

Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza

(Between sculpture and monument. Father Donostia's
funerary stele in Agiña by Jorge Oteiza, the sculptor)

Arnaiz Gómez, Ana
UPV/EHU. Fac. de Bellas Artes. Dpto. de Escultura. Sarriena, s/n.
48940 Leioa

BIBLID [1137-4403 (2006), 25; 305-325]

Recep.: 20.01.06
Acep.: 30.01.06

La Estela inaugurada en Agiña en 1959 es una escultura de Oteiza disciplinar y formalmente moderna que, sin embargo, se acredita como monumento al recordar al Padre Donostia en un lugar significativo, marcado como estación megalítica y, previamente, monumentalizado por sus cromlechs. Hitos que dan cuenta de los usos ancestrales que espacializaron y significaron este lugar confiriéndole una identidad propia e intemporal.

Palabras Clave: Jorge Oteiza. Estela Padre Donostia. Escultura moderna. Monumento. Escultura Pública. Lugar. Cromlech. Agiña.

Agiñan 1959an inauguratu zuten Estela, Oteizaren eskultura modernoa da diziplina eta forma aldetik, baina, hala ere, monumentu gisa aurkezten dena, Aita Donostiaren oroimenean egina baitago leku esanguratsu batean, gune megalitiko gisa markatua eta, aldez aurretik, bertako harrespilek monumentu bihurtua. Antzinako ohituren berri ematen dituzten mugarriak, ohitura horiek toki hau espazializatu eta esangura bat eman ziotela, denboraz at dagoen identitate berezia itsatsiz.

Giltza-Hitzak: Jorge Oteiza. Aita Donostia Estela. Eskultura modernoa. Monumentua. Eskultura Publikoa. Lekua. Harrespila. Agiña.

La Stèle inaugurée à Agiña en 1959 est une sculpture de Oteiza disciplinaire et formellement moderne qui, néanmoins, s'affirme comme un monument à la mémoire du Père Donostia dans un lieu significatif, marqué comme station mégalithique et, au préalable, monumentalisé par ses cromlechs. Ces bornes qui rendent compte des us ancestraux espacèrent et représentèrent cet endroit en lui conférant une identité propre et intemporelle.

Mots Clés: Jorge Oteiza. Stèle Père Donostia. Sculpture moderne. Monument. Sculpture Publique. Endroit. Cromlech. Agiña.

Su escultura y acaso su vida entera, son el resultado de una tarea prometeica: la de proclamar, en medio de la absoluta fugacidad que nos detenta, que lo permanente, lo duradero, existe, si bien en forma latente, y que sólo la obra de arte, o mejor dicho –con la arrogancia que el escultor emplea–, que sólo su escultura puede revivir en la conciencia, como quería Platón, el vaguísimo recuerdo de un “mundo de verdad” apenas entrevisto. Pedro Manterola, La pasión de Jorge Oteiza, 1999

PREÁMBULO. EL ARTISTA Y LA ETNOLOGÍA¹

La investigación etnológica y la estética deberían complementarse con la confrontación de sus resultados. Así dicha, esta frase puede resultar desafortunada desde el enfoque disciplinar de la Etnografía. Sin embargo, encuentra su lógica contextualiza en el pensamiento del escultor Jorge Oteiza, su autor, como uno de los elementos de su dispositivo estético, activamente interesado por encontrar un método –objetivo– que reuniera tanto, la especificidad de la Etnología, más interesada (según él) en los aspectos representativos del exterior de la estatua, como la de la Estética, interesada, contrariamente, en los límites reducidos del propio objeto (...) hasta el interior formal de su estructura².

La bondad de este método –que debe apelar a la realidad objetiva del arte– se manifestaría allí donde el escultor puede aplicar su experiencia. Es decir, interrogando–estéticamente– a la estatua en base a la lógica de las operaciones del trabajo en arte. *De modo que la estatua responda siempre, denunciando al hombre espiritual que la fabricó, la cultura y los propósitos políticos del pueblo que la utilizó³* pertenezca esta estatua aún al lugar que le dio origen o, esté ya desubicada. La necesidad de este tipo de planteamientos pertenecen a la etapa latinoamericana de Oteiza, por donde vivió y viajó entre 1935 y 1947, interesado en el estudio de las civilizaciones precolombinas y en completar otro sobre los renacimientos artísticos. Sin embargo, durante esta estancia conocerá otras culturas primitivas, resultando fundamental el encuentro con los yacimientos de San

1. Este texto es una pequeña aproximación a la complejidad de la obra de Oteiza cuando es pensada para establecer relación con el Espacio público. Se inscribe en el trabajo que un equipo de profesores del Departamento de Escultura venimos realizando en el marco de proyectos de Investigación de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Referencia: UPV00159.320-H-14829/2002. En el siguiente texto se hará referencia.

Para su realización, se hace referencia sólo a textos muy concretos que tratan sobre la memoria del proyecto de *Memorial en honor del Padre Donostia*, la Escultura-estela, la Capilla, el emplazamiento de Agiña, y al tratamiento de Oteiza sobre el cromlech en el País Vasco y, en algún momento, a textos colaterales.

También se debe indicar que aspectos de este texto y del mencionado proyecto, no podrían realizarse sin las numerosas consultas realizadas en el Archivo de la Fundación-Museo Jorge Oteiza en Alzuza (CA Navarra).

2. OTEIZA, Jorge *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952, p. 21 y, con diferencias en la redacción, *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca: su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*, San Sebastián, Txertoa, 1975 (orig. 1963), números marginales 97/98.

3. OTEIZA, Jorge, “Interpretación “ 1952, p. 22; y 1975 ibidem.

Andrés y San Agustín en los Andes de Colombia. El estudio de esta *estatuaria original* funcionará técnicamente para ordenar sus ideas sobre la *estética objetiva*, y precipitará las bases rectoras del pensamiento oteiziano. Tras su llegada a Bilbao, enunciada esta estética como *ciencia independiente del arte*, se publicará en 1952 bajo el título *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*.

Para la obra teórica y práctica que Oteiza desarrollará durante la etapa crucial de la década de los años 50 del siglo XX, el punto raíz del mencionado texto reside en que estos yacimientos le proporcionaron los restos primordiales de un pueblo que por vez primera *extraía de su racionalismo mágico una verdadera solución existencial: La estatua, la estatua original*⁴ dirá, que atrapaba sus mitos con la piedra elemental fabricada para su salvación espiritual. En realidad era el encuentro buscado con una escultura matriz, independiente, y sin influencias donde poder analizar y reconstruir la situación existencial original del hombre encerrado en la finitud de la vida con la dificultad de tomar conciencia de su propia muerte (y la del "otro"). Una conciencia de la muerte que debió imprimir en el hombre una huella experiencial tan indeleble que se volvió parte constitutiva de su identidad de sujeto y de su proceso de humanización. Por esta constatación de los límites de la vida, este hombre configuró un lugar para la existencia de la muerte y para la pregunta sobre el significado de ser y estar muerto y, en compensación a la inquietud que debió producirle el corte del continuum de la existencia, este hombre también elaboró "el más allá", una de la más remotas hipótesis místicas (...) la supervivencia de la vida después de la muerte en palabras de Malinowski⁵.



Oteiza con su tumba al fondo
(Alzuza, Navarra)

Oteiza, en su papel de intérprete estético, se posicionó del lado de la estatua y de su creador para adentrarse en la interpretación de aquella producción megalítica americana y, así, poder leer en ese plano de interferencias que es cualquier estatua, que proporciona además al hombre la posibilidad de contemplarse a sí mismo como fenómeno. Identificándose con aquel creador, como

4. OTEIZA, Jorge, "Interpretación " 1952, p. 17.

5. MALINOWSKI, B., *Una teoría científica de la cultura*, Barcelona, Edhasa, 1970, p. 84.

Sobre la conciencia de la muerte propia véase Thomas, L. V., "Mi propia muerte", en *Antropología de la muerte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 269-278. También FREUD, S., "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte", en *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

sujetos inseparables de la falta dejada por la conciencia de la muerte, no eligió creer en la otra vida, sino que prefirió la *solución estética*, el trabajo del arte. Así propuso: *ante el disparate de la muerte, el disparate creador de la salvación, el de la fabricación estética de lo perdurable*⁶.

Este trabajo estético desarrollado en Latinoamérica fue muy importante por embrionario, y un ensayo que germinará en extrapolaciones de lo aprendido durante su investigación y en aplicaciones para la comprensión del arte (entonces) contemporáneo, de su génesis y su función. Después vendrán, en la decisiva e intensa década de los años cincuenta, las obras y textos tan significativos como definitivos en su trayectoria: realización de la *Estatuaria para la Basílica de Aránzazu* –con avatares, prohibiciones, incluido *ballet de las piedras de los Apóstoles en la carretera*– (1950/1969); definición de los textos *Propósito Experimental* (1956/1957) y la *Ley de los Cambios* (1958). Fase conclusiva con las esculturas *Conclusión experimental nº 1, Desocupación de la Esfera y Conclusión experimental nº 2* (1958) y Homenaje a Mallarmé. Conclusión experimental nº 3 (1959). Recibirá galardones internacionales como *Gran Premio Internacional de Escultura de la IV Bienal de Arte de São Paulo* (1957) y también tendrá discutido premio en el *Concurso Internacional sobre Monumentalidad e Integración de escultura con arquitectura y ciudad de Montevideo* (1959) con el *Monumento al Batlle Ordóñez* proyectado en colaboración con el arquitecto Roberto Puig. En el sentido más vivencial, en el año 1956 monta su estudio en Madrid con el apoyo del constructor Juan Huarte, y en 1958 construye su vivienda en Irún, donde residirá con el escultor Nestor Basterretxea. La casa de Irún se realizará con el arquitecto Luís de Vallet y Montano, con quién también colaborará, como veremos, en el proyecto y construcción del *Monumento al Padre Donostia en Agiña*.

En esta etapa quedarán por tanto delimitadas las directrices motoras de la praxis futura de Oteiza, en la que además puede contextualizarse en torno a la fase conclusiva la operación escultórica que representa la Estela de Agiña, encargada a Oteiza en 1956 para realización de un Memorial al Padre Donostia, que incluía además una pequeña Capilla firmada por el mencionado arquitecto Vallet. Esta estela-escultura va a suponer un límite en la articulación de Oteiza con el espacio público y monumental. La función de la Estela y la función de la Escultura parecen instalarse en un limes compartido de doble implicación simbólica (para la antropología y para el arte). Y de fondo el *paisaje* que habla de la tensión entre una *inmovilidad natural* –o quietud geográfica–, y una *movilidad temporal* –o dinamismo vital y mortal de las cosas–. Es el choque de los dos rostros de la naturaleza que anticipan *la síntesis esencial de cualquier producto artístico* dirá Oteiza en su proceso de interpretación de la estatuaria, *una especie inmóvil de seres que quedan fuera de la muerte, que conllevan el secreto humano y mecánico de lo estético y perdurable*⁷.

El trabajo sobre la estela, su contexto sociocultural, su concepción del paisaje y, fundamentalmente, el proceso denominado Ley de los Cambios de 1958, junto a la fase conclusiva de su escultura, conducirán su estética y su ética al

6. OTEIZA, Jorge, "Interpretación " 1952, p. 29.

7. Idem, p. 26.

abandono de la escultura en 1959 después de haberla definido como espacio desocupado. Después de comprobar que ha trabajado *en descontar la expresión, en apagarla*, encontrará que *el resultado lógico era mi conclusión final*. Separándose de la práctica ensimismada de los artistas y del pensamiento crítico, que sólo veía el debilitamiento de la época en los procesos históricos del arte interpretados como *decaimiento expresivo*, atrae sobre sí mismo los efectos de la *Ley de los Cambios* de la expresión artística en ascenso –*creciente*–. Reconoce en ese punto, *en el que parece que la expresión se va a descomponer*, una frontera metafísica en la que investigará (a diferencia de sus coetáneos). No la entenderá, sino como el comienzo decreciente de la 2º fase –*negativa*– de *receptividad pura=La obra vacía*.

Sobre su pertenencia a este lugar reconstruido –reinventado por él para el arte–, escribirá (...) *me sentía de nuevo en la vida, como graduado desde el arte para participar con los demás (...) me refiero concretamente al comportamiento político en la transformación de la vida y de la sociedad, fundamentalmente en las estructuras de la educación*⁸.

Por lo planteado hasta el momento, puede advertirse que el texto que nos ocupa pretende presentarse desde el lugar que establece la praxis escultórica, y no sólo desde los distintos aspectos que el pensamiento teórico pone en juego para la interpretación de los fenómenos y la producción artística. Es decir, propone tener en cuenta el tipo de saber específico que se construye durante el proceso de creación, realización y contextualización de la operación escultórica. Más acá del momento aislado –de laboratorio– de la fase de ideación, y más allá del momento –de aplicación– en el que se condensan, los efectos de la especificidad cultural de la época. Para reconocer en esa temporalidad y espacialización del trabajo artístico aquello que, sin la mediación de un sujeto artista, nunca se convertiría en *significante estético* para su época, en portador de lo específico del arte que no cambia. En aquello que sólo dejamos de reconocer porque se transforman las convenciones de representación propias de cada momento cultural. Oteiza se va a referir a este saber como *mi saber objetivo como escultor*.⁹

El proyecto artístico desarrollado por Oteiza en los años 50 constituye una de las propuestas más serias del arte del siglo XX. Su importancia reside en parte en el hecho de que utiliza la escultura como vehículo de su indagación renunciando a las esculturas como objetos ensimismados, y este cambio de perspectiva abre la posibilidad de entender el arte como una técnica cuyo objetivo último es la realidad y la vida.¹⁰

8. OTEIZA, Jorge, *Ley de los cambios*, Zarautz, Tristan-Deche Arte Contemporáneo, 1991, (original 1964), p. 30-36.

9. OTEIZA, Jorge, "Interpretación" 1952, p. 129.

10. El escultor Txomin Badiola fue discípulo de Oteiza y en 1988 hizo posible y comisarió la exposición antológica *Oteiza. Propósito Experimental*, Organizada por la Fundación Caja Pensiones de Madrid, Museo de Bellas Arte de Bilbao y Centre Cultural de Fundació Caixa de Pensions de Barcelona.

Este mismo año el escultor Jorge Oteiza recibió el Premio Príncipe de Asturias.

La cita superior fue escrita tras la muerte de Oteiza apareció en el *Diario Vasco* de Donostia-San Sebastián el 13 de abril de 2003.

Esta renuncia convertida en técnica estética sintetiza la especificidad del trabajo y pensamiento del escultor. Nos devuelve su persona como alguien que invirtió los efectos del arte hacia sí mismo en el intento de superar ese *artista que es el hombre artificial que fabrica sus lenguajes*¹¹ para proponer un modo de ser estético, que diera sentido a la realidad de la muerte. De este modo, nos pone en contacto con lo original del hombre que, desde la prehistoria, valiéndose de la mediación del arte, viene gestionado su articulación con la realidad, para dar coherencia política y naturalizar su vida.

SOBRE LAS CIRCUNSTANCIAS PARA LA INSTALACIÓN DE UN SENCILLO MONUMENTO

El día 10 de septiembre de 1956, diez días después de la muerte del musicólogo Aita Donosti¹², ocurrida el 30 de agosto de 1956 cuando tenía 70 años de edad, la Junta del Grupo Aranzadi, reunida en sesión ordinaria, tomó el siguiente acuerdo por unanimidad: *plasmear en un sencillo monumento, emplazado en un lugar solitario, el recuerdo el cariño y la admiración por el buen fraile, que tanto hizo, para poder ser considerado como verdadero Amigo del País*¹³, y para el cumplimiento del mismo, la propia junta decidió colaborar con los también socios el escultor Jorge Oteiza y el Arquitecto Luís Vallet de Montano. La carta dirigida al escultor con fecha del 12 noviembre de 1956, llevaba membrete de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. Grupo de Ciencias Naturales Aranzadi, estaba firmada por D. Juan Miguel de Sansinenea– Presidente y, como puede leerse a continuación, además de solicitar el proyecto, precisaba ya el lugar de ubicación del *monumento*, dando incluso alguna indicación sobre las características a las que debía *ajustarse* el mismo:

Tenemos el honor de comunicarle que en reunión de junta directiva de fecha 10 del corriente, se acordó que el monumento al R. P. José Antonio de Donostia, a erigir en Agiña, término delinco Villas, sea planteado y resuelto con la colaboración de Vd. y la del Sr. D. Luís Vallet de Montano, Arquitecto, agradeciéndole

11. FULLAONDO, Juan Daniel, (1976) *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca 1976, p. 21.

12. Aita Donostia fue el nombre popular y religioso del capuchino José Gonzalo ZULAIKA ARREGI (1886/1956), compositor e investigador de música religiosa y popular. Recopiló el acervo musical del País Vasco y lo difundió mediante conferencias y textos como *Euskal Eres-Sorta. Cancionero Vasco, o De música Popular Vasca. Conferencias leídas en la sala de la Filarmónica de Bilbao por el R.P. José Antonio de Donostia O.M CAP.* [s/l], Editorial Ikeder un facsimil de 2005, en el que escribió en 1918: *“he procurado salvar de la muerte algunas de las canciones populares (...) Algunas de ellas quiero yo mostraros como se muestran restos de edificios derruidos, mejor, como partes de monumentos que yacen sepultados por incuria de sus guardadores (...) Mi labor se ha de reducir, sencillamente, a hilvanar algunas consideraciones que he leído en buenos autores y añadir alguna que me ha sugerido el estudio de nuestra canción”*.

(Aita Donostia, 1918/2005, pp. 9 y 14).

13. “Memorial al Padre Donosti” (sic). Munibe. Grupo de Ciencias Naturales Aranzadi. Suplemento de Ciencias Naturales del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. Año IX, Cuaderno 3º. 1957. p. 187.

muy de veras su valiosa cooperación, rogándole nos haga llegar cuanto antes su proyecto.

Dicho proyecto ha de ajustarse a la erección de un monolito y una ermita sencilla, que recuerde, al igual que el monolito del Conde de Peñafiorida en el Jaizkibel, la personalidad del gran músico amado por todos. La ermita, recordaría, el carácter religioso del monje capuchino.¹⁴

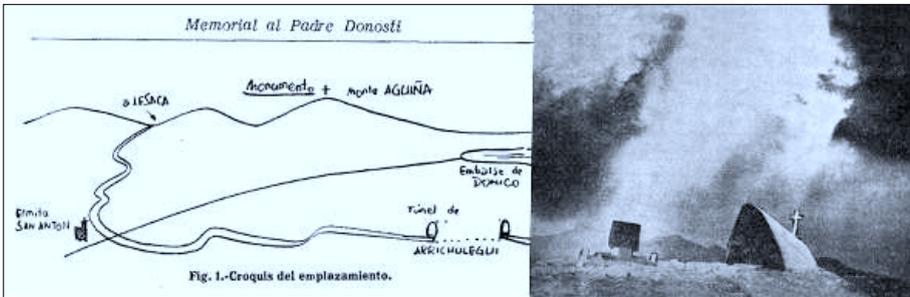
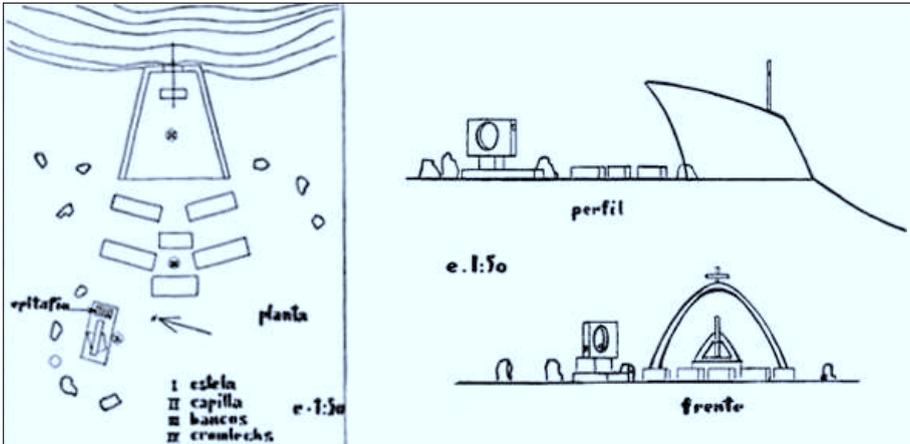
En el texto de presentación de esta iniciativa, publicado en el cuaderno número 3 de Munibe en año 1957, se agradecía públicamente a los mencionados artistas su *cooperación magnífica y desinteresada* y al mismo tiempo, se solicitaba *proceder a una suscripción voluntaria entre los socios de las diversas actividades culturales* de su Sociedad y de aquellos que hubieran sido amigos o admiradores de la obra de Aita Donostia. Además de hacer pública la iniciativa, era el preámbulo para la presentación de la base teórica de la memoria del proyecto que firmaban Luís Vallet y Jorge Oteiza (sic), ilustrada con dibujos *planta, frente y perfil*, con un *índice* en el que se detallaban los elementos que constituían esta intervención. En este proyecto Escultura y Arquitectura unían su saber disciplinar para establecer los criterios de una intervención en la que el carácter –intemporal– propio de la función representativa del Monumento, se tensaba con la apariencia –temporal– de sus formas modernas y por tanto autorreferenciales propias del devenir epocal del trabajo del Arte. El imaginado proyecto se presentaba también con una imagen resultado de un fotomontaje en el que podía verse ya definida con su forma futura la escultura-estela encargada de soportar y condensar las significaciones –temporales– de la memoria de Aita Donostia y las –intemporales– de su carácter simbólico y funerario, todo ello en un contexto en el que el tiempo aparecía también “plegado” entre los siglos que separaban las formas circulares de los cromlechs y el círculo vaciado de la estela-escultura. En definitiva, se había proyectado *una Estela funeraria; una humilde Capilla y unos bancos líticos, todo ello abrazado y reunido por los cromlechs allí existentes que marcan de modo indeleble la continuidad en el rito del recuerdo*¹⁵.

14. Juan Miguel de Sansinenea firma como Presidente (probablemente de la Comisión pro-monumento). Carta (fotocopiada), s/carpeta. Archivo de Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra.

15. VALLET, Luís y OTEYZA (sic), Jorge (1957) “Memorial en honor del al Padre Donosti (sic), Capuchino y musicólogo”, San Sebastián, Munibe. Grupo de Ciencias Naturales Aranzadi. Suplemento de Ciencias Naturales del *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*. Año IX. Cuaderno 3º, p. 188 y 189.

La Real Sociedad Vascongada de Amigos del País nació en 1763 en las tertulias del ilustrado Javier Mº de Munibe e Idiaquez, Conde de Peñafiorida (1723/1785), quién también impulsó el Seminario de Bergara, centro de estudio y docencia con los mismos fines ilustrados.

La Sociedad de Ciencias Aranzadi fue fundada y registrada como asociación en 1947. Ubicada en Donostia-San Sebastián, tomó su nombre del antropólogo guipuzcoano Don Telesforo de Aranzadi y Unamuno (1860-1945).



Dibujos del Proyecto *Memorial en honor al Padre Donosti*, capuchino y musicólogo de Jorge Oteiza y Luis Valle. En: *Munibe*, Grupo de Ciencias Naturales Aranzadi (suplemento de Ciencias naturales) Nº 3, 1957, pp. 187, 189 y 190.

SOBRE EL EMPLAZAMIENTO. AGIÑA. EL CROMLECH

En consecuencia, siguiendo este planteamiento resulta evidente resaltar la importancia del emplazamiento del alto de Agiña elegido para la ubicación de la Estela encargada a Oteiza para homenajear y preservar la memoria del Padre Donostia. Situado cerca de la población de Lesaca, es un emplazamiento que no puede ser presentado simplemente como cualquier otro lugar natural, ya que en este alto de 618¹⁶ metros se muestran unas marcas culturales, instaladas por obra humana, que espacializan el paraje y le confieren una identidad propia como lugar, más allá de sus cualidades paisajísticas. Este paisaje tiene como

16. (...) cuya cumbre se encuentra en el punto de coordenadas: Lon. 1° 55' 32"; Lat. 43° 16' 10". (...) La carretera Oyarzun-Lesaca lo bordea por la vertiente O. S., (kmts 7-13,5. El arroyo Endara, que nace en la presa Domiko, baña ladera O. La parte S. hay un contrafuerte de 1,5 kms de longitud, casi llana, al final del cual existen varios cromlech y un dolmen (...). *Auñamendi. Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Cuerpo A. Vol I, Auñamendi Estornes Lasa Hnos., San Sebastián. 1979, p. 151.*

característica la de ser una estación megalítica de unos 50.000 m², cuyos usos ancestrales que se retrotraen hasta unos 800 años a.C., le otorgan una significación intemporal que resiste a la fugacidad del concepto temporal que experimenta nuestra época.

Para mejor constatación de las cuestiones dichas hasta ahora, resulta adecuado recordar aquí el criterio aludido por la Junta del Grupo Aranzadi en el referido texto titulado *Memorial al Padre Donosti* (sic), la cual anotaba sin dudar la evidencia de las características del paraje previsto para el monumento: *Muy pronto se eligió el sitio del emplazamiento, lugar grandioso y solitario y que domina especialmente la región donde él vivió y trabajó la mayor parte de su vida*¹⁷.



Alto de Agiña.
Fotografía de cromlechs
(2005).

Situado éste paraje en el punto más elevado de la carretera que comunica las poblaciones de Oyartzun (Gipúzkoa, CAPV) y la mencionada Lesaka (CA de Navarra), el pequeño monte de Agiña es una de las zonas del amplio yacimiento arqueológico mencionado formado por cromlechs, túmulos y dólmenes, hitos que vienen asociándose a espacios y ritos de la muerte de alguna religión ya olvidada. Dado el interés que representó en su momento, es conveniente conocer esta estación con la descripción realizada por Luis Peña Basurto en Munibe, el Suplemento de Ciencias Naturales Aranzadi del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, que en el año 1960 reunió en una sola publicación los cuadernos 2 y 3 para homenajear al antropólogo Telesforo Aranzadi y Unamuno en el centenario de su nacimiento.

Reconstrucción y catalogación de los «cromlechs» existentes en Guipúzcoa y en sus zonas fronterizas con Navarra, es el título del extenso texto de 112 pági-

17. SANSINENA Juan M y RODRIGUEZ GAL, Luís (1957) *Memorial al Padre Donosti* (sic). San Sebastián: Munibe. Grupo de Ciencias Naturales Aranzadi. Suplemento de Ciencias Naturales del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. Año IX. Cuaderno 3º, p. 187.

PEÑA BASURTO, Luís, p. cit, comienza este texto (p. 90), quejándose de la falta de legitimación de estos yacimientos: *No me desanimaron quienes apuntaron la posibilidad de que tales alineaciones circulares pudieran constituir restos de habitaciones, de fortalezas o de simples rediles levantados en épocas más o menos lejanas. A pesar de ello, comencé mi tarea y en su penoso transcurso fui convenciéndome de que aquellos simples y toscos círculos (...) bien podían ser aquellos que tan rotundamente se negaban al País (sic) e incluso a la Península entera por hombres de la talla de Hugo Obermaier y García Bellido. Citándoles escribe "en la Península Ibérica faltan por completo los «cromlechs o alineaciones».* en el texto "El Hombre Prehistórico y los orígenes de la Humanidad", 3ª edición, Madrid. *Revista de Occidente*. 1944, pp. 180-181).

nas fruto del interés de este autor por constatar la existencia de alineaciones circulares líticas de carácter monumental en la compleja orografía acotada como área de trabajo entre las mencionadas provincias de Gipuzkoa y Navarra, para catalogarlas, reconstituirlas gráficamente y estudiarlas como contribución al mejor conocimiento de la prehistoria del País Vasco y la posibilidad de su relación con otras culturas. Como indica en el preámbulo, se había iniciado en la observación de estas construcciones durante sus excursiones montaÑeras, fechando sin embargo la realización de la totalidad del trabajo de campo entre el 24 de noviembre de 1946 y el 19 de junio de 1960. Más de treinta años levantando datos de situación, mapas y dibujos que sirvieron para ilustrar el mencionado texto, en el que también reflejó la bibliografía de la época sobre el estado de la cuestión, especialmente la de sus autores guías y maestros José Miguel Barandiarán y el mencionado Aranzadi.

Presenta como particularidad de esta estación la *abundancia* de 107 cromlechs frente a la escasez de 11 dólmenes, un menhir y 4 túmulos, un aspecto destacable ya que esta concentración cromlénica manifestaría para este autor una *cultura peculiar* claramente diferenciada de las estaciones dolménicas de la Península¹⁸. Respecto a la autenticidad de los elementos que constituyen dicha estación, establece como garantía aspectos significativos relacionados con su denominación y la toponimia sugerente de algunos emplazamientos, entre los que destacamos aquellos que contiene palabras euskaldunes alusivas al *lugar donde se acuesta, yace o tumba* (Etzala), a genealogías o antepasado (Leuneta), dado que nos aproximan en parte a la significación que este paraje adquiere en su articulación con la Escultura-Estela de Aita Donostia. Además de las constantes formales que mantienen, *circulares y ovaladas*, con la marca de sus *hitos* diferenciada y orientada en función del número de piedras existentes, es significativa otra de las diferencias apuntadas por Peña Basurto, resultando *dato muy importante (...)* la *escasa monumentalidad de nuestros círculos líticos* y aunque nos advierte que no ha realizado excavaciones, en el apartado *Divagaciones sobre su uso* hace notar que, en esas fechas, la falta de ajuares pueden inclinar el uso hacia aspectos *religiosos*, si bien la aparición de algunas pequeñas cámaras implicaría posiblemente una *utilización necrolítica*. Especulando sobre el desarrollo de este segundo caso escribe, casi poéticamente: *y, siempre, el círculo de piedras lejano y como perdido en la montaña, representaría la sepultura o el altar de una familia y cada conjunto de ellos, la necrópolis o el templo de una tribu o un poblado*¹⁹.

18. PEÑA BASURTO, Luis, op. cit., p. 91-93, califica de *cultura peculiar* la presencia de estos cromlechs encontrados al este del río Leizarán (un límite de su trabajo de campo), ya que conoce la *enorme estación dolménica* que comprende parte del País Vasco y Santander, que continúa por el norte hacia Galicia y Portugal, y llega también hacia el litoral atlántico-mediterráneo, lo que le permite afirmar en aquel momento, como diferencia, que al Oeste y al Sur del río Leizarán, *no hallé otras construcciones líticas que las de tipo dolménico; realidad significativa que, fundamentalmente, parece confirmar la diferenciación cultural apuntada*. La continuación de este tipo de cromlech fuera de los límites de esta estación seguiría mostrándose hacia el Este, hasta alcanzar la región del Alto Eriège (Francia).

19. Idem pp. 98, 100.

Para catalogar esta estación megalítica, Peña Basurto había distribuido la totalidad de la misma en seis zonas. Agiña responde a la sexta y en ella están localizados once cromlechs, un túmulo y un pequeño dolmen, de los cuales tomó nota de los datos para su estudio en las visitas de los días 15 de agosto de 1958, el 12 de mayo y el 20 de junio de 1959, haciendo además referencia a los estudios previos publicados en 1957 por J. M. de Barandiarán bajo el título de *Monumentos Megalíticos en la loma de Aguiña (Lesaka)*²⁰. Sin embargo, hace cierta indicación que alcanza interés específico para el trabajo presente, ya que advierte cómo algunos descubrimientos tuvieron lugar durante las investigaciones que realizó J. M. Sansinenea, precisamente, *al buscar emplazamiento para erigir el memorial al P. José Antonio de Donostia en 1957*. Asimismo, junto los datos que describen los cuatro cromlechs situados en el sector *Agiña Meridional* incluye: *Estos dos cromlechs tangentes constituyen un grupo a oriente. Junto a ellos se asienta la capillita que, con la estela, constituye el monumento al P. Donostia*²¹. refiriéndose a un tercero, *el más meridional del sector*, que tiene un diámetro de 3,50 indica que *uno de los estribos de la capilla casi se asienta sobre su arco noroccidental*. Finalmente, cierra la catalogación con el más occidental y de *mayores dimensiones* de todos los que aparecen en el catálogo con 9,40 metros en el diámetro norte-sur y 16 en el este-oeste, anotando además en su descripción que parte de sus piedras habían sido movidas recientemente. Este escrito concluye, precisamente con la siguiente anotación: *En la actualidad, dentro de su sector noroccidental se eleva la estela conmemorativa dedicada a la memoria del etnólogo P. Donostia, erigida por el Grupo de Ciencias Naturales Aranzadi*.²²

Esta mención al finalizar la catalogación de los cromlechs, deja constancia de la significación implícita en la intervención escultórica y el nivel de representación cultural que llegó a alcanzar. En relación al emplazamiento, Vallet y Oteiza comentaban: *hemos proyectado como recuerdo en memoria del P. Donosti (sic), un conjunto para ser emplazado tras el Alto de Biandiz, zona de ancestrales supervivencias y que quisiéramos forme un grupo homogéneo de formas aliadas a las naturales y reminiscentes*. Refiriéndose a la parte construida formada por la Estela funeraria y la Capilla, añadían para concluir la memoria de su proyecto que *Todo este conjunto, situado en el lugar de los cromlechs, con las montañas del Pirineo vasco y el Cantábrico, hasta Donosti (sic), por fondo, quisiéramos que nos hiciera sentirnos descolocados, extraños, solos en la Iglesia natural de este sitio, ofreciendo con la quietud y el silencio del lugar, un recuerdo perenne*

20. Idem, p. 205. PEÑA BASURTO indica exactamente que *fueron denunciados por D. José Miguel de Barandiarán el 22 de Febrero de 1958 y publicados en la Revista "Munibe" del Grupo de Ciencias Naturales Aranzadi, 1957, cuaderno 4º, "Monumentos Megalíticos en la loma de Aguiña (Lesaka)*.

21. Idem, p. 205-209. Relacionar también con nota nº 13 en la que D. Juan M. de Sansinenea firma como Presidente la carta mencionada del 12-11-56, en la que la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País/Grupo de Ciencias Naturales Aranzadi, comunica a Oteiza que, junto al Arquitecto Vallet, presente el proyecto para el monumento al R. P. José Antonio de Donostia. s/carpeta, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra.

22. Idem, 212. Peña Basurto reseña además el Dolmen de Agiña que se encuentra a unos 15 mts. de la pista que conduce al memorial de Aita Donostia con la cámara orientada E-O y es de lajas graníticas, y el túmulo que es de unos 10 mts de diámetro se eleva unos 1,30 mts.

al P. Donosti (sic) el más cercano y alto ejemplo, para nosotros, de valor estético y religioso de salvación²³.

Para Oteiza, este tipo de cromlech microlítico –del que siempre dijo que era un *círculo vacío*– representaba una madurez estética, de llegada, que culminaba un proceso cultural cuyo sentido estaba fuera de los débitos propios de funciones domésticas –incluso funerarias– de los dólmenes. Desde la praxis defendía el valor de su *análisis estético* para afirmar que la naturaleza de estos cromlechs es *una construcción puramente metafísica, simbólica y espiritual*. Es decir, que aceptada su pertenencia a esta naturaleza estética, *significa la creación más pura y más alta que en un lenguaje estético es posible concebir y determinar*²⁴. Admitida esta diferencia, puede decirse que compartía la idea arriba mencionada por Peña Basurto sobre una *cultura peculiar* propia de estas concentraciones microlíticas, en la que se ponía de manifiesto el pensamiento por él imaginado sobre el proceso del arte prehistórico europeo, el cual concluía en la *Nada trascendente del espacio vacío* y puro del cromlech neolítico vasco²⁵.

Según indica Oteiza en este libro titulado *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca: su origen en el cromlech neolítico y su resquebrajamiento por el arte contemporáneo*, en junio de 1959, en fechas coincidentes con la inauguración del conjunto memorial al Padre Donostia que tuvo lugar el 20 de junio de 1959, publicaba en El Bidasoa (Irún) un artículo de título *El cromlech vasco como estatua vacía*. Su ideal-realista le hizo interpretarlo como la prueba del fuerte compromiso del artista primitivo *inventando un nuevo concepto monumental a escala humana, para la reflexión íntima de la persona* y así, arriesgarse con afirmaciones sobre la invención del cromlech y el modo íntimo que conserva el vasco para *enfrentarse con la realidad de la vida*. Decía: *ahora deseo únicamente ensayar, exponiéndome*. La cuestión era si este reencuentro con el arte prehistórico permitiría, dadas las condiciones artísticas de la época, sobrevivir en una cultura moderna y poder *tomar posesión espiritual del mundo*.

Su respuesta se va ensayar como aplicación en la ciudad del concepto de monumentalidad que se demandaba aquel momento estético y personalizaba Giedion. Mostrando la diferencia con la monumentalidad y protección especulada para los grandes cromlech-ciudad, contesta refiriéndose a la *conclusión espacialmente desocupada* ensayada en el Monumento a Batlle Ordóñez para Montevideo (1959) con el arquitecto Puig. Un proyecto en el que se habían comprometido con el silenciamiento de la expresión de la arquitectura y el propósito de una *construcción espiritual vacía, activa, horizontal*²⁶. Desde lo estético se había definido *un espacio religioso de idéntica naturaleza a la de nuestro cromlech*, un tipo de monumentalidad como *estatua-cromlech, el acto ideatorio*

23. VALLET Y OTEIZA, op. cit., p. 191.

24. OTEIZA, Jorge, 1963, "Quosque ...", número marginal 33.

25. Idem, número marginal 77.

26. Oteiza, Jorge "Memoria del Concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez", 1959, en BADIOLA, Txomin, (1988) *Oteiza. Propósito Experimental*. Madrid: Fundación Caja Pensiones, p. 228.

*más extraordinario de la creación artística, saber definitivo para la vida, con la que se hace desde el hombre un pueblo, todo un pueblo*²⁷.

Para Oteiza los espacios vacíos como resultado de la operación estética –desocupados– se disponían receptivamente para la espiritualidad del hombre que estuviera preparado para su celebración. Aquel hombre que, inducido por el paisaje, había concebido estos cromlechs durante sus prácticas sociales (construcción estética vacía según la interpretación oteiziana) estaba instalado en *una conciencia superior por la que se identifica con los demás*. En sí mismo, el cromlech implicaba la respuesta a la interrogación sobre la definición de su Ser²⁸. Era la misma respuesta encontrada en la estatuaria megalítica de San Andrés tras su *ensayo de interpretación objetiva*, es decir de su *saber objetivo como escultor*²⁹. En este sentido, re-actualizar para la década de los cincuenta esa espacialidad receptiva del cromlech-estatuaria vacío, podía responder al movimiento pulsátil y constitutivo presente en el sujeto, por el cual se manifiesta su necesidad de reencontrarse con los estados originales propios y/o de su cultura:

El auténtico creador se caracteriza por trascender lo funcional y típico del mundo, accediendo a “lo arquetípico” o radical: allí la realidad queda arraigada o enraizada, encontrando su religación o implicando el “sentido” latente de la vida. El creador, en efecto, es aquel que es capaz de articular los fragmentos de la existencia interpersonal en una visión “transpersonal”: por eso su experiencia es arquetípica, ya que los “arquetipos” representan las estructuras simbólicas o imágenes esenciales de la realidad convivida³⁰.

SOBRE EL MONUMENTO. LA ESTELA. LA ESCULTURA. OTEIZA

Oteiza pensó siempre en el poder salvífico del trabajo del arte, y que la historia sólo había tenido un único escultor que atravesaba las culturas. En Agiña, estos dos argumentos se sintetizan con la mediación de la Estela-escultura que enlazará el tiempo neolítico de los cromlechs-estatuaria, como un significativo con valor original y matricial, y la década de los años cincuenta, necesitada de un imaginario capaz de fijar un momento-cultural en un paisaje-lugar con identidad propia.

La obra de arte responde en su verdadero resultado a una voluntad del hombre decía Oteiza³¹) y la voluntad ahora se formalizaba bajo el concepto semántico de Estela funeraria (hil-arria/piedra de muerto), sencillos monumentos funerarios de larga tradición, alguno de los cuales se situaban a la orilla de los caminos pero, sobretudo, de uso en los cementerios vascos, espacios para la muerte con auténtica vocación conmemorativa de la memoria de la vida y, por

27. Oteiza, Jorge, 1963, “Quosque ...”, números marginales 97-103.

28. Oteiza, Jorge, “Quosque Tandem”. San Sebastián. *Literatura* (y Oteiza) nº 6, 1988, p. 9.

29. Oteiza, Jorge, “Interpretación “ 1952, p. 129.

30. ORTIZ-OSÉS, “Simbología vasca de Oteiza”, en Rosales, Alberto (ed.), *Jorge Oteiza Creador integral*, Pamplona: Universidad Pública de Navarra y Fundación-Museo Jorge Oteiza, 1999, p. 81.

31. OTEIZA, Jorge, “Interpretación “ 1952, p. 49.

tanto, lugares donde la noción de Monumento se mantiene casi intacta en su concepción más simple y popular.

Hay que tener presente que en el País Vasco, los estudios sobre las tradiciones, los ritos y los mitos, que giraban en torno a la muerte estaban muy arraigados en los años cincuenta del siglo XX y que existía ya una amplia labor de campo en torno a ellos. Según Zulaika³², la antropología que se hacía en el País Vasco al comienzo de los años sesenta, había sido una disciplina fundacional a falta de otros discursos. Arqueólogos, folcloristas y antropólogos físicos, trabajaron *casi de forma militante para fundamentar la identidad histórica vasca en una cultura científica y humanista*. Es interesante el valor que este autor da a estas investigaciones, ya que *a base de desenterrar fósiles, restos etnográficos y vestigios históricos, la antropología de Barandiarán y Caro Baroja fue para los vascos “el ángel de la historia” Benjaminiano que rescató su pasado del olvido y del desprecio completo*.

Tan arraigados que en la presentación del facscímil del libro de Louis Colas³³, se decía: *en los ritos alrededor de la Muerte (...) el País Vasco ha estampado la definición de su propia identidad, el acta notarial de su concepto del mundo*, apelando además a que las estelas funerarias vascas manifiestan y transmiten el arte, la tradición, los símbolos, los oficios, etc, es decir funcionan como auténticos documentos de piedra, monumentos en los que se conserva y puede leerse la tradición del país, incluso, en numerosas estelas funerarias permanecían todavía elementos simbólicos anteriores al cristianismo, un aspecto que las situaba en la red de significantes que enlazaba directamente con la expresión matricial de los cromlechs.

La última cuestión básica que debe indicarse en este pequeño preámbulo a la Estela funeraria de Agiña, vendría de los intentos de explicación para la estela discoidea que van más allá de lo que se denominan tesis antropomorfistas. En este sentido interesa lo elaborado por Imanol Agirre³⁴ que influenciado, como él dice, por las lecturas de Oteiza y los tratados de Zulaika (quien también escribe sobre el escultor) amplía la visión de la estela discoidea a un *arquetipo de una concepción espacial de tipo circular*. Al igual que Zulaika³⁵ plantea, por un lado, que en la cultura vasca *está presente una concepción del espacio precopernicana* que se organiza con otros elementos culturales propios, y por otro, la forma circular como un arquetipo perteneciente a los primeros habitantes europeos –preclásicos–, resultando de todo ello la estela como un paradigma con las particularidades del espacio simbólico vasco impresas.

32. ZULAIKA, Joseba “Un americano entre los vascos”, prólogo a DOUGLASS, William A., *Muerte en Muréaga*, Irún, Alga ensayo, 2003 (1ª edic 1973), pp. 5 y 16.

33. CASTRESANA, Luis de, en la presentación al facscímil del libro de COLAS, Louis, de 1923 titulado *Grafía, ornamentación y simbología vasca a través de mil antiguas estelas discoideas*, editado en Bilbao por la Gran Enciclopedia Vasca en 1972.

34. AGIRRE, Imanol, “Comentarios a las tesis antropomorfistas para la estela discoidea” en, *IV Congreso Internacional sobre la Estela Funeraria*. Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza/Sdad. de Estudios Vascos, 1991, p. 361.

35. ZULAIKA, Joseba, “Oteiza/Gehry/Guggenheim: mitografías, retornos, acciones diferidas”, en *Mito y Modernidad*, Guggenheim, Bilbao, 2004, p. 91.

Estela funeraria Prometo (1956/57), Estela al Padre Lete, Estela para un pueblo pacífico que era Guernica y Estela funeraria para España de 1957, Par móvil (1956), emplazado en Betahaundi como señal y con función de estela funeraria, Estela a Galíndez (1958), Estela a Madoz y Estela para el Exilio de 1972, Estela funeraria para Aresti (1973), son algunos de los títulos dados por Oteiza a varias de sus esculturas. Durante el tercer cuarto del siglo XX, afianzado el cambio generacional y la renovación de la práctica escultórica en el ámbito de lo que entonces se denominó Escuela vasca, además de Oteiza, escultores como Chillida y Basterretxea aplicaron también la palabra *Estela* a títulos de obras escultóricas. Además de hacer esta referencia por sus potenciales metafóricos y/o connotativos y formales, capaces de levantar imaginarios colectivos y particulares según fuera la idiosincrasia del que las mirarse, esta circunstancia permite pensar la importancia que la referencia *Estela* tenía, pudiendo especular que funcionaba, en la cultura vasca, como un significante con gran capacidad metonímica. Como indica el mencionado Zulaika, en relación a las estelas discoideas vascas, *es precisamente su organización interna irradiativa desde el centro y su circularidad periférica lo que caracteriza el disco de las mencionadas estelas. Aludiendo a esta idea de espacio redondo cerrado, vacío, irradiativo, establece la correspondencia con la visión finita*



Modelo para la Capilla de Agiña s/f. Fot. Fundación Museo Jorge Oteiza.

*del mundo precopernicano, anteriormente comentada, y sitúa su interpretación sobre la función del nombre y forma de estela en el arte vasco: se podría decir que la misión estética fundamental de Oteiza (y de Chillida) consistirá en una labor de destrucción radical de ese esquema paradigmático y, por consiguiente, de sus bases imaginativas, formales y cosmológicas más fundamentales*³⁶.

En 1958 fue colocada en el alto de Agiña en Lesaka (Navarra), según se describe el *Memorial en honor al Padre Donosti (sic), Capuchino y musicólogo* que firmaron Oteiza y el arquitecto Luís Vallet de Montano (1896-

36. *Ibidem*

37. Existen cartas de Luis Vallet dirigidas a Oteiza, que estaba en Madrid, en las que se comprueba la relación mantenida durante el proceso de realización de la Capilla y, también, de la Estela. El siguiente comentario se encuentra en una carta fechada en Irún el 15 de abril de 1957, y da cuenta de los siguientes hechos: *Querido Jorge: Te mando unas fotos de la maqueta del recuerdo al P. Donosti; como verás hay dos soluciones para la capilla una con un paraboloide; especie de concha donde se recogen todos los sonidos del monte y la otra la que teníamos antes de tipo plano y con aristas; ya me dirás lo que opinas de esto, la estela no ha salido muy bien en la foto, pero como tu la conoces no tiene importancia para ti, si necesitamos hacer otras fotos sería mejor hacerlas de la maqueta en piedra (...) que veo tienes tu ya realizada ¿puedes mandarme una foto? He pedido ya presupuesto de las piedras y del pulimento y tallado de la estela, espero tenerlo todo dentro de poco, así como el presupuesto de la capilla, para mandarlo a la Sdad. Aranzadi para que den su aprobación y orden de ejecución, (...) Mándame unas líneas descriptivas de la estela para que yo la añada a la descripción general del "material" que han de publicar en la revista de la Sdad (...).*

Posteriormente, también le da noticias sobre la construcción de la vivienda: *Vuestra casa estará cubierta a fin de la semana próxima ó quizás antes y pronto empezaremos los cierres de muro y la distribución (...)* etc. Cartas fotocopiadas, s/Carpeta, Ver Archivos Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra.

1982)³⁷ (foto 4), antiguo integrante del GATEPAC, y por tanto con su pensamiento arquitectónico de conciencia y lenguaje y modernos desde el punto de vista del arte. Vallet colaboró también, como ya hemos indicado, en la realización de los planos y el seguimiento de la construcción de la casa que en Irún compartirán durante algunos años Oteiza y el también escultor y amigo Nestor Basterretxea. Según se describe en esta memoria,

La estela.– es una piedra negra, cuadrangular, separada, flotante del suelo de cromlechs. Con una cara hendida por un círculo perforado, la que da frente a la entrada de la capilla, orientada al Poniente. El círculo vacío, ligeramente descentrado, lleva dos perforaciones por las que, en determinados momentos, la mañana y la tarde, depositará, puñados de luz (...). Esta piedra debe producir una impresión de gravedad, de soledad también, de una presencia distante, irremisible, como las de las piedras que desde nuestra prehistoria la acompañará, la acompañarán mucho más, ciertamente, que nosotros. El simbolismo geométrico del círculo y del cuadrado, levemente desviado en ese señalado lugar, como un ancla en rotación incesante del paisaje, se quisiera que lo desocupe todo, que nos ignorase con la indiferencia de todo lo que es Bueno y Eterno, que nos haga rezar y sentir lo poco que somos.

La Estela funeraria era una escultura moderna. Y en la praxis de Oteiza se situaba en un límite. Por su apariencia³⁸ (fotos 5 y 6), desde una primera apro-



Escultura *Homenaje Padre Donostia*, 1957. Fundación Museo Jorge Oteiza.



Estado actual de la Estela funeraria de Jorge de Oteiza y la Capilla del arquitecto Luis Vallet. Memorial al Padre Donostia, proyectado y realizado entre 1956 y 1959. Puede observarse que ni en la escultura de 1957 (fueron tapadas), ni en la piedra de Agiña se realizaron las perforaciones indicadas en la memoria.

38. Foto 5. Fotografía de la escultura *Homenaje al Padre Donosti*, 1957

Foto 6. Fotografía del estado actual de la Estela funeraria de Jorge de Oteiza y la Capilla del arquitecto Luis Vallet, Memorial al Padre Donostia, proyectado y realizado entre 1956 y 1959. Puede observarse que ni en la escultura de 1957, ni en Agiña 1958-59 se realizaron las perforaciones indicadas en la memoria.

ximación propia del punto de vista disciplinar de la escultura, este monumento/señal se presentaba formalmente bajo los programas establecidos por las primeras vanguardias para la Escultura Moderna, es decir como una obra abstracta y autorreferencial. Sin embargo, el sentido de esta obra no puede construirse sin superar su apariencia formalista, ya que, como se vienen mostrando, en la praxis oteiziana, la componente utópica heredada del Arte Moderno se conduce y fundamenta a través de su articulación con el contexto de la cultura vasca. Además para Oteiza representaba, simbólicamente, la consecuencia del desarrollo de sus objetivos estéticos –de su trabajo con la noción de vacío– y lo que se ha dado en llamar fase conclusiva, inmediatamente anterior a su posicionamiento programático del abandono de la práctica pública de la escultura en 1959. Fue el intento de puntuar un grado cero en su escultura como punto de llegada al lugar donde se manifestaba el máximo descuento de la expresión. Era, en relación a su Ley de los Cambios (1958), la conclusión para ser aplicada en espacio público, en el paisaje de las relaciones entre seres estéticos y seres reales. Suponía la extrapolación del trabajo del sujeto íntimo (interpersonal), al ser social (transpersonal).

Cuando la escultura se encuentra con Agiña, este paisaje era ya un monumento (con falta de pedestal). Sin restos estatuarios, pero con el *cromlech-estatu* (en equivalencia a la categoría oteiziana de ser estético propuesta desde el trabajo con la estatuaria megalítica de san Andrés y San Agustín) era el contexto-paisaje adecuado para enfocar la necesidad de *traducir (...) el contenido –secreto– histórico del momento en que surgieron y al que sobreviven*³⁹. Y la Estela tenía su propia función. Era la de ser el pedestal bajo el cual se mostraba la densidad histórica (y prehistórica) del paisaje, que posibilitaba hacer visible su eslabón con el tiempo vital de la creación de los cromlechs, con su herencia *secreta* –por perdida en el recuerdo– (Augé 1998) que sobrevive en la dificultad de su comprensión. Y su carácter de monumento no se manifestaba simplemente por su título, que apelaba al homenaje y la *memoria*; tampoco por llamarla *funeraria*, ya que no es “exactamente” funeraria, (salvo que los muertos fueran otros) pues el cuerpo de Aita Donostia no está en aquel lugar. Es monumento porque cumple con dos funciones históricas asignadas a la categoría Escultura. En primer lugar se articula como lengua simbólica que se asienta en un lugar específico (Krauss 1979) y en segundo, porque potencialmente va más allá de cuanto es por sí misma como objeto escultórico moderno y ensimismado. En palabras de Oteiza, *la virtud de una estatua nueva es la de convertir en creación reciente todo cuanto alcanza*⁴⁰. Y dado que pertenece a un modo de entender el trabajo del arte, también es lugar, ya que como operación escultórica, sirve para reconocer *cómo pasa una pronunciación íntima a la pública y monumental*⁴¹.

En el año anterior, en 1957, Oteiza había sido galardonado con el Gran premio de Escultura en la Bienal de Sao Paulo de Brasil. No se premió una sola

39. OTEIZA, Jorge, “Interpretación “ 1952, p. 50.

40. Idem, p. 126.

41. Idem, p. 47.

obra, se premió un trabajo de investigación estética que respondía a título de Propósito Experimental, cuyo texto acompañó a las 29 esculturas presentadas, ordenadas en 10 familias. Según su autor, respondía a un momento de racionalismo concreto *en que la estatua se me iba apagando como expresión*. Allí la estela tenía su lugar como una escultura moderna, casi como una *Estatua en su naturaleza experimental, objetiva, fría, impersonal, libre de todo afán espectacular*⁴² como la conocemos cuando la vemos descontextualizada, bajo el título de *Homenaje al Padre Donosti*. El texto del Propósito Experimental tenía, precisamente un apartado con el epígrafe *La Estela Funeraria*, en el que esta escultura moderna, cambiaba su estado para hacerse Estatua y Lugar para la relación. Y el ser:

Hoy oriento todo mi interés, más que a la integración funcional de la Estatua con la Arquitectura y el mundo –que es lo ornamental y técnico que más dominamos todos–, a la determinación final de la obra como servicio metafísico para el hombre. Incluso como sitio sólo, espiritual, para el alma del espectador. (...) Por esto puedo decir ahora que mi escultura abstracta es arte religioso. No busco en este concepto de la Estatua lo que tenemos, sino lo que nos falta. Derivo, así, de lo religioso a la Estela funeraria. No es minuto de silencio. Es la imagen religiosa de la ausencia civil del hombre actual. Lo que estéticamente nace como desocupación del espacio, como libertad, trasciende como un sitio fuera de la muerte. Tomo el nombre de lo que acaba de morir. Regreso de la Muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece⁴³.

En relación a las cuestiones de carácter monumental y público que se inician en la obra de Agiña, es oportuno comentar someramente (ya que no es el caso que nos ocupa) el siguiente proyecto para Montevideo, que representa la continuidad y aplicación de los planteamientos investigados sobre el cromlech-estatua y la monumentalidad. En 1959, es premiado en Montevideo (Uruguay) con el *Primer grado, en el Concurso Internacional sobre Monumentalidad e integración de la escultura con la arquitectura y la ciudad*. Oteiza había presentado con el arquitecto Roberto Puig y el proyecto conjunto del Monumento a Batlle Ordóñez. Comentaré que este proyecto –no realizado– es *una conclusión espacial desocupada como definición de lo estético de un espacio religioso de idéntica naturaleza a nuestro cromlech*⁴⁴. Añade que con este proyecto dio respuesta a Giedion sobre la cuestión del tipo de monumentalidad que correspondía al arte de su tiempo. Una escala íntimamente ligada a la interpretación del cromlech neolítico vasco cuya diferencia (arriba comentada) con el megalitismo de Bretaña, Inglaterra o Irlanda le lleva a decir que *la escasa monumentalidad no es copia degenerada de las grandes alineaciones megalíticas, sino la invención de un nuevo concepto monumental a escala humana, para la reflexión íntima de la persona*⁴⁵. En su obra no pública también realizará en 1959 obras de capital

42. OTEIZA, Jorge, "Propósito Experimental", en BADIOLA, Txomin, *Oteiza. Propósito Experimental*. Madrid, Fundación Caja Pensiones1988 (orig. 1956-57), p. 224.

43. Idem, p. 227.

44. OTEIZA, Jorge, "Quosque ..." 1963, número marginal 103.

45. Ibidem.

interés para su proceso: la obra titulada *Homenaje a Mallarmé. Conclusión Experimental nº 3 con la que da por terminado el proceso y su trabajo como escultor*⁴⁶ y, consecuentemente, se produce su paso a la vida.

Para reencontrar la aplicación de estos planteamientos monumentales, habrá que esperar a su equivalente de 1985, el proyecto "Izarrak alde" (Del lado de las estrellas), el Cementerio de Ametzagaña proyectado con Juan Daniel Fullaondo, entre otros arquitectos para la ciudad de San Sebastián. Un proyecto (no ejecutado) de Oteiza, en el que este espíritu del Monumento de Montevideo estaba presente, además de intentar *encuadrar la ciudad entre la hermosa referencia de Chillida en el "Peine del viento" y este cementerio- parque cultural. De hecho una Ciudad Análoga. El "Peine" y el mar, la ciudad real y, por último, El territorio Cromlech con su ciudad Análoga*⁴⁷.

En Oteiza el modo, entre metafórico y realista, de situar y ejemplificar cada estado de su investigación responde al intento por comprender y comprenderse durante las situaciones más genuinas y equivalentes del proceso creador del hombre –intemporal–, implicando épocas distanciadas por el tiempo y las formas culturales, y sus propias contradicciones nacidas de la tensión entre los momentos instintivos y racionales de la experiencia. También responde a la necesidad de explicar y explicarse, cómo pasar a la escultura su ser de sujeto íntimo articulándose con el ser cultural político. En definitiva responde a su huída constante del *artista decorador* (que entra en las casas después del arquitecto), ocupado por la expresión, que le impedía *crear en el arte como una actividad permanente*⁴⁸. Con qué otro imaginario podría haber transmitido Oteiza su experiencia vivida a través de la escultura, el saber que encontró durante el tiempo que duró su praxis? *El hombre pone el tiempo, y el mundo el espacio –decía–, (...) su tiempo es el de su conciencia íntima, reversible, modificante, topológico, mental. Que ocupa (con la expresión) o desocupa el mundo, al que proporcionamos (desde el arte), estructura, duración y sentido espirituales.*⁴⁹

SOBRE EL ESCULTOR. DE LA INTERPELACIÓN MODERNA AL CONSENSO POSMODERNO

Ya hay consenso, Jorge Oteiza nacido en Orío en 1908 y fallecido en Donostia-San Sebastián en 2003, puede recibir institucionalmente el tratamiento de artista internacional. Simbólicamente, el escultor de la segunda mitad del siglo veinte más importante del País Vasco (como habitualmente se citaba) ha cruzado el límite que lo mantenía en imaginarios menos globales, más locales.

46. BADIOLA, Txomin et alt., *Mito y Modernidad*, Bilbao, Guggenheim, 2004, p. 307).

47. OTEIZA Jorge, FULLAONDO, Juan D., "Izarrak alde", *El Croquis. Revista de Arquitectura*, nº 26, 1986, p. 79 y ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA Y MORENO, "De modernidades y de oportunidades. Escultura Pública en el País Vasco", CIMAL. Arte Internacional, nº 26. Valencia, 2001, p. 64.

48. OTEIZA, Jorge, "Quosque Tandem...", 1963 número marginal 98.

49. Idem, número marginal 26.

La exposición itinerante (Bilbao-Museo Guggenheim, Madrid-Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, y Nueva York-Museo Salomón R. Guggenheim) celebrada durante 2004 y 2005 revalida este cambio de estatus que no era imprescindible para quienes conocían la importancia de su obra, pero sí para normalizar el estado de la cuestión que otros discutían. Una circunstancia esta, viable sólo por la características de nuestra época culturalmente posmoderna –todavía– y sus modos tácitos de entender la función y el significado de las producciones culturales (el arte con escultura en nuestro caso) que obliga a complejas articulaciones con la identidad de los contextos sociales donde se manifiestan.

Dadas estas circunstancias también puede ser significativa, desde las estrategias culturales, la proximidad al cincuenta aniversario de la ubicación de la Estela funeraria en Agiña. Con menores motivos otras obras de Oteiza pertenecientes a su labor investigadora, de laboratorio, han resultado ciertamente agraviadas al aumentar desmesuradamente su tamaño para ser instaladas en espacios público urbanos con la disculpa de homenajear a Oteiza y difundir su obra. Se espera ahora que en este futuro aniversario, no se impongan los modelos de gestión, ya generalizados, en la imagen mediática de ciudades y territorios, en la que siempre está implicada la operación artística por su valor simbólico y de representación.

Hoy, frente al consenso posmoderno, su interpelación moderna puede interesar como crítica a los modos de gestión del arte y su aplicación en la ciudad reconvertida en nuevo nicho económico para el sistema del arte. De un modo idealista podría decirse que igual que la tierra, la sociedad, con la técnica de la memoria-olvido, hace fungibles las propias producciones culturales. En un sistema del arte, que debiera ser sostenible, sólo se decantarían como monumento-recuerdo aquellas cuestiones significantes para la cultura de la época, la obra de Oteiza, debe permanecer con su vocación de espaciar y ahuecar los modos de producción del arte. No ocupando, *como bultos en las estatuas*, las calles y las plazas de nuestras ciudades. *Consideramos secundaria la cuestión del embellecimiento en las ciudades* escribía en la memoria, arriba comentada, del concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez, y continuaba: *Entendemos pues la CREACIÓN MONUMENTAL como limitación abierta de un gran espacio vacío, receptor dentro del complejo dinámico y turbador de la ciudad que trata de aislar en la comunidad la razón vital de su circunstancia, traduciéndola en razón existencial desde cuya intimidad se rehace la nueva conciencia espiritual y política del hombre*⁵⁰.

Terminamos volviendo de nuevo al texto de Badiola citado al comienzo para contextualizar la significación de la obra de Oteiza, el cual resultaba también significativo por la paradoja sobre la que se construía. *El gran fracaso de Oteiza*, título de este sentido y contenido artículo, tenía ya presente la significación de la

50. OTEIZA, Jorge, "Memoria del concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez", 1959, en BADIOLA, Txomin Oteiza. *Propósito Experimental*. Madrid: Fundación Caja Pensiones 1988, p. 228.

definitiva ausencia del escultor y, consecuentemente, las diferentes –interesadas algunas– direcciones y formas que se tomarían para ocupar esta falta. Concluía su defensa aludiendo a la difícil personalidad del hombre-escultor con el verso de Wilde *todo hombre mata aquello que ama* pero, precisamente, por oposición tomaba más fuerza la obra de aquel –generadora, dinámica, propagadora, que se expande, que engendra. Aunque en el sentido de la *fungibilidad de los experimentos vanguardistas*, el destino ideal de la obra oteiziana fuese, en palabras del propio Badiola: *morir como la semilla evangélica, para renacer en la influencia directa sobre las personas*. De esta manera con este punto discontinuo su memoria sería realmente homenajeada desde la ausencia. Una sentida ausencia, cuya falta constituiría un silencio –espacial– en el paisaje de la cultura, e –íntimo– en cada hombre. Un memorial vacío. *Consistencia monumental*.

Recordando. Puede decirse por tanto que entre 1763 (Javier M^º de Munibe, el ilustrado conde de Peñaforida crea la Sociedad Vascongada de Amigos del País) y 1957 (fecha en la que esta Sociedad, a través del Grupo de Ciencias Naturales Aranzadi, plantea el Memorial) quedan enlazados imaginarios que se sustancian y eslabonan en el *paisaje de Agiña*, activado por la *cultura particular* del cromlech microlítico vasco. *Un sencillo monumento*, la estela, casi funeraria, cerraba en clave simbólica un espacio monumentalizado que confirmaba su *genius locci* para reafirmar el sentido que una época daba a su manera de entender sus hechos culturales. Esta estela ofrecía la memoria de Aita Donostia como depositaria de una cultura que debía funcionar como eslabón entre las generaciones pasadas y venideras⁵¹.

Era la mediación de una escultura-estela que marcaba una zona límite. Como Escultura moderna era el punto de llegada –personal, íntimo, interno– del artista que concluía con la desocupación espacial la etapa (moderna) del arte. Como Estela, al otro lado del límite, devolvía –de nuevo– el punto de partida del trabajo del arte: apertura hacia re-ligar, re-inventar, los modos de representación que con la mediación del arte encuentra el hombre en sus espacios públicos para la acción. Siempre en un movimiento pulsátil que, generación tras generación, intenta reactualizar el lugar y lo real donde se da el origen del ser.

Y aunque Oteiza parezca excesivo, desmedido y/o enorme, ésta es su contradicción (y la de cualquiera): *Puedo afirmar y afirmo ahora: Que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo*.

51. RIEGL, Alois *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1987 (edic. orig. 1903).