

# LA MATERIA ABSTRACTA CONFIGURADA EN LA ESTATUA COMO COMÚN Y POPULAR. UNA REFLEXIÓN DESDE JORGE OTEIZA

**David Pavo Cuadrado**

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Doctorando Dpto. Escultura

## Resumen

El pensamiento estético del escultor vasco Jorge Oteiza (1908-2003) se fundamenta en nociones como la de *lo abstracto* o la *estatua*. Ambas están vinculadas a una fórmula o *Ecuación Estética Molecular* que este artista propone como herramienta para dar cuenta de la naturaleza de la obra de arte, también denominada *estatua* o *Ser Estético*.

El primer interés, *lo abstracto*, alude a la plástica contenida en la obra de arte, en la que se resuelve lo popular de un sujeto, su pueblo y su época, y para cuya conformación propone la colisión de dos mundos ontológicos que serán el *real* y el *ideal*. El segundo interés, la *estatua*, necesitará para su conformación, además de la *materia abstracta* obtenida, un tercer mundo ontológico, el *vital*.

El escultor entenderá que el trabajo del artista se desarrolla en dos fases, una de creación y otra de aplicación. Propondrá para la segunda fase reconocer la *materia abstracta* construida en la primera y aplicarla en la vida común. La tesis del artículo sugiere abrir la posibilidad a otra operación que mantenga en el espacio compartido el *vital* imprescindible para la conformación de la *estatua*, a lo que nos aproximaremos apoyándonos en la cuestión *lo jondo*.

Del mismo modo que la resolución entre *real* e *ideal* entrañaría un problema de representación, también lo *vital*. Frente a la operación que propone Jorge Oteiza podría abrirse la posibilidad de mantener *lo vital* como factor para la solución estética de la estatua del espacio compartido, lo que permitiría el reconocimiento del sentimiento propio de un hombre, su pueblo y su época.

**Palabras-clave:** JORGE OTEIZA; LO ABSTRACTO; POPULAR; JONDO; ECUACIÓN ESTÉTICA MOLECULAR; SER ESTÉTICO; ESTATUA

Abstract

The aesthetic thinking of the basque sculptor Jorge Oteiza (1908-2003) is based on the *abstract* and *statue* notions. Both are linked to the method or the *Molecular Aesthetic Equation* that this artist suggest as a tool to realize of the nature of an artwork, also referred as *statue* or *Aesthetic Being*.

The first interest, the *abstract*, allude to the plastic that the artwork contains, in which the popular of a subject is resolved, his town and period, and for his configuration he suggest the collision of two ontological worlds, the *real* and the *ideal*. The second interest, the *statue*, apart from the *abstract matter*, will need a third ontological world, the *vital*.

The sculptor understands that the artist's work is developed in two phases, one of creation and the other of application. He will propose for the second phase to recognise the *abstract matter* which is built in the first phase in order to apply in the daily life. The thesis of the article suggest to open the possibility to another operation which mantain at the shared space the *vital* for the configuration of the *statue*, in which we will approach basing in the *jondo* issue.

**Keywords:** JORGE OTEIZA; THE ABSTRACT; POPULAR; JONDO; MOLECULAR AESTHETIC EQUATION; AESTHETIC BEING; STATUE

---

Pavo Cuadrado, David. 2014. La materia abstracta configurada en la estatua como común y popular : una reflexión desde Jorge Oteiza. *AusArt Journal for Research in Art* 2 (2) (December): 198-211

Este texto está vinculado a un proyecto de tesis doctoral que se adscribe a la línea de investigación del grupo consolidado IT655 del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/EHU, donde se desarrolla una línea de investigación que trata las relaciones que la escultura mantiene con el espacio público, y que de manera particular, deriva al estudio del pensamiento y obra del escultor vasco Jorge Oteiza en las nociones *desocupación del espacio* (Laboratorio), *espacio receptivo* (Ciudad) y *Ser Estético* (Estética Objetiva).

El complejo pensamiento estético del escultor Jorge Oteiza (1908-2003) está gobernado por nociones como la de *lo abstracto*<sup>1</sup>, entendido como la plástica mediante la cual se reconoce lo popular propio de una época, asunto por el que este artista se interesa a partir de los años 30 del siglo XX, una problemática que como tardomoderno entendió propia del arte de su época, influenciado por el constructivismo y especialmente por el pensamiento y obra de Kazimir Malévich (1878-1935).

Este interés está vinculado a la noción de *estatua* o *Ser Estético*, como denominará a una conformación nacida de un sentimiento existencial en la que se resolverán tres mundos ontológicos que propone como sus constituyentes indispensables: *real*, *ideal* y *vital*.

En la configuración de la *estatua* será determinante *lo abstracto*, lugar donde se resolvería el universo cosmogónico *real* e *ideal*, popular, de un sujeto, su pueblo y su época. El escultor entenderá que *lo abstracto* se configura en el *taller* mediante un propósito que una vez concluido llevaría al artista a trabajar mediante unas *Estéticas Aplicadas*, y señalará que en esta etapa debe reconocerse la *materia abstracta* construida para su aplicación en *la vida*, desligándola del *vital* que defiende, en la etapa del taller, ineludible para la resolución de la *estatua*.

Frente a la operación que propone Jorge Oteiza podría abrirse la posibilidad de mantener *lo vital* en la solución estética de la *estatua* para el espacio común, lo que permitiría el reconocimiento del sentimiento propio de un hombre, su pueblo y su época.

## DOS ETAPAS

Jorge Oteiza defenderá que el trabajo del artista se desarrolla en dos etapas diferenciadas a la vez que complementarias, una de creación y otra de aplicación. En la primera etapa se realizaría un trabajo de *taller*, lo que el escultor denominará *propósito experimental* o *laboratorio*, de carácter experiencial. En la soledad del mismo, mediante la resolución consecutiva de obras, equivalentemente denominadas *Seres Estéticos* o *estatuas*, se iría conformando un proceso experimental hasta ser concluido y quedarse 'sin escultura entre las manos': «... me he quedado con las manos vacías y con una me he señalado la vida y con la otra he cerrado la puerta de mi taller» (Oteiza 1963, 55).

En la segunda etapa el artista desarrollará su trabajo en *la vida*. En diversos ensayos Jorge Oteiza insistirá en la realidad religiosa y política de la obra de arte como cualidad de todo *Ser Estético*, realidad que defiende que se produce, especialmente, en los momentos álgidos de la creación, vinculándose a las nociones de plástica y estética que en la obra se resolverán: «... para intentar ya la historia verdadera de este pueblo [San Agustín], clasificando su plástica, lo que nos permitirá penetrar en toda su realidad religiosa y política, vale decir, en la morfología de su estilo, en su secreto estético» (1952, 65).

Aludirá entonces a la constitución *religiosa* y *política* del artista, que entenderá vinculada a su práctica: «Superrealismo. –Contacto en la estatua, del hombre con el jaguar. El escultor dirigente religioso y político» (1952, 111).

Tanto el saber que se habría generado durante el periodo del taller como las conclusiones de su propósito pasarían a ser aplicadas en *la vida*: «Marcho aprisa. En otro lugar mi atención. (...) Mi abandono de la escultura, consecuente con la lógica de mis ideas resultantes del proceso mismo de la experimentación, como responsabilización final, ética, social, del artista, lo cumplí ciertamente hasta el sacrificio de mi propio taller» (1963, 55).

## CREACIÓN. PRIMERA ETAPA

habrás donado sangre  
voz  
a la tierra del cielo  
vida hecha forma  
fuego hecho forma en tus manos  
piedra hecha forma  
frase soñada  
hombre hecho tierra tierra hecha hombre  
al fondo de los cuerpos  
la piedra acontecida

Jorge Oteiza  
(1999, 23)

Jorge Oteiza entenderá por *estatua* un resultado estético obtenido de una operación plástica y estética. Lo relevante de la cuestión sería que en el *Ser Estético* o *estatua* se resolverían tres mundos ontológicos que propone como sus conformadores imprescindibles: *real*, *ideal* y *vital*. El hecho artístico o la operación de la creación estética, daría como resultado un 'supremo objeto estético de lo perdurable', una *estatua* (1952, 29). El escultor representará esta operación por medio de una fórmula que denominará *Ecuación Estética Molecular*.

### ECUACIÓN ESTÉTICA MOLECULAR

Con el interés de una *Estética objetiva* Jorge Oteiza determinará una *Ecuación Estética Molecular* que le servirá para dar cuenta de la naturaleza del *Ser Estético*. Atendiendo al ensayo *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952), donde especialmente desarrolla la fórmula<sup>2</sup>, podría enunciarse del siguiente modo:

$$[(SR \cdot SI) = x] \cdot SV = y = SE$$

Esta fórmula, que también denominará «existencial», está compuesta por tres factores o tipos de *Seres* que conformarán el *Ser Estético*: *Seres Reales* (SR),

*Seres Ideales* (SI), *Seres Vitales* (SV), más el resultante de los citados, *Ser Estético* (SE). La **x** como resultado de una primera operación indicaría *lo abstracto* o *la plástica* y la **y** como resultado de una segunda operación el *Ser Estético*, *estatua* u *obra de arte*.

El escultor extrae de la filosofía, concretamente de la *Introducción a la filosofía* de Aloys Müller, tres mundos ontológicos y descarta unos *Valores* o *valeres*. En algunas versiones de la ecuación incluirá estos *Valores* como [V?], quedando del siguiente modo enunciada:  $SR + SI + SV + [V?] = X = SE$ . Posiblemente esta versión de la ecuación sea la más extendida, sin embargo, seguiremos la expuesta entendiendo que formulada de ese modo da cuenta de las dos operaciones y el orden en las que el escultor insiste; la primera operación para la obtención de un ser binario y plástico (**x**) y la segunda para la obtención de un ser ternario y estético (**y**). Cabe apuntar como diferencia que en la versión que incluye los *Valores* la resolución entre los tres mundos ontológicos se realiza mediante una única e indiferenciada operación, y no dos, que se realiza mediante suma, y no multiplicación. También el resultado se indica mediante una **X** o incógnita que equivaldría a un *Ser Estético*, lo que en realidad, como puede comprobarse en su versión manuscrita, es un signo formado por dos medias circunferencias tocándose en un punto.

«... a propósito de la Ecuación estética molecular, Juan Luis Moraza nos comentó que habíamos olvidado la incógnita **X** que en la fórmula precede al ser estético. Es cierto, la había olvidado aun sabiendo de su valor cifrado. La **X** está formada por dos semicírculos, a los que Moraza añade un tercero para, entre otras muchas cuestiones, advertirnos de que la estructura es siempre a tres, más lo que en ella viene a faltar.» (Bados 2010, 331)

#### X. VALORES PLÁSTICOS: MATERIA ABSTRACTA O PLÁSTICA PURA

La primera operación a realizar,  $(SR \cdot SI) = x$ , colisionaría *Seres Reales* (SR: «factor sensible, lo que se ve») y *Seres Ideales* (SI: «factor intelectual, lo que se piensa»). De esta operación binaria resultaría *lo abstracto*, o lo que el escultor denominará: «Arte no absoluto, sino relativo. Arte binario. Arte radical o,

.....

simplemente, abstracto. Plástica pura.» Dirá de esta *materia abstracta* o de *plástica pura*:

«Para nosotros, no ha existido este problema [la definición y nomenclatura del arte abstracto], ya que la denominación adecuada de lo abstracto surge lógicamente de la misma ecuación estética o fórmula molecular, estructural, del arte, que hemos establecido. El Ser estético es una sal existencial, y lo abstracto su compuesto binario o radical ácido. Comparémosla con una simple sal inorgánica;

SAL = (Metaloides + Oxígeno) + Metal = Compuesto ternario.  
Metaloides + Oxígeno = Compuesto binario o radical ácido.»

(Oteiza 1952, 56) <sup>3</sup>

Lo que se indica en la *Fórmula Molecular* mediante un **x** sería un compuesto binario o radical ácido, *arte abstracto* o «incompleto estéticamente». Los «Valores plásticos» serían una síntesis entre lo *Real* y lo *Ideal* cuya operación el escultor denominará «Ecuación de estado plástico», de la que resultará una «síntesis plástica» (1951). El escultor entiende que las combinaciones puramente plásticas son la más difícil creación a la que se enfrenta el artista, más «decisiva y traumática» que la posterior y definitiva que se encargará de la obtención del *Ser Estético* en su colisión con los *Seres Vitales*. Como explica, los «conceptos caracterizantes de la actualidad cultural y científica» con los que trabajaría éste para la obtención de una «plástica pura» serían determinantes para conseguir «una materia abstracta suficientemente expresiva y auténticamente histórica», con cuya conformación el artista ingresaría en su época. Materia imprescindible para la posterior conformación del *Ser Estético*.

«Podemos figurarnos la variedad morfológica de estas síntesis, esto es, la infinidad de valores plásticos, que son las cualidades o definiciones técnicas del ser plástico creado por esta primera operación lógica del arte. Supongamos un pedazo de lo real, un ejército de formas reales, entrando en colisión con una trama ideal, cayendo en la emboscada, chocando, chocando químicamente, “mortalmente”, trascendentalmente, con la estrategia de un campo geométrico. El resultado es un resultado original, un encuentro existencial, un nuevo ser: Estado plástico, arte simple, arte binario o, sencillamente, arte abstracto» (1952, 55-56) <sup>4</sup>.

Y. VALORES ESTÉTICOS: SER ESTÉTICO O ESTATUA

La *materia abstracta* o *plástica pura* obtenida de la primera incógnita de la *Ecuación Estética Molecular* se colisionaría en una segunda operación con lo que Jorge Oteiza denominará *Seres Vitales* (SV: «factor vital, lo que se siente») para la obtención de un «arte total» que posibilitará el *Ser Estético* o *Estatua*.

«3. *Seres vitales*. - La Vida. Mismidad espontánea y móvil. Quehacer temporal. Y convivencia. En una palabra: los sentimientos. (...) equivaldría a una intención expresiva, animada, pasional, libre.» (1952, 51)

En este «Ser definitivo» y de «consistencia estética» el artista habría resuelto los tres mundos ontológicos aludidos. La *y* enunciada en la *Ecuación Estética* representaría los *Valores estéticos* o el *Ser Estético* en sí, la *estatua* u *obra de arte* a la que los tres factores colisionados darían unidad. En palabras del escultor, el *Ser Estético* sería una «sal ternaria de doble síntesis» o «voluminato vitalista»:

«En el (1) [SR] la causalidad les pone vida y muerte. En el (2) [SI] la intemporalidad les pone fuera de la muerte y de la vida. En el (3) [SV] la vida temporal nos pone la vida y la muerte.» (1952, 54)

Si hacemos lectura del ensayo *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* en el que el escultor se ocupa de analizar la estatuaria andina, la *estatua* sería un «sacramento», una «caldera religiosa» que alimenta la máquina social que es un pueblo, la «morada del alma», un «lugar sagrado para el acto metafísico de la salvación», una «verticalidad» para el hermanamiento, una «alianza religiosa y política entre en el hombre y el mundo», la «protección y guía» de un pueblo que en ella se comprende, una condensación de «cicatrices plásticas» que nacen de un miedo existencial, un «circuito material al que se trasladan las formas de la vida y de la muerte», una construcción que nace de una necesidad espiritual «ineludible», lo que contribuye a la «realización de un misterio superior», la puerta del «orden universal», un «artefacto plástico que saca al hombre de sí mismo» para introducirlo en un lugar «ilimitado», el «acto metafísico de salvación» a través del cual «el hombre y el mundo se recrean incesantemente, comulgan y se mantienen», el «rostro verdadero de una cultura», un «país habilitado para que un hombre pueda salvarse», una «construcción a la que no le cabe la muerte», un «arma



para la vida que tiene como residencia definitiva la eternidad», una «vida en el más allá» y «un rostro en el más acá».

«Definición estética de la estatua: Compuesto de dos factores, uno binario (la consistencia abstracta) y el otro simple (la existencia, la vida). Es el producto de una doble síntesis, una sal ternaria. La estatua puede ser pues abstracta o relativa o ternaria y absoluta.» ([1953] 2008, 2)

En la búsqueda de una estatuaria que sea «garantía de la originalidad de una cultura» Jorge Oteiza hablará de una «estatuaria jonda», denominación para la cual se servirá de esta expresión propia del flamenco que es consecuencia de una corrupción fonética en el habla popular andaluza por la cual se deforma la palabra 'hondo'.

#### ESTATUARIA JONDA

Jorge Oteiza denominará *arte jondo* a un resultado estético que comprenda una plástica con una frescura inédita sin precedentes<sup>5</sup>, materia en la que reconocerá lo meramente popular de una cultura y la originalidad de ésta. «Puro *cante jondo*», «el *arte jondo* de esta cultura», «La estatuaria jonda», «su fiesta jonda», «El disparate popular (el Arte Jondo)», «Lo auténtico del *cante jondo*»... dirá hasta en diecinueve ocasiones en los ensayos *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952) y *Goya Mañana. El Realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso* (1946-1997).<sup>6</sup>

En la biblioteca personal del escultor se haya el libro *El cante jondo. Origen y realidad folklórica* de Clemente Cimorra, publicado en 1943 en Buenos Aires por la editorial Schapire. Una obra adquirida, según el autógrafo del artista, en «Bogotá 8-mayo-1946». Precisamente es durante los años posteriores a esta fecha cuando trabaja en los textos señalados. Tal interés por *lo jondo* y su desarrollo en ambas publicaciones pudo estar condicionado por este texto.

Si atendemos a su *Ley de los cambios*, herramienta que propone para diferenciar las dos fases por las que trascurre un estilo entero en arte, deducimos que este *arte jondo* se sitúa al final de la primera fase, que denominará «expresionista» y «convexa», justo en el punto anterior en el que entraría en una segunda que será «cóncava» e «impresionista», donde se reducirá al máximo la expresión (Oteiza 1990).

El *arte jondo* es por lo tanto la cumbre de esa primera fase, la «juventud» del estilo (Moraza 2010, 61), el momento donde se fija por primera vez el universo más original de un pueblo, lo meramente popular, donde lo construido no tendrá forma premeditada posible, como los cantes jondos del flamenco, suponiendo el momento de máxima creación de una cultura. A esta creación «sobrenatural» Jorge Oteiza también la denominará *Disparate* en alusión a la última serie de 22 grabados que entre 1815 y 1823 realizó el pintor Francisco de Goya:

«...el Disparate reaparece como la única forma de afirmación estética de la realidad total. (...) desgarrada angustia existencial. Suele excepcionalmente tratarse de la liberación parcial de ese sentimiento trágico ante la muerte en los *Disparates* de Goya. No me interesa la liberación parcial de esa angustia sino su total solución existencial, resuelta en la máquina estética de los productos sobrevivientes del arte. (...) es la definición de Ser estético en nuestra teoría objetiva del arte, la afirmación estética del Disparate verdadero» (1946-1997, 29; 33) <sup>7</sup>

Si seguimos las conferencias que el poeta Federico García Lorca (1898-1936) impartió en torno al cante jondo<sup>8</sup>, la resultante estatua *jonda* sería la «siguriya gitana»<sup>9</sup> de una estatuaria o la «Gran Sibila» de las «Esfinges». En su resolución estética la posibilidad de ‘muerte simbólica’ habría permitido la posibilidad de duende o de *Disparate* goyesco, conservando además, como los cantes jondos, los rasgos más primitivos y temperamentales de su pueblo<sup>10</sup>. Estas estatuas *jondas* supondrán la detención estética más difícil y emocionante. «Faena de lo inmóvil» denominará el escultor en *Goya mañana* a la realizada por el torero Manuel Rodríguez ‘Manolete’ (1917-1947), operación que supondrá un «cálculo estético» que «como las formas del mar en la borrasca» será irrepetible<sup>11</sup>.

«Toda su presencia pública –en ese Instante– tiene la seriedad de lo eterno, la máscara sagrada de los ritos universales contra la muerte. Lo auténtico del *cante jondo*, precisamente, es ese instante religioso, esa brevedad que se hace eterna y que no puede multiplicarse bajo ninguna concesión, sin perder su difícil unidad estética, sin desintegrarse.» (Oteiza, 1946-1997, 91) <sup>12</sup>

## APLICACIÓN. SEGUNDA ETAPA

salgo  
de este confín gramático carnal  
ya soñado pájaro entero

**Jorge Oteiza**  
(1992, 32)

Concluida la labor en el *taller* el artista daría el paso a *la vida*. Según Oteiza, en la primera etapa, el artista habría partido de un estado natural anterior al de su propósito. Ésta se habría desarrollado en dos fases, una de «expresión» o «convexidad» y otra de «impresión» o «concauidad», ambas constituyentes de un estilo completo como defenderá mediante una «*Ley de los cambios* de la expresión artística en los ciclos de creación».

La sensibilidad construida por el artista la entenderá como un «producto social» que éste pasaría a trabajar mediante unas *Estéticas aplicadas* para la comunidad, lo que le llevaría a reconocer la *materia abstracta* construida en su *estatua* para su aplicación en *la vida* común.

### MATERIA ABSTRACTA COMÚN Y POPULAR

En el producto artístico inmortal e inmortalizador que es el *Ser Estético* quedaría configurada, entre las formas sensibles de la realidad (SR) y las formas intemporales del ideal (SI), una *materia abstracta* propia del artista, pero también de la época y el pueblo a los que pertenece. En ella se resolvería lo que es común y popular a ambos. Mediante la aplicación en *la vida* de esta *materia*, un sujeto y su pueblo podrían quedar concitados en su *estatua*-Tótem, así como ésta suscitarles un reconocimiento. La *materia abstracta* reconocida y aplicada daría cuenta del lugar transcendente de ambos, y por consiguiente, de su instinto religioso y político, en definitiva, de su cosmovisión.

Esta *materia abstracta* o *plástica pura*, sin *vital*, original y profunda, jondísima, sería la que el arte conmemora en cada época, motivo por el cual se entiende que el escultor afirme que es la de más difícil obtención.

#### LO VITAL EN LA ESTÉTICA APLICADA

Jorge Oteiza entenderá que la *materia abstracta* común y popular debería pasar al ágora para que en ella un pueblo se reconociese. Frente a esta operación, podría abrirse la posibilidad de otra que conservase *lo vital*, sin lo cual, como se anuncia en una primera fase de creación, no sería posible la unidad del *Ser Estético*.

Se entiende este *vital* de relevancia para la solución estética de la *estatua* del espacio común, pues del mismo modo que la resolución entre *real* e *ideal* entrañan un problema de representación en arte, también lo *vital*, y su solución en la obra pública posibilitaría el reconocimiento de un sentimiento común a un hombre, su pueblo y época.

#### Referencias

- Arnaiz, Ana, Jabier Elorriaga, Xabier Laka y Jabier Moreno. 2010. "Una propuesta moderna en la crisis de la Modernidad : monumento a José Batlle y Ordóñez 1957-1964, Jorge Oteiza y Roberto Puig". En *Oteiza y la crisis de la modernidad*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza
- Bados, Ángel. 2010. "El laboratorio experimental (o el trazo del escultor)" En *Oteiza y la crisis de la modernidad*. 2010. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza
- Falla, Manuel de. 1922. *El "cante jondo": cante primitivo andaluz : sus orígenes : sus valores musicales : su influencia en el arte musical europeo*. Granada: Urania
- Cimorra, Clemente. 1943. *El cante jondo : origen y realidad folklórica*. Buenos Aires: Schapire
- Didi-Huberman, George. 2008. *El bailar de soledades*. Valencia: Pre-textos
- García Lorca, Federico (1933). 1994. "Juego y teoría del duende : 1933". En *Obras .6, Prosa 1, Primeras prosas, conferencias, conferencias-recitales...* edición de Miguel García Posada. Madrid: Akal
- (1921) 2013. *Poema del cante jondo*. Madrid: Alianza
- Guasch, Anna Maria. 2008. *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto : lo dinámico y lo vital : la "Escultura dinámica" de Jorge Oteiza*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza
- Moraza, Juan Luis. 2010. "Proyecto como crisis" en *Oteiza y la crisis de la modernidad*. 2010. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza

- Oteiza, Jorge. 1951. "La investigación abstracta en la escultura actual" en *Revista Nacional de Arquitectura*, 120, Madrid
- 1952. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica
- 1963. *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. San Sebastián: Auñamendi
- 1983. *Ejercicios espirituales en un túnel. De antropología vasca y nuestra recuperación política como estética aplicada*. San Sebastián: Hordago
- 1990. *Ley de los cambios*. Zarautz: Tristán-Deche Arte Contemporáneo
- 1992. *Itziar, Elegía y otros poemas*. Pamplona: Pamiela
- 1997. *Goya mañana : el realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza
- 1999. "Frisos bajo la nieve" en *La piedra acontecida*. Zarautz: Itzarpena

### Notas

- <sup>1</sup> La cursiva se aplicará en las nociones utilizadas por Jorge Oteiza y extraídas con literalidad de los textos del escultor, que además serán términos clave en el artículo. No se aplicará cursiva o corchete en otras palabras habituales en los textos oteicianos para favorecer la ligereza del texto, nos referimos a: propósito, operación, derivadas del término aplicación, binario, ternario, sal... etc.
- <sup>2</sup> Puede verse: Cap. IV: "Conceptos fundamentales para una interpretación estética" (Oteiza, 1952, 49-63).
- <sup>3</sup> Jorge Oteiza estudió Medicina en la Universidad Central de Madrid, carrera en la que estuvo matriculado entre 1928 y 1931, aunque abandonó en 1929 para ingresar en la escuela de Artes y Oficios de la misma ciudad, donde como confesó, sólo estuvo tres días. Los estudios sobre bioquímica cursados en Medicina condicionaron su pensamiento y obra posteriores, como es ejemplo de ello la *Ecuación Estética Molecular*: «Yo atendía, como podía, mi afición a la escultura y para vivir trabajaba de linopolista. Al mismo tiempo, era en Madrid, estudiaba (podéis figuraros con qué dificultades) el tercer año de medicina. Casi no podía seguir mis estudios cuando descubrí en la Bioquímica mi verdadera vocación experimental para la escultura. Los encadenamientos del carbono, la disposición de estas unidades tetravalentes para establecer equilibrios y desequilibrarse, en verdaderos juegos narrativos, fue para mí un descubrimiento de lo que debía entender por anatomía del espacio, por fisiología o circulación de las formas, por topología en el arte, en una auténtica biología del arte, un saber estructural (y no una vieja anatomía del cuerpo humano). Entonces dejé la medicina» (Oteiza 1983, 53).
- <sup>4</sup> Puede verse: "Los valores plásticos. (Arte abstracto)" (Oteiza 1952, 55-56).
- <sup>5</sup> «La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso» (García Lorca [1933] 1994, 332).
- <sup>6</sup> El primer texto del que se tiene constancia que analiza la cuestión de *lo jondo* en los ensayos de Jorge Oteiza es la ponencia "Una propuesta moderna en la crisis de la Modernidad. Monumento a José Batlle y Ordóñez 1957-1964. Jorge Oteiza y Roberto Puig" de Ana Arnaiz, Jabier Elorriaga, Xabier Laka y Jabier Moreno, *Oteiza y la crisis de la modernidad*. 2010. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza. pp. 337-377., 2010, concretamente en los epígrafes *Estatuaria matriz y Lo popular*, 344-351.

- <sup>7</sup> «Para buscar el duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que se agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo, que hace que Goya, maestro de los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún» (García Lorca [1933] 1994, 331).
- <sup>8</sup> Conferencias “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»” (1922); “Arquitectura del cante jondo”(1930-1932); “Juego y teoría del duende” (1933) (García Lorca [1933] 1994, 332).
- <sup>9</sup> «Entre mariposas negras, / va una muchacha morena / junto a una blanca serpiente / de niebla. // *Tierra de luz, / cielo de tierra.* // Va encadenada al temblor / de un ritmo que nunca llega; / tiene el corazón de plata / y un puñal en la diestra. // ¿Adónde vas, Siguiriya, / con un ritmo sin cabeza? / ¿Qué luna recogerá / tu dolor de cal y adelfa? // *Tierra de luz, / cielo de tierra.*» “El paso de la siguiriya” en “Poema de la siguiriya gitana” (García Lorca [1921] 2013, 70)
- <sup>10</sup> «La música, expresión ingenua, libre, de la vida sentimental, lenguaje del dolor y del anhelo con el que los individuos y las razas expresan lo patético, y en general lo que hay más profundo e inarticulable en ellos (...) la altísima alcuña espiritual de las melodías primigénitas y su importancia para conocer los rasgos temperamentales de los pueblos» afirmaba Manuel de Falla en un folleto ‘anónimo’ y de carácter didáctico publicado con motivo del *1.er Concurso de “Cante Jondo” de Granada* organizado por el Centro Artístico de Granada los días 13 y 14 de junio de 1922.
- <sup>11</sup> «El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca. En los toros adquiere sus acentos más impresionantes, porque tiene que luchar, por un lado, con la muerte, que puede destruirlo, y por otro lado, con la geometría, con la medida, base fundamental de la fiesta.» (García Lorca [1933] 1994, 337)
- <sup>12</sup> George Didi-Huberman (2008, 79-80) diferencia el modo de proceder del arte flamenco o la tauromaquia con el de la poesía de San Juan de la Cruz como paradigma del arte cristiano. Afirma que en el flamenco o los toros *lo jondo* no es fuente de origen para un *arte jondo*, sino al contrario, que el *arte jondo* es lo que produce *la jondura*. En San Juan de Cruz, señala a Dios como dogma del que emana la poesía. En una cita del torero Juan Belmonte, donde se dan ambas cuestiones, aclara: «“La tauromaquia es, ante todo, un ejercicio de orden espiritual” afirmaba Belmonte –pero en esta frase la palabra “espiritual” sólo es adjetivo, predicado, consecuencia del sujeto principal, que es “ejercicio”». La cuestión no puede evitar ligarse al libro *Ejercicios espirituales en un túnel* de Jorge Oteiza (1983), y a su vez, a *EXERCITIA SPIRITUALIA (Ejercicios espirituales, 1548)* de San Ignacio de Loyola, a quien el escultor tuvo como referente.
- 

(Artículo recibido 17-10-14; aceptado 21-11-14)