión al cálculo de cada sitio, de cada duración, dentro del sentido uno de la circulación general”.

48 Pelay, Miguel. *Oteiza. Su vida...*, op. cit.; p. 195.

49 Oteiza, Jorge. “Epílogo de Oteiza” op. cit.; p. 91.

50 Oteiza, Jorge. Archivo Museo Oteiza FD 2308.

51 Oteiza, Jorge. Archivo Museo Oteiza FD 20889.

52 Oteiza, Jorge. Archivo Museo Oteiza FD 6512.

53 Oteiza, Jorge. Archivo Museo Oteiza FD 6686.

54 Oteiza, Jorge. Archivo Museo Oteiza FD 3188 y Colección Museo Oteiza DI00462.

55 Oteiza, Jorge. Colección Museo Oteiza DI 00089 y DI00473.

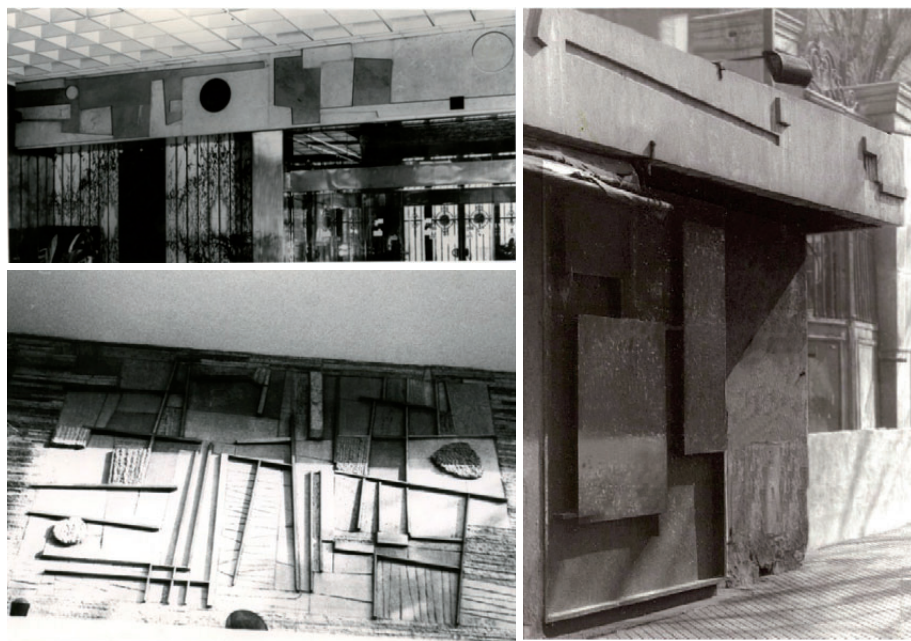
56 Oteiza, Jorge. Colección Museo Oteiza DI 00090. En el dibujo identifica 3 posiciones de los elementos de madera con forma trapezoidal con cada una de estas siglas D, M, Salv. (Dios-Muerte-Salvación).

57 Oteiza, Jorge. Colección Museo Oteiza DI00464b.

to para encerrar al Minotauro, pero posteriormente será encerrado y tendrá dificultades para salir de él. Oteiza escribe: “El artista que construye el arte, si sale de él, es Dédalo. Yo soy Dédalo. Nuevas formas de concebir el arte son nuevas formas de construir el laberinto. Pero hay que buscar la salida<sup>58</sup>”. En el relieve busca la solución espiritual, la solución anhelada por Oteiza es la salvación estética, la salvación a través del arte.

Formalmente, el friso se compone de diez placas que secuencian intervalos verticales. Al igual que sucedía con el Apostolario de Arantzazu, cada una es un fragmento dinámico que se completa con el siguiente para funcionar como un todo, para generar una secuencia que se cierra en la totalidad. Ampliará la capacidad espacial de la *Unidad Malévich*<sup>59</sup> que se traslada por toda la superficie vacía mural en trayectos diagonales añadiendo una función dinámica a todo el muro. Los elementos trapezoidales están anclados (pero no incrustados) al soporte, desplazándose sobre la superficie. Por último, incorporará simbólicamente el laberinto en las espirales metálicas. Elige como soporte hormigón celular; un material liviano y muy poroso que hace vibrar la superficie, además realizará sobre él incisiones circulares y trazos lineales y curvos que aportarán la cualidad vital.

#### INTERVENCIONES MURALES 1958-1961



JORGE OTEIZA. *HOMENAJE AL PADRE DONOSTI*, 1959. COLECCIÓN BANCO GUIPUZCOANO. ARCHIVO MUSEO OTEIZA FD 19270.

JORGE OTEIZA. *RELIEVE PARA PORTAL*, 1956. COLECCIÓN PARTICULAR. ARCHIVO MUSEO OTEIZA FD 19275.

JORGE OTEIZA. *FRISO Y SECUENCIA DE APLIQUES CON TEMAS ORTOGONALES*, 1958. FOTO: TXOMIN BADIOLA.

En este período trabajará el relieve mural con un concepto espacial cercano al que emplea en la serie de esculturas *Construcciones vacías*, en las que se establecen tensiones similares entre la materia y el espacio, entre las partes positivas y negativas.

*Homenaje al Padre Donosti*<sup>60</sup> es un friso de nueve metros de longitud que se instaló en 1959 en el interior de un espacio público. Tiene como antecedente los *Collages para ampliar la espacialidad del muro*, que Oteiza realizó con colores “desocupados”: negro, gris y blanco. En consecuencia, en el relieve mural empleó tres tipos de mármoles de tonalidades distintas. Tanto en el color de la piedra como en la disposición de los componentes formales, apreciamos la movilidad de los elementos hacia el interior/exterior del muro. Curiosamente, Oteiza también lo describió como *Suite con paisaje de Agiña*<sup>61</sup>, nuevamente una composición musical en la que el círculo se va desplazando por el espacio mural con distintas dimensiones e intensidades. Bajo el mismo título, Oteiza instaló una escultura en Agiña, estación megalítica con restos de crómlech. El artista vinculó este signo circular y vació situado en el paisaje por el hombre prehistórico, con el espacio vacío que tanto anhelaba en su proyecto escultórico.

Previamente, en 1956, Oteiza había desarrollado un complejo *Relieve para portal* en el que empleaba distin-

tos colores de mármol trabajados con diferentes texturas. Ese mismo año realizó los relieves *Elías en su carro de fuego* y *Homenaje a Bach*, pero decidido a silenciar la expresión formal en busca del espacio vacío, utilizó en ambos casos un solo tipo de piedra y un concepto espacial y espiritual más profundo.

Oteiza efectuó una intervención en el edificio del Hotel Fénix en Madrid<sup>62</sup> en 1958, *Friso y secuencia de apliques con temas ortogonales*. Un friso longitudinal en hormigón recorría los locales comerciales del edificio y dispuso seis apliques murales en la fachada. En los apliques utilizó construcciones en acero que quedaban dispuestas a distintos niveles sobre un muro

de hormigón. Articuló en cada aplique una secuencia de carácter ortogonal que se definía por las sombras arrojadas en función de su distanciamiento de la pared.

58 Oteiza, Jorge. Archivo Museo Oteiza FD 4964.

59 Oteiza, Jorge. “Propósito Experimental”; op. cit., [p. 8].

60 Situado en el interior de la sede principal del Banco Guipuzcoano en Donostia/San Sebastián.

61 Oteiza, Jorge. *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto. A Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*. Pamplona, 1995, p. 51.

62 Badiola, Txomin. *OTEIZA. Catálogo*, op. cit.; p. 869. El friso fue destruido y los apliques se encuentran en paradero desconocido. Proyecto arquitectónico de Fernando Cánovas del Castillo.



JORGE OTEIZA. *SANTO DOMINGO PORTANDO UNA ESTRELLA*, 1953. ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE LOS PADRES DOMINICOS (VALLADOLID). ARCHIVO MUSEO OTEIZA FD 19295. FOTO: KINDEL.



JORGE OTEIZA. *PROPUESTA DE INTERVENCIÓN EN LA FACHADA DEL EDIFICIO BABCOCK & WILCOX* (BILBAO), 1958-61. ARCHIVO MUSEO OTEIZA FD 22226 [DETALLE].



JORGE OTEIZA. *HIERRO MÓVIL DE PARED*, 1958. COLECCIÓN MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA. FOTO: ANTIXON HERNÁNDEZ.

Además de la intervención anterior, en 1958-61, el escultor propuso una actuación en el espacio público<sup>63</sup> que finalmente no se llevaría a cabo. Se trataba de un gran paño mural en la fachada del edificio Babcock & Wilcox<sup>64</sup> en Bilbao, en el que Oteiza planteaba incorporar obra escultórica que quedaría suspendida, flotando sobre el muro, a la vez que la articulación entre las esculturas produciría una secuencia de carácter diagonal. Oteiza desarrolló en 1958-59 una serie de esculturas parietales, *construcciones vacías* en chapa de acero, en las que aborda cuestiones espaciales avanzando hacia el aislamiento de un vacío. En su *experimentación sobre lo curvo y relaciones hiperespaciales*, desarrollará la obra *Hierro móvil de pared* donde las bandas que articulan los espacios vacíos discurren generando diversas tensiones.

La incorporación de obra escultórica sobre el muro ya había sido abordada por Oteiza anteriormente. En 1953, realizó una intervención en la Iglesia del Colegio Nuestra Señora del Rosario<sup>65</sup>, donde instaló *Santo Domingo portando una estrella*, obra que supera en su adelantamiento respecto a la fachada el nivel del bulto redondo. Oteiza ancla algunos puntos del ropaje al muro, quedando el resto de la figura en flotación o ascensión.

### Un espacio de protección

Del mismo modo que abordó su propósito escultórico, debilitando la masa y la expresión, trabajó el relieve mural

articulando los componentes formales a favor de un espacio vacío, un espacio para la reflexión. Ese espacio de aislamiento y quietud es un lugar de encuentro con el otro, donde el espectador se siente reconfortado y “queda atrapado, incluido activamente en la composición”<sup>66</sup>.

Para Oteiza, el artista ha de crear una sensibilidad existencial, válida para él y traspasable a los demás. El arte ha de poner solución a una necesidad espiritual, común a todos, la falta de vida eterna<sup>67</sup>. Para resolverlo, el escultor buscará la protección y la salvación en el arte, queriendo alcanzar lo inmóvil, lo incorruptible. Oteiza fue capaz de generar un acontecimiento espacial donde el tiempo parece detenerse, con la misma intención que el hombre prehistórico inmovilizó en el muro la carrera de un bisonte<sup>68</sup>.

En la dimensión del arte está la posibilidad de que aquello que el artista anhela pueda o no alcanzarse. Para Oteiza, el hombre que pintó las cuevas de Lascaux pintaba en el cielo, dominaba sin angustia el espacio<sup>69</sup>. “El artista prehistórico ya ha llevado a término (desde el bisonte-realidad de los techos de Altamira y las paredes de Lascaux) una emocionante toma de posesión de su mundo exterior y visible. Primero, el artista se ocupa de explicar lo que tiene delante de sí y luego de poner en solución existencial lo inexplicable, lo que ha quedado sin averiguación”<sup>70</sup>.

63 López Bahut, Emma. *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960)*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2015, pp. 245-260.

64 Proyecto arquitectónico de Álvaro Libano.

65 Proyecto arquitectónico de Miguel Fisac, Arcas Reales (Valladolid). El conjunto recibió la Medalla de Oro de la exposición de Arte Sacro de Viena en 1954. Además de esta obra escultórica, incorpora el relieve en piedra *Frailles frente a una cruz, para la Iglesia de los Dominicos*.

66 Oteiza, Jorge. *Carta a los artistas...*, op. cit.; p. 283.

67 Oteiza, Jorge. Archivo Museo Oteiza FD 5391.

68 Oteiza, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983. Se ha consultado la edición crítica a cargo de Francisco Calvo Serraller. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, p. 74.

69 Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...*, op. cit.; p. 137.

70 Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...*, op. cit.; p. 201.

---

# DESMONTAJE, TRASLADO, RESTAURACIÓN Y MONTAJE EN EL MUSEO DE LOS MURALES DE PIEDRA DE JORGE OTEIZA

## PATXI ROLDÁN MARRODÁN\*

---

La necesidad de desmontar y trasladar los dos grandes murales realizados por el artista Jorge Oteiza en el año 1956 en la casa de María Josefa Huarte en Madrid es la causa principal de este estudio.

Se trata de dos grandes obras que, aunque parecidas a simple vista, son muy diferentes en casi todas sus características intrínsecas, tanto en la naturaleza de la piedra elegida, el trabajo procesual del artista, o el trabajo escultórico, tan diferente en ambas. Así como las dimensiones de una y otra obra, su modulación, su anclaje, su fijación al muro, las argamasas, etc.

A través de este estudio se ha pretendido aclarar las diferencias organolépticas en sus orígenes y en su elaboración. Estas características fueron las que constituyeron más tarde los criterios básicos para confeccionar las pautas en su extracción del muro, las características de los embalajes para el traslado a su nueva ubicación, su restauración, su montaje y exhibición en sala, así como las condiciones de conservación para el futuro.

Tras numerosas visitas a la casa, consultas, análisis, reuniones, cambio de pareceres, se dio forma a este proyecto.

### CARACTERÍSTICAS DE LOS MATERIALES

Antes de comenzar la extracción de ambos murales se realizó, mediante fotografía y vídeo, un pormenorizado registro del estado de conservación de ambas piezas, midiendo y enumerando cada uno de los módulos compositivos. Se analizaron químicamente los morteros y, mediante coque, se pudo llegar a identificar y localizar el origen de la cantera de cada obra.

*Elías en su carro de fuego* está realizado en piedra caliza proveniente de la cantera de Colmenar de Oreja (Madrid) con un acabado abujardado para el fondo y en el alto relieve apreciamos la huella de la gradina y el apomazado en las partes planas. Está constituida por ocho módulos.

En el caso de *Homenaje a Bach*, el origen de la piedra caliza es de la cantera de Hontoria (Burgos). Presenta un acabado apomazado sobre el que el escultor realiza distintas incisiones y define espacios y poliedros vacíos con punteros, cinceles y rayadores. En este caso la obra está compuesta por 33 módulos de piedra.

### EXTRACCIÓN Y DESMONTAJE DE ELÍAS EN SU CARRO DE FUEGO

Una vez obtenidos todos estos datos se inició la extracción de ambas obras, accediendo a ellas a través del falso techo de escayola, el cual hubo que eliminar en todo su perímetro.

Se comenzó el trabajo con *Elías y su carro de fuego*, realizando una protección física de las partes expuestas a posibles golpes y deterioros.

Se colocó un andamio y se retiró el falso techo más cercano para poder acceder desde la parte alta de la obra. En este caso, se encontró un espacio extra de trabajo en la parte alta de unos 60 centímetros que facilitó el acceso a cada módulo.

Se realizaron catas con cinceles de diferentes tamaños y se pudo comprobar que los módulos que componían la Chimenea estaban fijados al muro con unos anclajes metálicos en forma de "S", además de mortero a base de sulfato cálcico, colocado en cada una de las cuatro esquinas de cada módulo compositivo.

En el momento de extraer cada pieza y para evitar, en la medida de lo posible, las vibraciones que pudiera transmitir el trabajo realizado con el cincel, se decidió emplear una sirga de corte diamantado para poder separar el mortero de la pared.

Las llagas verticales y horizontales de unión en su inverso se abrieron a punta de bisturí y tras un leve movimiento hacia atrás, el primer módulo del mural se pudo extraer con relativa facilidad.

En el registro y documentación previa de esta obra habíamos constatado entre otras patologías que el dintel de la boca de la chimenea estaba fisurado por dos sitios y que habría que tener especial atención y cuidado a la hora de su extracción. El origen de estas fisuras quizás pudo estar provocado por la tensión de la pieza en su exposición directa al fuego y los consiguientes cambios de temperatura tan bruscos.

### EXTRACCIÓN Y DESMONTAJE DE HOMENAJE A BACH

En este caso, la extracción del mural resultó más compleja que en la obra anterior. El primer problema fue la difícil accesibilidad a la parte superior y posterior, ya que apenas quedaba espacio para poder maniobrar, aunque el mayor inconveniente que nos encontramos fue el uso, en su origen, de un mortero de cemento para fijar a la pared cada uno de los módulos. Este fue aplicado en toda la superficie con un gran grosor y dureza.

El proceso de extracción fue en este caso mucho más lento y cuidadoso, debido a la dificultad que entrañaba cada una de las más de 33 placas que dan forma a esta obra. Finalmente la extracción de los módulos del muro se realizó con todo el mortero de cemento adherido en el reverso.

Se decidió trasladar cada una de ellas con el mortero a los talleres de restauración del museo y, una vez allí, con los mejores medios, poder realizar una eliminación exhaustiva.

---

\*Restaurador y director de Cloister Services S.L.





## TRASLADO DE LAS OBRAS

Para el traslado de ambas obras hasta Pamplona se diseñaron unos embalajes con un sistema modular de paneles de contrachapado reforzados exteriormente con madera maciza, los cuales se iban adaptando al grosor de cada una de las unidades. Los embalajes se forraron en su interior con espumas aislantes a la humedad y a la vibración.

Las obras viajaron en posición vertical, dada su gran fragilidad. El traslado se realizó en vehículo isotermodematizado.

## INTERVENCIÓN DE CONSERVACIÓN

Se realizó una intervención mínima, encaminada a su conservación, que consistiría en la eliminación de los restos de mortero en los reversos, la unión de las placas fragmentadas y la limpieza superficial por el anverso con agua desionizada y desmineralizada. Además, se consolidaron pequeñas partes de soporte que se encontraban disgregadas.

Tras la intervención de cada una de los módulos se procedió al montaje de los murales en sala.

Llegados a este punto se plantearon dos posibilidades: una, volver a fijar las obras con el mismo sistema original de hace 60 años y recibirlas con mortero sobre el soporte. Y otra, buscar un sistema alternativo que dotara a nuestra intervención de los criterios de reversibilidad y estabilidad. Un sistema que nos garantizara el mejor futuro para estas dos obras.

## MONTAJE EN BASTIDORES DE ACERO INOXIDABLE

Para el montaje en sala se construyeron dos bastidores de acero inoxidable, uno para cada obra. El objetivo principal fue que cada uno de los módulos, que componen los murales, se sustentara así mismo, evitando cargar de peso a las ubicadas en las zonas inferiores.

El segundo objetivo, y no menos importante, fue dotar a la obra de un sistema sencillo para su posible desmontaje, minimizando en gran medida el esfuerzo humano y los riesgos innecesarios.

Se optó por un sistema revisable, estable y autoportante. La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra se encargó de realizar estos diseños: dos bastidores de acero inoxidable, acomodando sus medidas a cada uno de los módulos compositivos, a los que se les colocaron dos pletinas de anclaje para cada una de los 8 módulos que componen *Elías en su carro de fuego* y 33 del *Homenaje a Bach*.

Para la colocación de estos anclajes fue necesario el poder acceder a la obra desde su reverso. En el caso del mural *Elías en su carro de fuego*, gracias al diseño original de Oteiza, pudimos acceder desde la boca de la Chimenea, pero en el caso del gran mural *Homenaje a Bach*, el bastidor se colocó con un metro de separación al muro, al que luego adosaríamos. Las diferentes partes que componen el mural se colocaron con el mismo sistema que el anterior, pero con la dificultad añadida de la gran precisión que exigía el alto y variado número de ellas.

Una vez realizado el montaje de todas los módulos y aplicado el sulfato cálcico en las llagas, el mural se desplazó de forma sencilla hacia atrás con un sistema de deslizamiento programado.

Antes de posar el gran bastidor en el suelo, de forma perpendicular, se había colocado debajo de éste cuatro varillas de sección cilíndrica, con un diámetro de un milímetro. Se realizó todo el montaje y, con las tres toneladas de obra encima, se desplazó de forma mecanizada el gran mural hasta la pared, donde fue anclado en cuatro puntos.

La exposición permanente del Museo Oteiza Museoa permite contemplar toda la trayectoria escultórica del artista, incluyendo un conjunto de obras y estudios de su *Laboratorio Experimental*, que profundizan en las características de su trabajo mural y su consideración espacial.

Oteiza estudió intensamente la espacialidad del muro, considerando que existe una zona posterior y otra anterior al plano mural. Los componentes formales que configuran el relieve quedan flotando a distintos niveles, generan secuencias, puntos de tensión y se articulan a favor de un espacio vacío. De este modo, el escultor fue capaz de generar un espacio para la reflexión, un lugar donde el espectador ha de sentirse protegido, reconfortado.

Las diferentes salas de este espacio acogen cinco hitos importantes que marcan la evolución del relieve, desde 1931 hasta 1957:

## 1. PRIMEROS RELIEVES

El interés de Oteiza por el relieve se pone de manifiesto desde sus primeras obras; de carácter masivo y primitivo, entre las que destacan *San José y María Encinta*, 1931 o *Figura comprendiendo políticamente*, 1935.

## 2. PLANTEAMIENTO DE RELIEVE MURAL Y ESTATUARIA PARA LA FACHADA DE LA BASÍLICA DE ARANTZAZU

En 1951, Oteiza resultó seleccionado para la realización de la estatuaria en la fachada de la Basílica de Arantzazu, y debió enfrentarse por primera vez a un planteamiento mural de grandes dimensiones. Para resolver las necesidades del encargo, comenzó un intenso trabajo en torno al relieve mural en negativo y para el Apostolario y la imagen de la Piedad, definió una estatuaria basada en masa y claroscuro.

## 3. DESOCUPACIÓN DE SÓLIDOS. HIPERBOLOIDE Y MÓDULOS DE LUZ

A comienzos de los años cincuenta, la escultura de Oteiza evolucionó hacia la abstracción geométrica. El artista empleó dos procedimientos escultóricos en busca de la activación del espacio; las concavidades producidas por el hiperboloide y la influencia energética de la luz en la masa escultórica. En este sentido, destacan las obras *Botella en expansión*, de 1952, *La Vía Láctea*, de 1955 u *Homenaje a Boccioni*, de 1956-57.

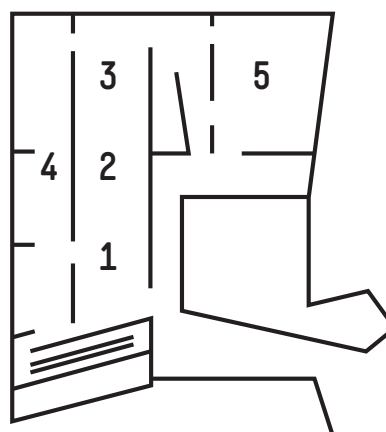
## 4. LABORATORIO EXPERIMENTAL: ESTUDIOS DE RELIEVE Y MAQUETAS EN VIDRIO PARA EL ESTUDIO DE LA PARED-LUZ

A partir de 1955, comenzó a trabajar intensamente en relieves murales de gran formato, realizando numerosos estudios en yeso para la Universidad Laboral de Tarragona y el Instituto de inseminación artificial. Un año más tarde, recibirá dos encargos por parte de María Josefa Huarte; el frente de una chimenea, *Elías en su carro de fuego* y un gran relieve mural, *Homenaje a Bach*. Ese mismo año, estudió el comportamiento espacial del muro a través de las *Maquetas en vidrio para el estudio de la pared-luz*; en las que construyó una pared superponiendo vidrios, e insertando entre las distintas capas elementos formales que determinan puntos de tensión y espacios vacíos.

Los estudios citados, en los que el escultor investiga la ampliación funcional del muro, se insertan dentro del *Laboratorio Experimental*; un conjunto de más de dos mil pequeñas piezas que el artista conservó íntegramente a lo largo de su vida.

## 5. RELIEVE MURAL: FORMAS LENTAS CAYÉNDOSE Y LEVANTÁNDOSE EN EL LABERINTO

En 1957, realizó el friso *Formas lentas cayéndose y levantándose en el laberinto*, que puede contemplarse en el Museo Oteiza junto a numerosa documentación, estudios en yeso y dibujos preparatorios. En esta misma sala, se muestran las esculturas con las que Oteiza participó en la IV Bienal de São Paulo en 1957, alzándose con el Premio al mejor escultor internacional.

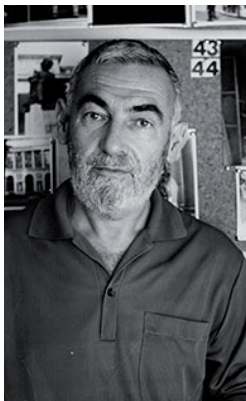


### MUSEO OTEIZA - PLANTA 1

1. PRIMEROS RELIEVES
2. PLANTEAMIENTO DE RELIEVE MURAL Y ESTATUARIA PARA LA FACHADA DE LA BASÍLICA DE ARANTZAZU
3. DESOCUPACIÓN DE SÓLIDOS. HIPERBOLOIDE Y MÓDULOS DE LUZ
4. LABORATORIO EXPERIMENTAL: ESTUDIOS DE RELIEVE Y MAQUETAS EN VIDRIO PARA EL ESTUDIO DE LA PARED-LUZ
5. RELIEVE MURAL: FORMAS LENTAS CAYÉNDOSE Y LEVANTÁNDOSE EN EL LABERINTO

ENTRADA ÚNICA: CON UN TICKET SE PODRÁ ACCEDER A LOS DOS MUSEOS.

**HORARIO DEL MUSEO OTEIZA** / MARTES: ACCESO CON VISITA GUIDA A LAS 11 Y A LAS 13 H, PREVIAMENTE CONCERTADA, SALVO FESTIVOS / DE MIÉRCOLES A VIERNES, DE 10 A 15 H / SÁBADOS, DE 11 A 19 H / DOMINGOS Y FESTIVOS, DE 11 A 15 H / LUNES, CERRADO, INCLUIDOS FESTIVOS.



Jorge Oteiza (Orio, 1908 - San Sebastián, 2003) comienza su carrera escultórica a finales de los años 20. Tras una larga estancia en Sudamérica entre 1934 y 1948, se instala en Bilbao y en 1951 traslada su estudio a Madrid. A partir de 1958 vivirá en el País Vasco y en Navarra, donde transcurrirá el resto de su carrera. A comienzos de los años cincuenta abordará la estatuaria para la Basílica de Arantzazu y paralelamente desarrollará una obra completamente abstracta, centrada en la exploración del vacío. Edita el informe Propósito experimental 1956-57, texto que acompaña a las obras con las que obtiene el Gran Premio de Escultura en la Bienal de Sao Paulo de 1957 y que supone su consagración como escultor. A partir de entonces, Oteiza será un referente fundamental para la escultura en el País Vasco, no solo por su obra, sino por su papel como teórico del arte y activista político.

MUSEO  
UNIVERSIDAD  
DE NAVARRA  
**GÉNESIS DE LA  
ABSTRACCIÓN EN  
LOS MURALES DE  
JORGE OTEIZA**  
12 DIC  
10 FEB  
2019



ENTRADA ÚNICA:  
CON UN TICKET SE  
PODRÁ ACCEDER A  
LOS DOS MUSEOS

**MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA**

**Rector Universidad de Navarra**  
Alfonso Sánchez-Tabernero Sánchez

**Presidente del Patronato**  
Ángel Gómez Montoro

**Director General del Museo**  
Jaime García del Barrio

**Dirección Artística**  
José Manuel Garrido Guzmán  
Rafael Levenfeld Ortiz  
Rafael Llano Sánchez  
Fernando Pagola Marín  
Valentín Vallhonrat Ghezzi

**Administrador**  
Ion Eguzquiza Mutiloa

**Departamento de Comunicación**  
Elisa Montserrat Rull

**EXPOSICIÓN**

**Comisariado**  
Ignacio Miguélez Valcarlos  
Museo Universidad de  
Navarra  
Elena Martín Martín  
Museo Oteiza Museoa

**Coordinación**  
Lauro Torre Vall

**Producción**  
Museo Universidad de  
Navarra y Museo Oteiza  
Museoa

**Transporte**  
Cloister Services S.L

**Montaje**  
Cloister Services S.L  
José Manuel Jiménez Anano

**Seguro**  
Axa Art

**Diseño gráfico**  
Ken

© DE LAS IMÁGENES:  
JORGE OTEIZA ©  
PILAR OTEIZA, A+V  
AGENCIA DE CREADORES  
VISUALES, 2018

+34 948 425 700  
MUSEO.UNAV.EDU  
MUSEO@UNAV.ES

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL NA 2988-2018 / ISBN: 978-84-8081-627-4

●●● Museo Universidad de Navarra

