

Oteiza en Arantzazu: “He vuelto al pueblo del que he salido”

Martín Martín, Elena



Fig. 1. Cromlech en Agiña, Lesaka (Navarra).
Archivo Museo Oteiza FD 24341

Oteiza, la naturaleza, lo primitivo y lo espiritual

Arantzazu está enclavado en un impresionante **paisaje**, tan sólo a unos ocho kilómetros de distancia se sitúa el Aitxuri, el monte más alto de Gipuzkoa. En estas montañas de roca caliza, rodeadas de profundos barrancos, se localizan numerosas cavidades naturales, cuevas, y concavidades producidas por el viento y el discurrir del agua, que las erosiona y transforma con el paso del tiempo. Curiosamente, muy cerca de Arantzazu, en las faldas de la Sierra de Aizkorri, nace el río Oria, que desemboca en el mar Cantábrico, junto a la localidad de Orio, pueblo natal del escultor. Parecería como si la naturaleza hubiese querido trazar la conexión de dos lugares, de gran significación para Oteiza, a través de un río que se ocupa y desocupa constantemente.

José Miguel de Barandiarán, que dedicó su vida a indagar en la prehistoria, la arqueología y la cultura vasca, señaló que durante el período cretácico casi todo el País Vasco estaba aún cubierto por el mar¹. Por tanto, es difícil imaginarse la

1. Barandiarán, José Miguel de. “Geología del País Vasco”. En: *Vasconia antigua, tras las huellas del hombre (V)*. Bilbao, La gran enciclopedia vasca, 1979, p. 164.

gran cantidad de tiempo que debió transcurrir hasta la formación **geológica** de los montes que rodean Arantzazu.

En Arantzazu todo es **pedra**. La austeridad del material pétreo se vincula a la esencia franciscana y al silenciamiento que Oteiza ansiaba para su escultura.

Jorge Oteiza eligió para tallar la estatuaria de la fachada de la Basílica una piedra caliza negra, que se extrae de los montes cercanos de Markina-Xemein. Los arquitectos, Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga, escogieron, para su obra, la piedra caliza de Lastur, formada en las **montañas** de Deba. De este modo, asociaron la arquitectura a lo geográfico, produciendo una comunión con el paisaje, con el entorno. Como indicaron en su proyecto: "magnífica puede ser una solución de mármoles y bronce, pero sería en este caso tan absurda como es el traje de etiqueta para pasear por la montaña"².

La piedra remite a la geología, a la formación del paisaje, es un "símbolo de **permanencia**, representa una forma de ser y estar, de seguir estando, del resistir"³. El material pétreo ha estado íntimamente unido al hombre desde las culturas primitivas. Pensemos, por ejemplo, en aquellas esculturas precolombinas que Oteiza estudió cuando viajó a América⁴.

El escultor trató de comprender al artista **primitivo**, aquel que, a través de su estatuaria pétreo, establecía un vínculo con lo sagrado⁵, alcanzaba protecciones o creía conseguir aquello que anhelaba de la naturaleza por mediación del arte. El objeto artístico poseía cualidades míticas, era el instrumento mediante el cual se hacía visible, permanente, tomaba cuerpo, aquello que se desconocía o aquello que no se podía alcanzar.

Oteiza también quiso indagar en aquel hombre primitivo que se enfrentaba a lo que le rodeaba cargado de **miedos**. Ese hombre encontraba en el arte la solución a su más íntima angustia, la certeza de la muerte. Y, en aquel momento de dificultad existencial, fue capaz de generar un arte extraordinario, porque en palabras de Oteiza, el hombre, a través del arte, reclamaba su "salvación de un modo impostergable"⁶.

Nos advierte Oteiza⁷, primeramente el artista prehistórico fue capaz de representar desde la figuración, aquello que veía, inmortalizando en la pared de la

2. Memoria del proyecto arquitectónico para la Nueva Basílica de Arantzazu. Arquitectos: Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga, 1950. Archivo del Santuario de Arantzazu.

3. Zuaznabar, Guillermo. *Piedra en el paisaje*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, p. 33.

4. De 1935 a 1948, Oteiza residió en distintos países de Sudamérica; fundamentalmente Buenos Aires, Santiago de Chile y Colombia.

5. Rowell, Margit. "Sentido del sitio/sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza", en VV. AA. *Oteiza. Mito y modernidad*. Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2004, p. 29.

6. 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. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la post-guerra*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007 p. 215.

7. Oteiza, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. 1.ª ed. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1965. Se ha consultado la edición crítica a cargo de Francisco Calvo Serraller en colaboración con Emma López Bahut. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, p. 74.

cueva la carrera de un bisonte, y así, cazando su imagen, cazaba al animal, cazaba protecciones. Posteriormente, el hombre buscó una solución desde lo abstracto concibiendo los monumentos megalíticos, que casualmente, encontramos muy cerca de Arantzazu en las campas de Urbia y Oltza. Para el escultor, la verdadera solución estaba en el **cromlech**, esa pequeña circunferencia realizada con piedras y que delimita sobre la tierra un espacio vacío. Vacío, pero cargado de significación. Según el artista nos enfrentaríamos a un vacío receptivo, donde el hombre primitivo debió sentirse protegido ante esa habitación para el alma⁸. Dice Oteiza: "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"⁹.

Oteiza quiso mirar hacia atrás, a nuestro **pasado** más remoto, para tratar de entender al artista que realizó aquellas obras, y después proponer un arte



Fig. 2. Oteiza en el taller de Ciudad Lineal (Madrid) junto a un estudio de los cuatro primeros apóstoles del Friso a escala 1:5 (1ª versión), 1952. Archivo Museo Oteiza FD 02575. Foto: BALMES

8. OTEIZA, Jorge de. "Para un entendimiento del espacio religioso. El crónlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo", *El Bidasoa*, 3ª época, n. 724, Irún, 28 de junio de 1959. Archivo Museo Oteiza FH_88.

9. Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. 1ª ed. Añamendi, Donostia/San Sebastián, 1963. Se ha consultado la edición crítica a cargo de Amador Vega en colaboración con Jon Echeverría Plazaola. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, p. 201.

nuevo, que sirviese al hombre de hoy. Un arte que se concretó en unas obras que, por su dimensión espiritual, se escapaban de los modelos de representación tradicionales.

En general, el **artista** posee una capacidad de observación y una sensibilidad que le permite apropiarse de las "relaciones espirituales más ocultas de las cosas"¹⁰. El artista nos enseña a fijarnos, nos ayuda a ver algo que antes no habíamos percibido, nos lleva a un lugar al que no habríamos podido ir de ninguna otra manera. El artista nos prepara para una sensibilidad estética, que comporta, para Oteiza, una sensibilidad religiosa, trascendental, que nos pueda reconfortar espiritualmente.

Concepto estético

En 1950 se convoca un concurso¹¹ nacional de **arquitectura** para la construcción de una nueva basílica en el emplazamiento de Arantzazu y, se alzaron con el primer premio los arquitectos Sáenz de Oiza y Laorga. Es sorprendente, que hace casi 70 años, los franciscanos, encabezados por el Ministro Provincial padre Pablo Lete¹², eligieran el proyecto arquitectónico más rompedor y renovador de todos los que se presentaron. Precisamente, los franciscanos valoraron la gran capacidad que tenía el diseño del templo, de una sola nave, y la austeridad pétreo, representada sobre todo en las puntas de diamante de la fachada. Éstas aluden simbólicamente al nombre de la Virgen, al lugar, en el que fue encontrada la pequeña imagen de piedra, entre unos espinos.

En 1951, se realizó una consulta restringida entre un grupo de escultores, y tanto los arquitectos como los franciscanos decidieron que Jorge Oteiza era el escultor idóneo para el proyecto innovador que estaban planteando. No hay que olvidar que Oteiza recibió un **encargo** de representación religiosa, que consistía en un Friso de los apóstoles y en la imagen de la Virgen en el centro del muro, rodeada por ángeles.

Para poder afrontar este cometido de gran magnitud, Oteiza desarrolló una maqueta arquitectónica en la que insertaba sus bocetos y los fotografiaba, pues era muy consciente de que su obra habría de funcionar con la potente arquitectura proyectada y con el espacio natural que rodea a la Basílica. El compromiso al que le obligaba el encargo le llevó a desarrollar multitud de estudios, iniciándose en aquel momento su proceso **experimental**, que derivó posteriormente en lo que denominamos Laboratorio Experimental de Oteiza. El proyecto de Arantzazu fue tan importante y comprometido para él, y tuvo que trabajarlo tanto conceptualmente que, indudablemente, precipitó el avance de su propósito escultórico.

10. Oteiza, Jorge. *Interpretación estética...* Op. cit.; p. 142.

11. González de Durana, Javier. *Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción (1950-55): Los cambios*. Apuntes de estética, Artium, Vitoria, 2006, pp. 35-55.

12. Kortadi Olano, Edorta; Antton Elizegi. *Arantzazu. Tradición y Vanguardia*. Serie Bertan, 3. Diputación Foral de Gipuzkoa. Departamento de Cultura y Turismo, San Sebastián-Donostia, 1993, p. 22.

En menos de un año, Oteiza cambió radicalmente el concepto **estético** de la fachada, la Virgen ya no estaba en el centro del muro, sino en lo alto, en el cielo, la situó a punto de emprender el vuelo, “se resuelve a favor del espíritu. Aquí todo pesa hacia arriba”¹³. Los apóstoles son una línea horizontal de masa pétreo que ancla las figuras al edificio, dando el nivel terrenal a todo el conjunto. Como en las portadas tradicionales del arte románico y gótico, también aquí se mantiene una clara separación entre cielo y tierra.

Años después, en una entrevista, le preguntaron a Oteiza qué había significado para él Arantzazu, a lo que contestó: “Es sencillamente un **servicio** al país, pero un servicio, en este caso concreto de Arantzazu, en el corazón del sentimiento religioso de nuestro pueblo, cargado de responsabilidad religiosa y política y de di-



Fig. 3. Planteamiento de relieve mural para la fachada de Arantzazu, se trata de la propuesta escultórica de Oteiza antes de la paralización de 1955. Archivo Museo Oteiza FD 21351

13. Oteiza, Jorge; Lara, Carlos Pascual de; Basterretxea, Néstor. *Informe [de los artistas a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia]*. Archivo del Santuario de Arantzazu. Arm.5.-Carp.16. Doc.12. y Arm.5-balda6-número6 (s.f.). Nota incluida en el epígrafe *El friso*.

ficultades técnicas, estéticas. Para un escultor vasco, trabajar en este muro exterior y frontal de nuestra basílica de Arantzazu, es el más alto honor, la felicidad más grande que le puede acontecer a su pobre vida"¹⁴. Y posteriormente concluye: "Mi preocupación mayor era que lo que tuviese que contar, lo que tuviese que hacer, se aproximara al estilo de contar de nuestro pueblo, a nuestro sentimiento de ver, a nuestra mentalización tradicional con el espacio"¹⁵.

Estatuaria para Arantzazu

En la primera etapa de Arantzazu, Oteiza desarrolló tres iconografías para la Virgen: la **Virgen con niño o Andramari** que en muchos bocetos porta la makila o palo de los dantzaris. La imagen de la **Asunción**, una temática que tuvo un desarrollo especialmente significativo, al ser muy cercana a su concepción escultórica de flotación y suspensión en el espacio. Y por último, nos enfrenta a la muerte a través de la **Piedad**, que concibe de forma abstracta y figurativa.

Para completar el contenido simbólico de la fachada, en su propuesta inicial, Oteiza incluyó en el muro, entre el apostolario y la imagen de la Virgen, una serie de **relieves** rehundidos que vibraban en la superficie mural manteniendo la tensión del muro.

Los temas que desarrolló en estos relieves aluden, por un lado, a un contenido religioso, referido a la aparición de la Virgen al pastor Rodrigo de Balzategui en 1468 y escenas del apaciguamiento de las luchas entre oñacinos y gamboinos tras el hallazgo de la imagen. Así como otros temas de la tradición cristiana especialmente dramáticos; como la expulsión del Paraíso. Y por otro lado, a un contenido vinculado a lo tradicional del País Vasco, que se mantiene permanentemente en el imaginario del escultor. En este sentido, representó bertso-laris; aludiendo a "la poesía popular, la sensibilidad colectiva"¹⁶, o una pareja de campesinos que han parado su trabajo en el campo para rezar el Ángelus. Le interesó especialmente aludir a las danzas vascas, aquellas que desde niño veía representar en fiestas populares, procesiones religiosas y actos importantes. En el relieve mural dio reflejo a la **Makil-dantza**, Txotxongilo-dantza y Ezpata-dantza.

Arantzazu supuso para Oteiza un desafío que le enfrentó a la figuración y la representación de un tema, cuando él, ya se encontraba posicionado en la abstracción geométrica. Su concepto escultórico se aleja del relieve y al potenciar lo espacial, nos hace olvidar que su estatuaria está anclada a una pared. En este sentido, Oteiza desarrolló una serie de concavidades tratando de activar el espacio que rodea a la escultura, llegando a la conclusión de que a menor cantidad de masa obtenía una mayor **energía**.

14. Oteiza, Jorge. Versión anotada de una entrevista que realiza para Radio Popular San Sebastián. Archivo Museo Oteiza FD 11201. 26 de agosto de 1974.

15. Oteiza, Jorge. Entrevista para Radio Nacional sobre Arantzazu. Archivo Museo Oteiza FD 8540. 25 de mayo de 1979.

16. Oteiza, Jorge. Archivo del Santuario de Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28. 1 de diciembre de 1953.

La estatuaria de Arantzazu supone la lucha entre la escultura tradicional de masa y representación, y la escultura moderna que ansiaba Oteiza, en la que trataba de llevar al extremo su idea de vaciamiento de la masa y **silenciamiento** de la expresión, para enfatizar la condición espacial de la obra.

La gran batalla de Oteiza es una pugna constante entre lo positivo y lo negativo, lo que está y lo que no está, la materia tangible y el espacio.



Fig. 4. Apostolario de Arantzazu con catorce figuras. Vaciado en yeso a escala 1:3 realizado en 1953. Archivo Museo Oteiza FD 21607

Precisamente, en el Apostolario de Arantzazu se observan claramente estos combates en unas figuras que luchan por liberarse de lo orgánico, en todos los sentidos: tanto en el sentido que las deriva hacia la geometrización y la abstracción, como en el sentido literal de eliminar la carne, lo corruptible, el **cuerpo**.

En el Friso, Oteiza incorpora por un lado, lo gestual; en los rostros y la posición de los brazos, mostrando los sentimientos y las distintas situaciones a las que se enfrenta el ser humano, introduciendo de este modo una acción que nos compromete como **espectadores**.

Por otro lado, contemplamos una clara estructura racional, geométrica, de inmovilización, que organiza espacialmente la escultura, donde el cuerpo de los apóstoles es una pura abstracción. Lo **vital** se incorpora fundamentalmente en la

iluminación, las concavidades le ayudan a definir la escultura en claro oscuro, y lo fenomenológico de la luz¹⁷ se convierte en su gran aliado. En Arantzazu, un espacio abierto y con una iluminación cambiante, podemos observar, por ejemplo, cuando repentinamente una nube oculta el sol, cómo se ocupan y desocupan sus esculturas, cómo cambia la sombra que proyectan y cómo consigue que su estatuaria se conviertan en un *Ser vivo*, un organismo espacial.

El escultor trató de cohesionar en un encargo religioso su concepto estético y cargarlo de significantes que lo vinculaban con el pueblo al que estaba destinado. En sus propias palabras: "mi **pueblo vasco**, mi cristianismo elemental y revolucionario y mi pensamiento artístico vivo y experimental"¹⁸. Es importante resaltar que trató de aunar tres conceptos: lo simbólico, lo religioso y lo estético. Finalmente, lo vinculado a lo escultórico, en un sentido abstracto y espacial, prevalecerá frente a otras cuestiones relativas a la representación de las figuras o la doctrina religiosa.

Estéticamente, el Friso se conforma por la sucesión de un módulo que se combina generando tensiones entre cada una de las partes y el todo¹⁹. De este modo, el escultor incorporó al tema, en origen figurativo, consideraciones de índole abstracta y espacial. Oteiza planteó una articulación de elementos (figuras) que se suceden en el espacio, una **secuencia** de llenos y vacíos, de materia y espacio, finalmente de lo terrenal y corpóreo, frente a lo espiritual. En palabras del autor: "recorriéndolos con la mirada, de derecha a izquierda, es como la imagen de uno solo que se mueve, que llora y, bajando los brazos, abraza a otro [...] reflejando su amor a Dios en su amor al prójimo"²⁰.

En su concepción escultórica, y ésta es la clave de porqué hay **catorce** apóstoles, las figuras debían sucederse sin interrupciones, convirtiéndose en una masa escultórica muy poderosa que une las dos torres de la fachada. Cuando a Oteiza le preguntaron "¿por qué hay 14?", respondió: "Perdónenme. No me cabían más. Desaparecieron los nombres de los Apóstoles, y sus símbolos personales, su forma material y su número. Lo que queda y se intenta expresar ahora en el Friso, es la idea simbólica, la imagen, de la curación del sentimiento trágico de la existencia por la fe"²¹.

El contenido espiritual se encuentra vinculado a su concepto escultórico, los apóstoles han puesto su corazón en los demás, y el escultor, cuando tuvo que

17. Alvarez Martínez, María Soledad. *Jorge Oteiza, pasión y razón*. Fundación Museo Jorge Oteiza y Nerea, Donostia-San Sebastián, 2003, p. 120-122.

18. Fernán, G. "Jorge Oteiza, escultor de Arantzazu, define su postura ante la obra encomendada", *Revista Arantzazu*, XXII, n. 331, Fasc. 8-9, agosto-septiembre, 1952, pp. 266-269.

19. Badiola, Txomin en colaboración con Martínez Suarez, David. *Oteiza. Catálogo razonado de escultura*, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa y Editorial Nerea, Alzuza, 2015, p. 226.

20. Oteiza, Jorge. Archivo del Santuario de Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28. 1 de diciembre de 1953.

21. Oteiza, Jorge. La segunda carta y la contestación a la propuesta del Sr. obispo, fueron publicados en: *Revista Forma Nueva-el Inmueble*, nº 19, agosto 1967, pp. 23-29. Y en Oteiza, Jorge. *Ejercicios espirituales...* Op. cit.; p. 215.

justificar su trabajo ante las autoridades eclesiásticas, acudió al evangelio, para señalar que: "Quién ha de llenarse de Dios, ha de vaciarse de uno mismo"²².

Aunque eliminó sus símbolos iconográficos, el escultor identificó a cada apóstol por su nombre, y se puede establecer una **vinculación** entre sus gestos o la expresión del rostro y el apóstol al que representan. En este sentido, el apóstol nº 13, Judas Iscariote, es distinto a todos, ha dado la espalda a Jesús, se lleva las manos a la cabeza y una serie de líneas le recorren el rostro en forma de lágrimas. A su lado, el apóstol nº 12 es Santo Tomás, que se tapa los ojos, quizá en alusión al evangelio, cuando Jesús le dijo: "porque viste, Tomás, creíste; bienaventurados los que no vieron y creyeron"²³.

En cuanto al contenido **simbólico** Oteiza señala: "Sí, son remeros, había sitio para 14 figuras y las puse, [...] 14 eran nuestros remeros de una trainera [...] y así puse el apóstol de la izquierda con el gesto de un patrón en las regatas"²⁴ y al último apóstol que mira al primero, cerrando así la composición. Esto hace que nuestra atención se concentre en lo que está sucediendo, especialmente en el centro, donde las figuras de Pablo y Pedro se abrazan "dando solución cristiana a la angustia que circula en el conjunto"²⁵.

Efectivamente en el primer apóstol realizó el retrato de Iñazio Sarasua, patrón de la **trainera** de Orio. Jorge Oteiza desarrolló multitud de estudios de cabeza de apóstol, tratando de dar solución a su idea de retratar al pueblo vasco, y que el pueblo se viese reflejado en un prototipo de hombre con cabeza ancha, nariz aguileña y barbilla pronunciada. Simbólicamente, Oteiza asoció los apóstoles al patrón y los trece remeros de una trainera, aquellos que reman hacia atrás para avanzar hacia adelante.

De algún modo, el escultor también miró hacia atrás, indagando en la prehistoria vasca y en lo ancestral para avanzar hacia lo contemporáneo.

A estas ideas habría que añadir en el caso del Friso, la de **comunidad**²⁶, los apóstoles son finalmente un conjunto de personas que buscan y anhelan lo mismo, y aquí, unida a la idea del sentimiento religioso y de salvación, estaría el ideal común de todo un pueblo. Para Oteiza, el arte ha de cumplir una función social, y esa idea de comunidad, se produce no sólo por la unión de lo religioso y lo popular, sino por la capacidad del arte de arraigarse en la sociedad.

22. Oteiza, Jorge. *Informe [de los artistas a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia]*. Archivo del Santuario de Arantzazu. Arm.5.-Carp.16. Doc.12. y Arm.5-balda6-número6 (s.f.).

23. Nuevo Testamento. Juan 20:29.

24. Oteiza, Jorge. Entrevista para Radio Nacional sobre Arantzazu. Archivo Museo Oteiza FD 8540. 25 de mayo de 1979.

25. Oteiza, Jorge. *Informe [de los artistas a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia]*. Archivo del Santuario de Arantzazu. Arm.5.-Carp.16. Doc.12. y Arm.5-balda6-número6 (s.f.).

26. Manterola Armisén, Pedro. *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, p. 15.

Primera paralización de la obra escultórica

A mediados de 1953, Oteiza estaba trabajando en Arantzazu y había realizado el modelo del Apostolario en yeso, a una tercera parte del tamaño que observamos en la fachada. Este modelo se muestra hoy en la sala central del Museo Oteiza, en Alzuza. Partiendo de este boceto, el escultor comenzó a tallar en piedra de Markina el Friso definitivo, ayudado por un grupo de canteros y operarios²⁷. El 9 de septiembre de 1953, día de la Virgen de Arantzazu, el obispo de San Sebastián, Jaime Font y Andreu, tuvo la oportunidad de ver el desarrollo de las obras artísticas y, a juzgar por los hechos posteriores, no debieron causarle buena impresión. Lo mismo sucedió con el nuncio apostólico Hildebrando Antoniutti, que vio en las figuras de Oteiza animales **destripados**, y hablaba de "degeneración del arte en Arantzazu"²⁸. Precisamente al nuncio, le escribió Oteiza una dura carta, en la que le indicó:

"Si en otros lugares y por otros artistas, no se siente así la urgencia de este anhelo religioso, allá ellos con sus templos inoperantes y domésticos, con sus paganas e insuficientes imágenes de límites carnales e inofensivas. Arantzazu es el centro de peregrinación de nuestro pueblo que lo ha levantado para ser usado en voz alta por nuestro corazón y para fortalecimiento de nuestra fe individual y colectiva"²⁹.

Unos meses después de la visita del obispo, se creó la Comisión Diocesana de Arte Sacro en San Sebastián y sus miembros comenzaron a **cuestionar** el proyecto escultórico de Oteiza, y a requerir informes y fotografías que pudiesen avalarlo. Al poco tiempo, esta misma comisión, solicitó memorias de las obras pictóricas que se habían adjudicado (en 1952) mediante concurso a Carlos Pascual de Lara, encargándole las pinturas del ábside y a Néstor Basterretxea, las pinturas murales de la cripta.

En noviembre de 1954 se produjo la paralización cautelar de los trabajos artísticos por parte del obispado de San Sebastián, y Oteiza mostró su desolación en su primer libro de poesía, *Androcanto y sígo, Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*. Incomunicado en Arantzazu a causa de una fuerte nevada, asoció a la **nieve** el estado emocional en el que se encontraba, escribiendo:

"no pongo en las manos
vacías de los jueces
más que **nieve**"³⁰.

27. En los años cincuenta colaboraron en la talla de los apóstoles José María Serrano, Tomás Uriarte, Pedro Uriarte, Nicolás Uriarte, y Nicolás Ibabe.

28. ANTONIUTTI, Hildebrando. "Medidas adoptadas para impedir la profanación en el santuario de Nuestra Señora de Arantzazu", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 24 de julio de 1955 y Archivo Museo Oteiza FB 16169.

29. Oteiza, Jorge. Archivo Museo Oteiza FD 3237.

30. Oteiza, Jorge. *Androcanto y sígo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*, Arantzazu, Oñati, 1954. Se ha consultado la edición crítica a cargo de Gabriel Insausti. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, p. 265.

O aludiendo a sus apóstoles abandonados:

“como ataúdes
llenos de **nieve**
hasta catorce”³¹.

El obispado de San Sebastián decidió elevar la consulta a Roma, a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia. En junio de 1955, llegó desde Roma la **paralización** definitiva, que concluyó que los artistas “*han sufrido extravío por la corriente modernista, que no tiene en cuenta los preceptos de la Santa Iglesia en materia de arte sagrado*”³². La prohibición afectó a los tres artistas, Oteiza, Lara y Basterretxea; este último, intervino finalmente en la cripta en 1984. Las incidencias que rodearon el proyecto, son inseparables del estricto contexto político, religioso y social en el que se desarrollaron.

La Basílica fue **bendecida** y abierta al público unos meses después, el 30 de agosto de 1955. En aquel momento, el ábside se cubría con unos cortinajes y la fachada estaba vacía con los hierros del encofrado a la vista y esperando a la estatuaría de Oteiza. Cuatro apóstoles estaban tallados en piedra, el primero y el segundo, completamente, el tercero y el octavo, sin la definición del rostro.

Y así, los apóstoles quedaron **abandonados** en la cuneta de la carretera de acceso al Santuario junto al resto de los bloques de piedra. Hoy nos parece increíble, pero estuvieron arrumbados en la **carretera**, catorce años.

Durante la investigación, personas cercanas a Arantzazu, me han transmitido numerosos testimonios, algunos de ellos, han permanecido en mi cabeza todo este tiempo. El primero dice así:

“Recuerdo cómo aquellas **pedras** se convirtieron en un parque de juegos, para mí y para los pocos niños del barrio. Los apóstoles estaban en la curva de Azkartza, y sobre ellos tomaba el sol, los pintarrajeaba con yeso, jugaba aprovechando el agua que allí se contenía, me escondía, cazaba caracoles, mariposas y lagartijas, me acomodaba en sus huecos, saltaba desde lo alto...”³³.

El segundo de los testimonios declaró que recordaba perfectamente a los “*apóstoles tirados en el suelo, y cómo servían de **abrevadero** para el ganado, para los animales*”. El tercero, aparece escrito en una postal que le remitieron a Oteiza y Basterretxea, dice así:

“Los apóstoles que yacen en la cuneta no están abandonados, porque los que pasan a su lado, dirigen a ellos sus más cariñosas miradas, y ellos, agradecidos, reclaman justamente ser colocados en el lugar al que están destinados”³⁴.

31. Oteiza, Jorge. *Androcanto y sígo...*, 2006, op. cit., p. 231

32. “Una resolución histórica”. *Revista Arantzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 365, 1955, pp. 235-236. Publicación del dictamen de la Comisión Pontificia Central de Arte Sacro de Italia acerca de la ornamentación de la Nueva Basílica de Nuestra Señora de Arantzazu, el 6 de junio de 1955.

33. Elorza, Mariatxo, 26 de marzo de 2015.

34. Olaizola, José de. Archivo Museo Oteiza FD-7433, 10 de agosto de 1962.



Fig. 5. Apóstoles abandonados en la cuneta de la carretera de acceso al Santuario, se aprecian en primer término los cuatro apóstoles que quedaron tallados en los años cincuenta, 10 de septiembre de 1967. Foto: RICARDO UGARTE.

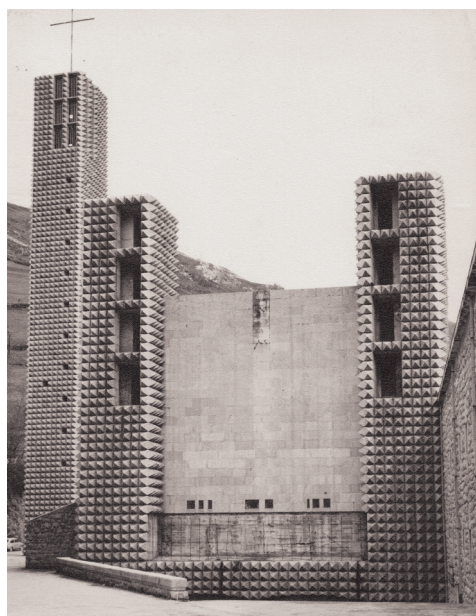


Fig. 6. Fachada vacía, esperando a la estatuaría de Oteiza. Archivo del Santuario de Arantzazu, A 31-16.

Segunda paralización y resolución

En 1955, con la obra de Arantzazu paralizada, Oteiza se centró en la escultura abstracta y en desarrollar su propósito experimental. Dos años después ganó el premio de escultura en la IV Bienal de São Paulo, y en 1959, dio por concluido su proceso escultórico alcanzando, con sus construcciones mínimas, "un espacio único vacío, una **nada** como expresión, una receptividad pura"³⁵.

A partir de ese momento se dedicó especialmente a la escritura y desarrolló proyectos que reivindicaban el servicio a la colectividad, indicando: "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"³⁶. En 1963, publicó su libro más emblemático *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, en el que expresa su compromiso con el arte y con la sociedad vasca y en el que incluye distintas entrevistas y artículos relacionados con Arantzazu³⁷.

Carlos Pascual de Lara, el artista al que se había adjudicado la pintura mural del ábside fallece en 1958, y en 1962 se decidió convocar un concurso³⁸ a nivel nacional para intervenir en ese espacio. Se presentaron cuarenta y dos artistas y se adjudicó al pintor madrileño Lucio Muñoz, que cubre el **ábside** de madera parcialmente tallada y pintada. Su obra evoca el paisaje de Arantzazu, y junto a la sugerente luz proyectada que lograron los arquitectos, consigue generar un espacio espiritual, un lugar para la aparición de la Virgen³⁹. La obra de Lucio Muñoz trajo consigo cambios importantes, porque planteó una renovación estética y litúrgica, al sustituir el antiguo camarín de plata en el que se mostraba la Virgen, por el actual. Para entender la dimensión de estos cambios hay que pensar, por ejemplo, que paralelamente a esta propuesta, se retiraron las vestiduras de la Virgen de Arantzazu, que se remontaban, a 1621.

Ese momento, fue clave para dar solución al problema de la estatuaría de Oteiza, porque se comenzó a cuestionar por qué Lucio Muñoz había podido pintar el ábside y la obra de Oteiza seguía abandonada. Se alzaron **voces** críticas en contra de la prohibición, y Oteiza recibió el apoyo del mundo de la cultura y de los medios de comunicación. El escritor José de Arteche publicó el primero de los artículos, titulado "Apóstoles en la cuneta"⁴⁰, al que siguieron otros, como "El mar-

35. Oteiza, Jorge. "Por qué abandono la escultura", s. f. [texto mecanografiado de 'Hacia un arte receptivo. Una estética de la existencia']. Archivo Museo Oteiza FD 2957.

36. Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...!...*, ed. Crítica, 2007, op. cit., p. 156.

37. Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...!...*, ed. Crítica, 2007, op. cit., pp. 270-276, 300-304.

38. Monforte García, Isabel. *Arantzazu, arquitectura para una Vanguardia*. Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 1994, pp. 143-251.

39. Alonso del Val, Miguel Ángel. "Arte y Arquitectura en el Santuario de Arantzazu". En: *El Santuario De Arantzazu/Arantzazuko Santutegia*. Diputación Foral de Gipuzkoa y FMR, Bologna, 2007, p. 116.

40. Arteche, José de. "Apóstoles en la cuneta", *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, nº 7994, 1 de julio de 1962, p. 16. Archivo Museo Oteiza FH 3927.

tirio de los apóstoles de Oteiza"⁴¹, o el llamamiento⁴² que firman los artistas guipuzcoanos para que los apóstoles se instalen en la fachada.

Como consecuencia de esta activación, los **franciscanos** decidieron realizar una nueva consulta a Roma en 1963. La respuesta⁴³ no se hizo esperar, y desde la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia, indicaron que su opinión no había cambiado respecto a la de los años cincuenta. Pero en este comunicado añadieron que, bajo ciertos cánones⁴⁴, le correspondía a la Diócesis de San Sebastián tomar la última decisión⁴⁵. En 1964, se reunió una comisión, con el obispo Lorenzo Bereciartua al frente, y se aprobó la instalación de la obra de Oteiza en el frontis de la Basílica. Pero, unos días después, el obispo se retractó de lo firmado, indicando que en aquella reunión no había comprendido que Oteiza pensaba instalar las mismas figuras humanas que se prohibieron anteriormente, sino que él había entendido que el escultor iba a realizar una obra con motivos vegetales.

Jorge Oteiza consideró esta situación una segunda paralización de su obra escultórica. En aquel momento, el artista se entrevistó con el obispo, y le propuso tres soluciones para la fachada⁴⁶: en la primera, el Friso desaparecería totalmente, en la segunda parcialmente, y por último, indicaría: "Mi solución antigua, la que he venido a realizar. Sin ninguna duda es la solución más seria y verdadera para Arantzazu. La que está aprobada y contratada. La que yo no tengo más tiempo para discutir. Ni fundamento entre nosotros nadie para atacar"⁴⁷.

En la solución que propuso Oteiza en 1964, ya había decidido eliminar los relieves rehundidos que se distribuían en el muro, alejándose de aquella propuesta inicial que remitía a las portadas románicas y a los vitrales góticos, y daban a la Basílica un carácter más tradicional. La clave, el fuerte avance conceptual de la fachada, reside precisamente en el vaciamiento de representación, en ese vacío del muro de índole estructural por donde entra el espectador y queda involucrado, concitado, en comunión con la obra de arte. Ese vacío no es un vacío cualquiera, es un espacio cargado de **espiritualidad**, de significación. Al igual que en el cromlech neolítico, no hay nada, es un espacio creado para nuestra alma, un espacio

41. Aramburu, Javier de. "El martirio de los apóstoles de Oteiza", *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 18 de julio de 1962, p. 16.

42. "Llamamiento de los artistas guipuzcoanos. Para que los apóstoles de Oteiza se coloquen en la fachada de Arantzazu", *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 2 de agosto de 1962, p.6.

43. Archivo del Santuario de Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc. 21. 28 de marzo de 1963.

44. Referencia el Derecho Canónico, concretamente los cánones 1164-1279.

45. Echeverría Plazaola, Jon. *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado*. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, p. 129.

46. Oteiza, Jorge. "Contestación a la propuesta del Sr. Obispo de borrar el Friso de Arantzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas", *Forma Nueva-el INMUEBLE*, Madrid, n.19, agosto 1967, pp. 63-65. Oteiza, Jorge. Y en Oteiza, Jorge. *Ejercicios espirituales...* Op. cit.; pp. 215-221.

47. *Ibidem*.

de protección. Señala Oteiza que: “Todos los medios de comunicación (de comunicación con Dios, en el arte religioso), han de ser reducidos a pura receptividad, a **silencio espacial**”⁴⁸.

Es importante aludir al cambio social y cultural que se produce en los años sesenta, y que también afecta a la Iglesia Católica, con el papado de Pablo VI y el Concilio Vaticano II, que tenía entre sus objetivos adaptar la disciplina eclesiológica a las necesidades y métodos de su tiempo. El Concilio finalizó en 1965, precisamente con una carta del papa Pablo VI a los artistas, en la que les dijo:

“La Iglesia está aliada desde hace tiempo con vosotros. Vosotros habéis construido y decorado sus templos, celebrado sus dogmas, enriquecido su liturgia. Vosotros habéis ayudado a traducir su **divino** mensaje en la lengua de las formas y las figuras, convirtiendo en visible el mundo invisible”⁴⁹.

En 1966, se convocó una nueva reunión presidida por el mismo obispo, Lorenzo Bereciartua, en la que se autorizó definitivamente a Oteiza a instalar sus esculturas en la fachada. Pero nuevamente, el proyecto quedó detenido, como relata el amigo del escultor, Miguel Pelay Orozco:

“Transcurrieron varios años y, por fin, se autorizó la obra. Pero ahora había que contar con otro inconveniente gravísimo. Resultaba que Jorge, tal vez traumatizado por los largos años de espera con su secuela de amarguras y **desilusiones**, ya no quería saber nada de volver a Arantzazu. [...] Para él, hacía años que la obra estaba hecha y no se podía empezar a hacer lo que ya estaba concluido. Por otra parte, Jorge opinaba ahora que el vacío para el friso, sin estatuas, era como más hermoso y significativo. Así, vacío y con los hierros destinados a sujetar los bloques de piedra, tal y como habían quedado y se veían, retorcidos, oxidados y amenazantes. Y por si fuera poco, manifestaba rotundamente que su ciclo escultórico y artístico había concluido definitivamente”⁵⁰.

Durante el tiempo que la obra estuvo paralizada, Oteiza contó con varios **aliados**, entre ellos los arquitectos, especialmente Sáenz de Oiza que se negaba a finalizar lo que quedaba pendiente en la fachada hasta que no estuviese instalada la estatuaria. Hay que resaltar la insistencia de los franciscanos, que consideraban inviable otra propuesta que no fuera la de Oteiza, especialmente el padre Goitia⁵¹, encargado de dar solución a este problema. También recibió apoyo desde el mundo de la poesía, dedicándole Gabriel Aresti el largo poema “Q: a un profeta (queriéndoselo explicar a Jorge de Oteiza”:

[...] Yo no conozco al escultor Jorge de Oteiza,
pero he visto tantas veces sus piedras,
sus apóstoles,

48. Oteiza, Jorge de. “Para un entendimiento del espacio religioso. El crónlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo”, *El Bidasoa*, 3ª época, n. 724, Irún, 28 de junio de 1959.

49. Clausura del Concilio Ecueménico Vaticano II, Pablo VI, Mensaje a los artistas (8 de diciembre de 1965). Recuperado en: http://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti.html.

50. Pelay Orozco, Miguel. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, pp. 243-244.

51. Archivo del Santuario de Arantzazu Arm.5-2ªserie-Carp.1-Doc.3. 28 de mayo de 1968.

tumbados
a la orilla de esa difícil carretera
como si fueran
el cadáver de una rata aplastada por un carro
o el esputo de un tuberculoso,
que todavía
no puedo
quedar de acuerdo con los fariseos;
hasta que no vea esas piedras en su sitio
no comulgaré
con ruedas de molino. [...]
Yo no creo que la tierra
pueda hablarle
a nadie,
pero sin embargo
el otro día me dijo un hombre honrado,
que Jorge de Oteiza,
antes de imaginar el monumento al P. Donosti,
habló
con la tierra
de los cromleches,
porque en la tierra quedan
no solamente los huesos de los hombres y de las mujeres,
sino también
sus pensamientos y sus sentimientos.
Jorge de Oteiza
habló con la tierra;
yo no creo semejante cosa,
pero sin embargo
sé
que es verdad. [...]
Antiguamente
a los **profetas**
los mataban
a pedradas.
Hoy en día,
a desprecios,
a desamores
y
a ostracismos.
Yo no sé cómo Jorge de Oteiza
ha aguantado
hasta el momento
tanto
desprecio [...]”⁵².

52. Aresti, Gabriel. *Harri eta Herri*, Bilbo, Bilboko Udala; Bizkaiko Foru Aldundia, Susa, 1986, pp. 96-149. Archivo Museo Oteiza FB 5583.

En los años sesenta, la imagen de los apóstoles se convirtió en un símbolo. Concretamente la *Cabeza de apóstol nº 9 / Pablo*; “rotunda en su expresión, pero alojando interiormente una cierta fragilidad ante la vida”⁵³, fue la portada del monográfico que le dedicó a Oteiza la revista Nueva Forma⁵⁴, donde se hizo todo un alegato a favor de su obra y se denuncia el drama de Arantzazu. Esta misma *Cabeza de apóstol* fue elegida imagen del cartel de la película *Ama Lur* (1968), de Fernando Larruquert y Néstor Basterretxea. La sinopsis oficial dice que es “ante todo, un canto emocionado al País Vasco; una visión entrañable de sus tierras y sus hombres”, y recoge el testimonio de Oteiza acerca de la prehistoria vasca, mostrando imágenes del abandono de los apóstoles en la carretera.

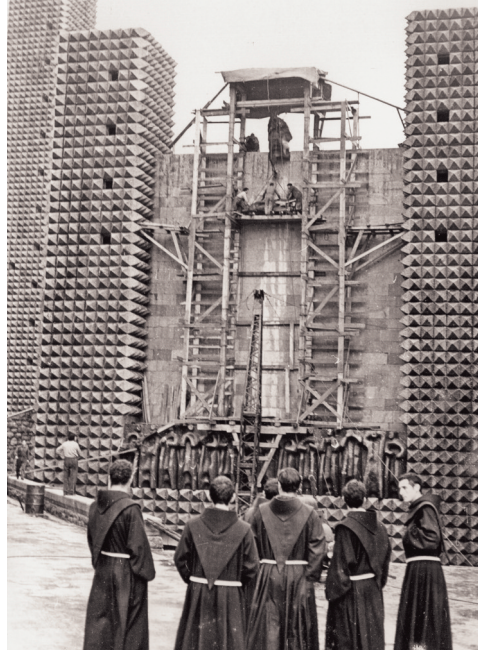


Fig. 7. Los franciscanos contemplan la instalación de la Piedad el 21 de octubre de 1969. Foto: PLAZAOLA

En 1968, Oteiza les confesó a sus amigos Pelay Orozco y José de Arteche que el 1 de noviembre volvería a Arantzazu⁵⁵. A su **regreso**, encontró conservado en la Basílica el modelo en yeso del Friso de los apóstoles, definió nuevamente el rostro de algunas de las figuras y realizó la talla definitiva en piedra de Markina ayudado por un grupo de canteros y colaboradores⁵⁶.

Para la conclusión de la fachada, Oteiza retomó la idea de la Piedad que había desarrollado a principios de la década de 1950, abandonando así el desarrollo escultórico de Andamaris y Asunciones. El escultor estudió el sentimiento trágico de la **muerte**, desarrollando numerosos estudios y variantes en torno al tema de la Piedad. Desde una iconografía clásica, de la madre con su hijo en el regazo o ambas figuras en pie, hasta la imagen que vemos hoy, una Piedad muy

53. Badiola, Txomin. *Oteiza. Catálogo...* Op. cit.; p. 238.

54. Fullaondo, Juan Daniel (ed.). *Oteiza 1933*, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967.

55. Pelay Orozco, Miguel. *Oteiza. Su vida, su obra...*, 1978, op. cit., p. 246.

56. Entre los que se encontraban: Manolo Moreno, Jabier Bikuña, Koldo Azpiazu, Julio Bilbao y también su hermano, Antonio Oteiza.

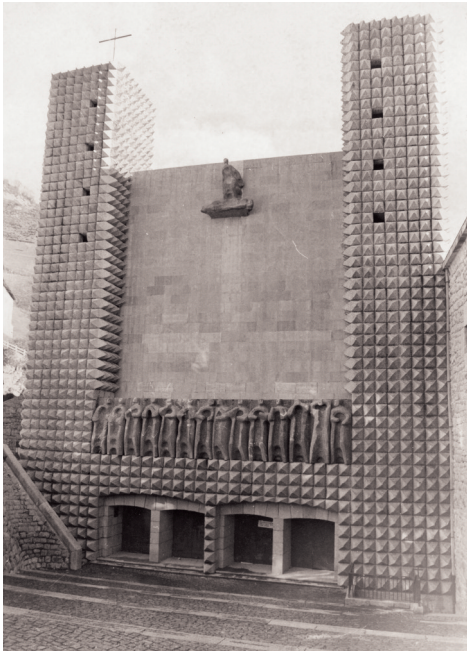


Fig. 8. Fachada concluida, ca. 1970. Archivo Museo Oteiza 19621.

elección de ese día no debió ser casual, pues con la instalación de la figura de Cristo, la última en incorporarse, culminaba su obra en Arantzazu. Oteiza relató así aquel momento:

“Conservaré hasta la hora de mi muerte
la humedad [...] en la boca
cuando he besado la cabeza de Cristo,
por primera vez me he desligado de la obra,
he vuelto al pueblo del que he salido,
he podido contemplar la obra
como si yo no hubiera intervenido
me he emocionado al sentir que la obra
me comunicaba lo que yo había deseado
Contemplaba quitar los andamios.
Cuando he subido por última vez
[...] y me he despedido
he pensado en la hora de mi muerte al besarle”⁵⁷.

singular, consistente en la figura de la madre implorante al cielo con el cuerpo de su hijo muerto a sus pies.

Oteiza instaló el **apostolario** del 12 al 18 de junio de 1969. El escultor grabó con cámara Super-8 todo el proceso y en las imágenes comprobamos que siempre está a su lado su esposa, Itziar Carreño, su compañera de vida. Una vez culminada la colocación del Friso, se realizaron algunos ajustes en la arquitectura del edificio, como el cierre de las ventanas de las torres. Esta solución influyó notablemente en el conjunto arquitectónico, que se hace masivo y contundente, acentuando todavía más el movimiento y claro oscuro de la estatuaria.

La imagen de la **Piedad** se instaló en la fachada el 21 de octubre de 1969, ese día, Oteiza cumplió sesenta y un años, la

57. Oteiza, Jorge. Archivo Museo Oteiza FD 16223_14 y FD 16223_15.

Significación del proyecto

Las dos paralizaciones que afectaron a la estatuaría, detuvieron un proceso artístico, pero añadieron al proyecto una **intemporalidad** inimaginable al comienzo. La obra tuvo sus detractores, pero ahora, somos conscientes de que aquella paralización impuso un tiempo de maduración que radicalizó el vaciamiento de la fachada, consiguiendo que la Basílica se muestre hoy como un todo inseparable de creación y un lugar que trasciende a lo religioso. La Basílica se ha convertido en un artefacto eminentemente simbólico y atemporal. Tanto desde lo artístico como desde lo arquitectónico⁵⁸, el proyecto se fue silenciando y transformando⁵⁹, Oteiza hablaba "de un propósito experimental del arte en virtud del cual la obra es más un proceso que un resultado"⁶⁰. Es interesante destacar que uno de los valores del proyecto de Arantzazu reside, precisamente, en el proceso de transformación, en la lucha de un grupo de personas que, experimentan y construyen un proyecto integral.

Arantzazu encarna una nueva concepción de lo monumental⁶¹ y la idea de obra total o de **síntesis de la artes**, tan presente en el pensamiento de Oteiza. Los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga proyectaron una Basílica adecuándose al lugar y fueron capaces de generar una obra común. Se conformó con la colaboración de un conjunto de artistas que remaron a favor de la Basílica y que aunó las siguientes intervenciones (instaladas por este orden): las puertas de Eduardo Chillida, que también son un ejemplo de transformación ya que inicialmente se habían encargado unas puertas de madera a un ebanista, y terminaron siendo una abstracción geométrica construidas en chapa metálica. Las vidrieras, realizadas por Xavier Álvarez de Eulate, el ábside de Lucio Muñoz, la estatuaría de Jorge Oteiza, las pinturas del camarín de Xabier Egaña y las pinturas de la cripta de Néstor Basterretxea.

Aquí, habría que hacer extensible e incluir en esta enumeración a todos los hombres que construyeron la Basílica y al pueblo vasco, que se involucró profundamente e hizo posible con sus aportaciones económicas⁶² la construcción de un proyecto único para la época. Las intervenciones citadas han convertido al San-

58. Biain Ugarte, Juan; Ozcoide Echarren, Eduardo y Alonso del Val, Miguel A. "Proceso constructivo de la nueva basílica de Arantzazu", Actas del Séptimo Congreso Nacional de Construcción, Santiago 26-29 de octubre de 2011. Eds. S. Huerta, I. Gil Crespo, S. García, M. Taín. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011, pp. 133-143.

59. Saenz Guerra, Javier. *Un mito moderno. Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani*, 1954. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, p. 75.

60. En: Rosales Barrios, Alberto (Ed.). "Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza", en VV.AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 177-178.

61. Arnaiz, Ana; Elorriaga, Jabier; Laka, Xabier, Moreno, Jabier. *La colina vacía. Jorge Oteiza, Roberto Puig, Monumento a José Batlle y Ordóñez (1956-1964)*. EHU press, Bilbao, 2008, p. 244.

62. Pagola, Manolo. *La Nueva Basílica de Arantzazu. Su construcción y financiación*. Arantzazu E.F., Oñate, 2005, pp.197-228.

tuario de Arantzazu en un **emblema** de la renovación del arte religioso en el S. XX, en un emplazamiento de gran significación en la religión y la cultura del pueblo vasco.

Para el escultor, que Arantzazu sea el resultado de la interacción de un grupo de arquitectos, pintores y escultores, aporta a la obra una **dimensión colectiva** que amplifica su significación y su capacidad de arraigarse en la sociedad. Oteiza es consciente de la profunda significación del proyecto en la elaboración de un nuevo orden simbólico construido desde el arte. Y de que su intervención plasmará, no sólo valores de orden estético o espacial, sino que se proyectará a ámbitos sociales, religiosos, culturales y políticos de una comunidad y de un pueblo. En Arantzazu, toda su teoría sobre la función del arte encuentra una respuesta. Permite demostrar, de forma palpable, el potencial que tiene el arte para dar respuesta a la sociedad y trascender lo religioso y artístico a un sentido cultural más amplio.



Fig. 9. Formas rocosas en el valle de Oltza (Gipuzkoa). Archivo Museo Oteiza FD 24289.

Regresando al inicio, y al paisaje del que forma parte la Basílica, señala el escultor que todo en Arantzazu es un juego de **concauidades**, el Friso se convierte en un límite intermedio, entre el interior-Basílica y el exterior-Naturaleza. Y contemplando el paisaje de Arantzazu, advirtió:

"Mira toda la geología, los montes son como los apóstoles, ves, son abiertos, fijate es un medio cilindro, otro ahí, otro allá... [...] están en los apóstoles, está hecho por el paisaje, yo no lo he hecho, yo he mirado donde estaban, yo no he hecho más que interpretarlo, pasarlo, he hecho de puente, de traductor"⁶³.

Al adentrarnos en la Basílica se inicia el viaje a un interior protector, descendemos a la cueva primitiva, sumergidos en una luz metálica y azulada. Sobre nosotros, la cubierta, que inicialmente era plana, se convirtió en una nave única abovedada, realizada en madera y que nos remite al casco de un **barco** invertido, recordando la tradición pesquera del pueblo al que se destina. El ábside es un medio cilindro y la cripta es también un espacio abovedado. Todo Arantzazu, incluyendo en ese todo Basílica y paisaje, es una teoría de huecos.

El escultor nos advierte de la relación entre el vacío de la fachada y el espacio generado en el ábside. En ambos, el espectador queda atrapado, incluido activamente en la representación y el espacio vacío es la ventana por la que entramos al misterio del arte. Señala Oteiza que en la fachada nos encontramos con la muerte, con el muro vacío y que en nuestra memoria visual es como si el muro se transparentase y pudiésemos ver el interior de la Basílica, sabiendo que dentro, nos espera la madre con el hijo en brazos, ese niño es el símbolo de la esperanza. Dice Oteiza: "así de repente, de la muerte de afuera me he venido al nacimiento de dentro y con la esperanza de la Madre, del pecado al arrepentimiento, de la oscuridad a la luz, de la muerte a la resurrección; **caerse y levantarse!** Caerse y ahí está otra vez la Madre, pequeña, contenta, como una estrella en la lejanía, siempre para escucharnos de cerca"⁶⁴.

Durante toda su vida, Oteiza permaneció fiel a la idea del arte como herramienta espiritual. El artista, que entendió el arte como una manera de confrontarse con el paso de tiempo y la muerte, encontró en la solución estética la forma de responder al sentimiento trágico de la vida. Nos dice Oteiza: "El artista puede tratar de cualquier cosa, pero el arte que trata el artista verdadero, trata de poner solución a su más íntima necesidad espiritual. [...] El arte es **curación del espíritu**, en cuanto sensibilidad existencial, en cuanto sentimiento trágico de la existencia"⁶⁵.

El encargo de la estatuaría de Arantzazu obligó a Oteiza a aceptar un programa iconográfico, someterse a unos límites y construir una propuesta estética que mediara entre las necesidades propias del arte y una magnitud simbólica, mágica. En la dimensión del arte está la posibilidad de que aquello que el artista anhela pueda o no alcanzarse. Finalizamos con una cita de Oteiza en la que palpa, precisamente, lo **inexplicable del arte**⁶⁶: "La sensibilidad artística transforma

63. "Oteiza en el santuario de Arantzazu", 25 minutos, Archivo Museo Oteiza FD 9876 (1':12"-2':10"), 1988. Y en los documentos: Archivo Museo Oteiza FD 9880 y Archivo Museo Oteiza FD 16864.

64. "Conversaciones sobre la construcción de Arantzazu", Archivo Museo Oteiza FD 9880 (16'07" - 17'05"), s.f.

65. Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...!*, ed. Crítica, 2007, op. cit. pp. 355-356.

66. Bados Iparraguirre, Ángel. *Oteiza. Laboratorio experimental*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2008, p. 27.

religiosamente al hombre con su mundo y con su vida. El amor que se pone para la estatua es un amor sin horario ni condiciones. Es el mismo amor que convierte a un hombre en un apóstol, el que convierte a una piedra en estatua. Así todas las cosas pesan hacia arriba. La fe religiosa es creer lo que no vemos, pero la fe estética nos enseña a creer en todo lo que estamos viendo"⁶⁷.

* * *

La Fundación Museo Jorge Oteiza, la Fundación Arantzazu Gaur y los Franciscanos de Arantzazu han desarrollado durante 2019 el proyecto *Oteiza y la estatuaria de Arantzazu, 1950-1969*, con el propósito de analizar y difundir la significación artística y cultural de este proyecto en el cincuenta aniversario de la instalación de la obra de Jorge Oteiza en la fachada de la Basílica de Arantzazu. El contenido de este artículo es una adaptación del texto que la autora interpretó frente a la Basílica de Arantzazu el 21 de septiembre de 2019, durante el acto de conmemoración de esta efeméride.

67. Oteiza, Jorge en: "Oteiza'tar Gorka. Arte berri bat", *Revista Jakin*, Seminario de Arantzazu (Pro Manuscrito), diciembre de 1960, entrevistado por Fr. Joseba de Intxausti, págs. 43-52. La entrevista se publica posteriormente en Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...!*, ed. Crítica, 2007, op. cit., apartados 150-153, p. 270-276.

Bibliografía

- ALONSO DEL VAL, Miguel Ángel. "Arte y Arquitectura en el Santuario de Arantzazu". En: *El Santuario De Arantzazu/Arantzazuko Santutegia*. Bologna: Diputación Foral de Gipuzkoa y FMR, 2007.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad. *Jorge Oteiza, pasión y razón*. Donostia-San Sebastián: Fundación Museo Jorge Oteiza y Nerea, 2003.
- ANTONIUTTI, Hildebrando. "Medidas adoptadas para impedir la profanación en el santuario de Nuestra Señora de Arantzazu", *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 24 de julio de 1955.
- ARAMBURU, Javier de. "El martirio de los apóstoles de Oteiza", *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 18 de julio de 1962.
- ARETI, Gabriel. *Harri eta Herri*, Bilbo: Bilboko Udala, Bizkaiko Foru Aldundia, Susa, 1986.
- ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier; MORENO, Jabier. *La colina vacía. Jorge Oteiza, Roberto Puig, Monumento a José Batlle y Ordóñez (1956-1964)*. Bilbao: EHU press, 2008.
- ARTECHE, José de. "Apóstoles en la cuneta", *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, nº 7.994, 1 de julio de 1962.
- BADIOLA, Txomin. *Oteiza. Catálogo razonado de escultura*, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa y Editorial Nerea, 2015.
- BADOS IPARRAGUIRRE, Ángel. *Oteiza. Laboratorio experimental*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008.
- BARANDIARÁN, José Miguel de. "Geología del País Vasco". En: *Vasconia antigua, tras las huellas del hombre (V)*. Bilbao: La gran enciclopedia vasca, 1979.
- BIAIN UGARTE, Juan; OZCOIDI ECHARREN, Eduardo y ALONSO DEL VAL, Miguel A. "Proceso constructivo de la nueva basílica de Arantzazu", Actas del Séptimo Congreso Nacional de Construcción, Santiago 26-29 de octubre de 2011. Eds. S. Huerta, I. Gil Crespo, S. García, M. Tain. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011.
- ECHEVERRIA PLAZAOLA, Jon. *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado*. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011.
- FERNÁN, G. "Jorge Oteiza, escultor de Arantzazu, define su postura ante la obra encomendada", *Revista Arantzazu*, XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, agosto-septiembre, 1952.
- FULLAONDO, Juan Daniel (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Madrid: Nueva Forma-Alfaguara, 1967.
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción (1950-55): Los cambios*. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2006.
- KORTADI OLANO, Edorta; ELIZEGI, Antton. *Arantzazu. Tradición y Vanguardia*. Serie Bertan, 3. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa. Departamento de Cultura y Turismo, 1993.
- MANTEROLA ARMISÉN, Pedro. *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.
- MONFORTE GARCÍA, Isabel. *Arantzazu, arquitectura para una Vanguardia*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1994.
- OTEIZA, Jorge. *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*. Cultura Hispánica, Madrid, 1952. Edición crítica a cargo de María Teresa Muñoz. *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.
- . *Androcanto y siglo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*, Oñati: Arantzazu, 1954. Se ha consultado la edición crítica a cargo de Gabriel Insausti. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.
- . "Para un entendimiento del espacio religioso. El crónlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo", *El Bidasoa*, 3ª época, n. 724, Irún, 28 de junio de 1959.

—. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. 1ª ed. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963. Se ha consultado la edición crítica a cargo de Amador Vega en colaboración con Jon Echeverría Plazaola. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

—. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. 1ª ed. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1965. Se ha consultado la edición crítica a cargo de Francisco Calvo Serraller en colaboración con Emma López Bahut. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011.

—. "Contestación a la propuesta del Sr. Obispo de borrar el Friso de Aranzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas", *Forma Nueva-el INMUEBLE*, Madrid, n.19, agosto 1967.

—. "Para un entendimiento del espacio religioso. El crónlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo", *El Bidasoa*, 3ª época, n. 724, Irún, 28 de junio de 1959.

PAGOLA, Manolo. *La Nueva Basílica de Arantzazu. Su construcción y financiación*. Oñati: Arantzazu E.F., 2005.

PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.

ROSALES BARRIOS, Alberto (Ed.). "Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza", en VV.AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Pamplona/Iruña: Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, 1999.

ROWELL, Margit. "Sentido del sitio/sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza", en VV. AA. *Oteiza. Mito y modernidad*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2004.

SÁENZ GUERRA, Javier. *Un mito moderno. Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romaní, 1954*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

ZUAZNABAR, Guillermo. *Piedra en el paisaje*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.