

Artrópodos y omatídios
El proyecto de Jorge Oteiza para el Edificio Beatriz,
una historia inconclusa

Eduardo Delgado Orusco

Cuadernos del
Museo Oteiza 6



Artrópodos y omatidios
El proyecto de Jorge Oteiza para el Edificio Beatriz, una historia inconclusa

Introducción	11
El Edificio Beatriz	13
Propósito experimental	21
Y después...¿qué?	36
Bibliografía	47
Anexo documental. Documentación gráfica	51

La Fundación Museo Jorge Oteiza es una institución financiada por el Gobierno de Navarra.

La presente edición ha contado con el patrocinio de la Obra Social de Kuxka.

© Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, por la presente edición, 2009
C/ de la Cuesta, 7
E-31486 Aizuza (Navarra)

© Eduardo Delgado Orusco

Printed in Spain

ISBN: 978-84-936588-4-7

D.L.: NA: 2993-2009

Impresión: Gráficas Blak (Pamplona)

www.museooteiza.org
info@museooteiza.org
Tel.: +34 948332074

Introducción

Al filo de la conclusión de las obras del Edificio Beatriz, sito en el corazón del madrileño Barrio de Salamanca y que significó una profunda renovación en una de las manzanas de su rígida trama, sustituyendo el antiguo Monasterio de la Concepción Jerónima de Madrid, el arquitecto Eleuterio Población convocó un concurso restringido entre escultores para resolver el esquinazo de las calles José Ortega y Gasset con Velázquez.

Dicho esquinazo presentaba la particularidad de resultar el punto más visible de la intervención, y con esta iniciativa se intentaba suavizar la imagen comercial que los locales sitos en la planta baja podían dar al edificio destinado íntegramente a oficinas.

El ganador del concurso³ fue el escultor Jorge de Oteiza con una propuesta que, más allá de su valor plástico, procuraba una interpretación particularmente lúcida del propio edificio. En efecto, la peculiar configuración del conjunto arquitectónico, derivada directamente de su estructura constructiva —un núcleo central resistente y una fachada portante de piezas prefabricadas de hormigón armado— confería a la piel exterior una apariencia de "organismo celoso guardador de algo en su interior"⁴ que Oteiza identificó como razón de su propia propuesta.

Los avatares del final de obra, que había resultado particularmente lenta y cuajada de dificultades, unido a la peculiaridad del concurso convocado unilateralmente por el arquitecto, y a la irascibilidad del escultor ante las dificultades que planteaba la ejecución de su proyecto, condujo la situación a un callejón sin salida cuya consecuencia fue la paralización del encargo.

De aquella ocasión se conserva una pequeña serie de maquetas, algunas en tiza y otras más definitivas en madera, junto con algunos fotomontajes que ilustran el proyecto, así como una serie de memorias que explican igualmente las intenciones y el trabajo de Oteiza. Completa la documentación de este episodio el intercambio epistolar entre el escultor y su representante legal en Madrid que, en función de lo acaecido, acababa manifestando la imposibilidad de reclamación alguna.

Hace algunos meses y en mi calidad de arquitecto, fui requerido por la propiedad del Edificio Beatriz para estudiar una reforma integral del mismo. En el nece-

3. Los convocados al concurso fueron únicamente dos: el escultor de Orio, y su amigo y acompañante en numerosas aventuras artísticas desde los heroicos tiempos de Aránzazu, Néstor Basterreixea.

4. Cfr. Archivo FMUO. Primera memoria Oteiza sobre la escultura. *Proyecto de escultura para el Edificio Beatriz*. Madrid, 12 de junio de 1974.

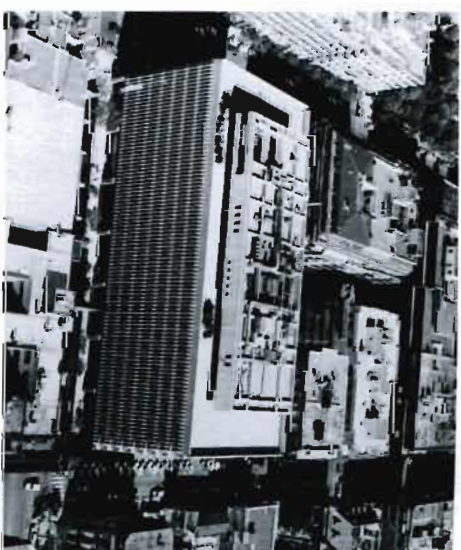
sario proceso de documentación del conjunto llegó a mis manos uno de aquellos fotomontajes, lo que me indujo a investigar lo sucedido en torno al concurso y al desarrollo del proyecto. Mis pesquisas me condujeron, de una parte, a los archivos de Viviendas y Oficinas S.A. (Vyosa), la empresa promotora y todavía propietaria del edificio; de otra, a los archivos y la memoria personal del arquitecto Eusebio Pobladón y, finalmente, a la Fundación Oteiza, donde localicé la documentación disponible, así como las maquetas correspondientes al proyecto. Este proceso me ha permitido profundizar en las circunstancias del concurso, lo acaecido en su momento y, sobre todo, en la propuesta del escultor. Incluso, y puede que ése sea el punto más ilusionante, el trabajo de investigación me ha permitido plantear a todos los agentes involucrados, la posibilidad de retomar el proyecto, cerrando así un círculo que ha durado algo más de tres décadas.⁵

No obstante, probablemente ningún documento resulte tan revelador como el edificio mismo y el espacio reservado para la escultura en la calle José Ortega y Gasset semiesquina con Velázquez, que hoy se ha transformado en un vacío urbano —una pequeña placita— utilizado como lugar de encuentro y de juego por los usuarios del edificio y los vecinos del barrio, circunstancia que probablemente apreciaría el escultor en cuanto *presencia de una ausencia*.

5. Resulta pertinente recordar que la obra de Oteiza ya vivió una circunstancia similar en el Santuario de Aránzazu, donde su propuesta estatutaria fue rechazada a mediados de la década de los cincuenta para ser retomada a finales de la década de los sesenta. En síntesis, la historia fue como sigue: en mayo de 1952 los franciscanos habían optado por el proyecto de Oteiza, que había sido recomendado por Sáenz de Oiza y Laorga, frente al proyecto —mucho más académico— de Joaquín Lucarini. Según se fueron conociendo públicamente los diseños y los criterios de Oteiza empezaron a levantarse opiniones adversas respecto al proyecto. Las críticas llegaron al purpurado de San Sebastián Font Andreu, quien para intentar acallarlas pidió informes y fotografías a los franciscanos. La Comisión Diocesana de Arte Sacro ordenó la suspensión de las obras remitiendo el asunto al mejor criterio de la Pontificia Comisión Central de Arte Sacro.

Mientras llegaba la contestación de Roma, y para mayor dramatismo de la situación, los Apóstoles de Oteiza esperaban literalmente tirados en las cunetas del acceso al Santuario. Para mayor complicación y en medio de un agrio cruce de acusaciones entre diferentes sectores de la sociedad vasca, con parangando a renacer el envío. Finalmente llegó de Roma la temida contestación prohibiendo definitivamente el proyecto. "Esta Pontificia Comisión que cuida del decoro del Arte Sagrado según las directrices de la Santa Sede, tiene el dolor de no poder aprobar los proyectos presentados (...). No se discute las buenas intenciones de los proyectistas, pero se concluye que han sufrido extravío por la corriente modernista, que no tiene cuenta alguna de los preceptos de la Santa Iglesia en materia de Arte Sagrado". La carta, firmada por el Cardenal Giovanni Constanini, venía acompañada de un informe anónimo, supuestamente experto, donde se criticaba duramente tanto el proyecto prohibido de escultura y pintura, como las recientes obras del Santuario por su "aspecto de fortaleza".

Pocos años más tarde, en 1962, nuevas voces reclamaron al recién nombrado obispo Lorenzo Bereciartúa una solución a la situación creada —las esculturas de Oteiza seguían lamentablemente abandonadas a las puertas del Santuario—. Entre 1962 y 1968 hubo sucesivas aprobaciones y prohibiciones pero el su trabajo y finalizado al año siguiente. Por su parte, Bastierrechea volvió finalmente a Aránzazu mediada la década de los ochenta para culminar un nuevo proyecto iconográfico para la cripta.

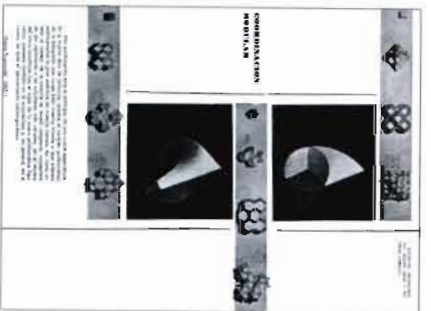


El 18 de diciembre de 1975 se *inauguraba* mediante un sencillo y discretamente ideado como sede corporativa del Banco Popular Español, que ocupaba media manzana del madrileño Barrio de Salamanca, entre las calles José Ortega y Gasset, Velázquez, Nuñez de Balboa y el llamado *pasaje* de Nuñez de Balboa, donde se localizan los accesos al garaje del edificio y que une las calles de Nuñez de Balboa y Velázquez. Este acto vino a cerrar un proceso largo y complejo que condujo a la creación de uno de los edificios de oficinas más singulares del panorama arquitectónico madrileño de la segunda mitad del siglo XX.

En efecto, superado el período de aislamiento y autarquía que caracterizó la década de los cuarenta en nuestro país, se habían venido activando una serie de corrientes cuyo objetivo común era la actualización operativa de la arquitectura española con la que se realizaba fuera de nuestras fronteras, acortando las endémicas distancias que habían caracterizado no ya sólo el mundo de la arquitectura, sino el de la cultura española en general con respecto al extranjero.

El caso del Beatriz podría inscribirse en un intento de sometimiento de los procesos de proyecto y de construcción asociados a la arquitectura a los imperativos determinados por la industrialización y en consecuencia a la seriación y la estandarización. Este paradigma pretendía asimismo una optimización en el aprovechamiento de las superficies y volúmenes disponibles a partir de un suelo determinado, muy apropiada para un uso comercial como el que se planteaban los promotores de este edificio.

7. Las intervenciones en este acto fueron recogidas en un también sencillo folleto, sin otra referencia que la señalada en la cubierta: *Palabras pronunciadas por don Rafael Ternes Carero, Consejero delegado del Banco Popular Español y Fray Ignacio de Madrid, Vicario General de la Orden de San Jerónimo en el Acto de Bendición del Edificio Beatriz que tuvo lugar el día 18 de diciembre de 1975*.



de Rafael Leoz o la *Estructura Reticular Estérea y Desplegable* del malogrado Emilio Pérez Piñero. Sin embargo, a la vuelta de los años, cabría apuntar al Beatriz y a algunos otros de este mismo autor,¹¹ como posiblemente los mejores representantes de esta corriente en nuestro país, en la medida en que este tipo de arquitectura resulta particularmente adecuada para el uso de oficinas, una de las líneas de especialización de Población.¹²

Así, y recurriendo al sintético pero eficaz a los efectos de reconocimiento de las diferentes corrientes arquitectónicas en la fecha, catálogo que la revista *Arquitectura*⁸ publicó en 1964,⁹ podría encuadrarse en el epígrafe *Coordinación modular*.¹⁰ Por fechas, ni el Beatriz, ni ninguna otra obra de Población pudieron ser incluidas en esta publicación, como si lo fueron los estudios reticulares de Miguel Oriol y Antonio Carrillo, el *Módulo Hele*

9. Cfr. ARQUITECTURA n. 64, Año 6, Abril 1964. *Número extraordinario dedicado a 25 años de arquitectura española*.
10. Al respecto resulta significativo el título dado por el arquitecto a su último libro: ELEUTERIO POBLACION KNAPE. *Teoría del módulo y coordinación dimensional*. Fundación Fidas. Sevilla, 2008.
11. Aunque con desigual calidad arquitectónica, podían mencionarse en esta misma línea los edificios para *Endesa*, el *Banco del Norte* o el *Banco de Levante*, todos ellos en Madrid, o para el *Citibank* en Alcobendas.
12. Resulta muy significativa la cita de Francastel escogida por Carlos de Miguel para acompañar este epígrafe de la arquitectura española de la época y que bien podría apuntarse como evocación del propio Beatriz: "Nos encontramos ante el principio de una nueva experiencia. En la misma obra de Delaunay aparece el carácter problemático de la búsqueda que surge bajo nuestra mirada y que expresa estéticamente la gran aventura de nuestro tiempo. Así como antaño el manejo de la simetría se revestía estéticamente susceptible de dar nacimiento a las soluciones más variadas, así el manejo del ritmo constituye hoy el lugar de la nueva problemática figurativa, presente también en la arquitectura y, en general, en el centro de todo el pensamiento contemporáneo". (Pierre Francastel, 1963). Cfr. ARQUITECTURA n. 64, Año 6, Abril 1964, p. 45.

Vuelve a ser significativo el hecho de que Población dedicase su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría a las relaciones entre música y arquitectura. Allí citaba el arquitecto la máxima de Goethe, "la arquitectura es una música petrificada", para concluir que "es labor de los arquitectos el conseguir espacios sonoramente armónicos. La proporción, el ritmo, las matemáticas al fin, han sido la clave para edificar las más hermosas construcciones desde los tiempos de las Pirámides". Cfr. ELEUTERIO POBLACION KNAPE. *Discurso de recepción del Ilmo. Sr. D. Eleuterio Población Knappe*, como Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. "Arquitectura y Música. Expresiones Paralelas", pp. 30-31.

No obstante, como se ha señalado más arriba, esta corriente hunde sus raíces en la optimización del espacio de trabajo que los arquitectos europeos y especialmente norteamericanos, venían desarrollando desde hacía décadas.¹³ En efecto, si hay una tipología edificatoria característica de la ciudad del siglo XX ésta es, sin lugar a dudas, el edificio contenedor de oficinas. Esta afirmación se comprueba con rapidez con sólo atender al vector de transformación de las viejas ciudades, de un centro esencialmente residencial hacia un uso fundamentalmente terciario.

Esta realidad, que de hecho ha llevado al cuestionamiento de la ciudad histórica, de su centralidad, de sus comunicaciones y que últimamente plantea hasta una transformación de los modos de trabajo en función de las nuevas aplicaciones tecnológicas en este ámbito, se ha operado precisamente a partir del llamado espacio de oficinas que, aunque conocido en siglos anteriores, ha ecllosionado convirtiéndose en una realidad verdaderamente característica del siglo XX.

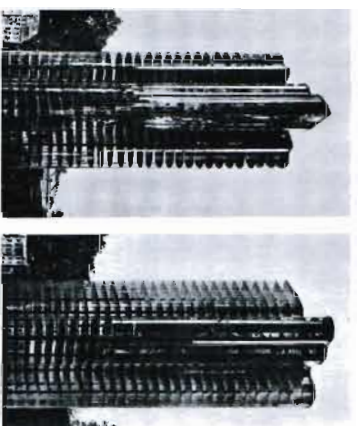
De hecho, un rastreo por los proyectos, tanto teóricos como contruidos, de lo que se ha dado en llamar modernidad arquitectónica descubre un nuevo tipo de edificios, que podrían describirse como "contenedores de trabajo limpio"; desde el Chicago de finales del XIX,¹⁴ donde la aparición del ascensor y de otras patentes permitió una exploración vertical de la propia ciudad y, por tanto, del apliamiento del espacio de trabajo, a los proyectos de los maestros europeos, como Le Corbusier o Mies van der Rohe, cuyo desarrollo y consolidación real tuvo lugar precisamente en los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial.¹⁵



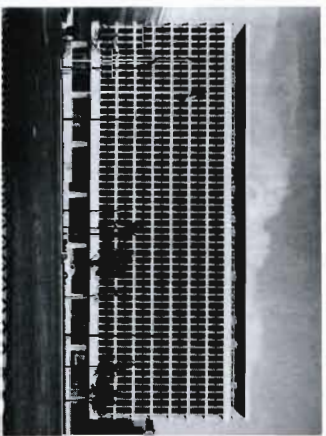
14



13



15. Para la mejor descripción de este proceso no encuentro mejor documento que IÑAKI ABALOS y JUAN HERREÑOS, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990*. Editorial Nerea. Madrid, 1992.



17

cada en Bruselas, se debe a la firma de una de las más importantes oficinas de arquitectura de los Estados Unidos: la Sede Corporativa de la Banca Lambert¹⁶ 17 (1965) —actualmente perteneciente al grupo ING— según proyecto de la oficina Skidmore, Owings y Merrill (SOM), siendo el arquitecto responsable del conjunto Gordon Bunshaft.^{18 19}

Con todo, como sucedió con algunas otras obras de arquitectura edificadas en nuestro país en esas décadas, puede afirmarse que el Beatriz aguanta la comparación con aquella referencia, siendo un ejemplo del gran impulso que, en un entorno de todavía incipiente industrialización, tuvo lugar en la España de los sesenta y los setenta.²⁰

El Beatriz es además un ejemplo del proceso de sustitución urbana que tuvo lugar en muchas ciudades españolas, y desde luego en Madrid, de viejos usos y arquitecturas en favor de otras más coherentes con el valor del suelo y la reconfiguración de la ciudad que tuvo lugar en esos años. En este sentido, el Beatriz es un modelo que ilustra la transformación de importantes tejidos en nuestras



19

16. Al parecer fue Javier Vallis Taberner, vinculado al Banco Popular desde 1963 como consejero adjunto a la Presidencia y casado con Cristina Muls Delassue, de nacionalidad belga, quien localizó y propuso como referencia para el Beatriz este inmueble.

18. Gordon Bunshaft (1909-1990), arquitecto americano que alcanzó la fama y el reconocimiento internacional con el proyecto de la Lever House (1951) en Nueva York. Recibió el Premio Pritzker en 1988, ex aequo con Óscar Niemeyer.

20. No hace tanto tiempo que precisamente al hilo de una exposición sobre arquitectura bancaria, Antonio Bonet explicaba lucidamente la transición operada en este tipo edificatorio, del modelo de *Caja fuerte* al *Caja de cristal*: "En la arquitectura, arte eminentemente social y sujeto al poder económico, forzosa-mente también tenía que producirse el cambio. Muy pronto se levantaron edificios representativos de una España deserosa de incorporarse al movimiento moderno. El estilo internacional vino a sustituir al neoclasicismo oficial. En lo que atañe a la arquitectura bancaria la transformación fue total. Su rápida mutación parecía la de un decorado teatral. De los pétreos y compactos edificios, con pórticos de órdenes vigonescos, rústicos sillares, ventanitas con frontones, ferreas rejas, estatuas y voladas cornisas se pasó, sin transición, a edificios de metálica estructura y vitreos paramentos. La caja de cristal, de aspecto ligero y carente de ornamentos, a no ser un gran letero con el nombre de la entidad o un relieve de escultura abstracta, imponía una nueva tipología fuese ya la del edificio entre medianerías o la torre aislada y prepotente con la audacia de su verticalidad, alterando el entorno tradicional. Frente al banco tradicional concebido como una caja fuerte para guardar el dinero en un lugar impenetrable, se levantaban estos nuevos bancos de traslucida y frágil apariencia. El dinero no estaba protegido como antaño por los recios muros



2

ciudades como parte de una dinámica inevitablemente intrínseca al fenómeno urbano. Con frecuencia este proceso ha llevado a la desaparición de interesantes piezas de arquitectura, como sucedió en Madrid, por ejemplo en el Paseo de la Castellana. Sin embargo, este mismo hecho es paradójicamente señal de vida y de dinamismo social y económico que debe ser tutelado por las correspondientes administraciones, tutela que, no obstante, nunca debería significar parálisis o esclerotización.

Volviendo al caso que nos ocupa, el inmueble sustituido fue el antiguo Monasterio de la Concepción Jerónima de Madrid,²¹ heredero de la antigua fundación de Beatriz Galindo,²² Precisamente en homenaje a su fundadora el nuevo Edificio recibió su

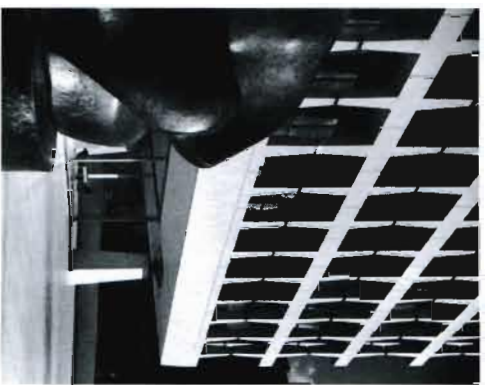
de una fortaleza inaccesible, dentro de un cofre de siete llaves. Alarmas sofisticadas y sistemas electrónicos, lo mismo que los fornidos vigilantes con llamantes uniformes de superman, constituían las mejores garantías para los clientes y financieros que operaban a un nivel tanto doméstico como internacional. La sensación de distancia y luminosidad era la norma de estos modernos templos del dinero". *Cfr. De la caja fuerte a la caja de cristal*, Antonio Bonet Correa, en CARMEN GIMÉNEZ SERRANO (Ed.) *Arquitectura bancaria en España*. Ministerio de Fomento y Sociedad editorial Elea, Madrid, 1998, página 43.

22. Beatriz Galindo fue la primera mujer conocida que se dedicó a la docencia en España. Fue maestra de Isabel la Católica y de sus hijas, compartiendo con la reina los veinte posteriores años de su vida. Beatriz, conocida con el respetuoso apelativo de "La Latina", contrajo matrimonio, según el deseo real, con uno de los grandes héroes de la Reconquista: Francisco Ramírez de Madrid, "el Artilero". A su muerte dejó descendencia y fundaciones suficientes como para que su nombre perdure e identifique al céntrico barrio donde se asentó.

Referiéndose al Convento de las Jerónimas, Almudena de Arteaga, biógrafa de "La Latina", apunta que "desde que la guerra había dejado tan destruido el convento de la calle Lista, las jerónimas habían procurado recuperar el antiguo esplendor de todas sus casas pero aquello era costoso y en muchas ocasiones les faltaban los medios necesarios.

Por otro lado, eran muchos los que aconsejaban vender el convento de la calle Lista para atesorar liquidez, despoñándose de aquel valioso patrimonio urbanístico. El barrio de Salamanca sesenta años atrás se ubicaba en los arrabales de Madrid, pero ahora se podía considerar parte del centro más deseado por los inversores y las buenas ofertas por su propiedad les llovían. Con lo que les ofrecían, bien podían mudarse de nuevo a las aljuras construyendo un edificio de similares características y además ayudar a otros conventos de España en su reconstrucción después de la guerra. Los anclajes semiindustriales iban disipándose poco a poco para dejar un hueco a la lógica del devenir de los tiempos.

El 31 de mayo de 1964, por fin y después de discutirlo en capitulo, decidieron vender su media hectárea de terreno con huerta e Iglesia incluida al mejor postor. La poderosa especulación inmobiliaria del momento y su necesidad les obligaba a ello. En este caso, el comprador fue Goyssa S.A.



nombre, conservando en el acceso a su salón de actos la reja del antiguo Monasterio.

No obstante, y en lo que atañe al objetivo y al contenido de este libro, un aspecto particularmente relevante de la Banca Lambert en Bruselas, paradigma del Edificio Beatriz, es su destacada implantación urbana en el bulvar que rodea el corazón de la ciudad, cerrando una vista a la ancha avenida frente al

Palacio Real. Esta condición impuso una especial atención al diseño de la escena urbana mediante una plaza pavimentada con mármol travertino y con una gran escultura de Henry Moore.²³

Con una ubicación tal vez menos comprometida que la belga, la operación de implantación del Beatriz, vinculada tanto a los parámetros urbanísticos del solar como a la preocupación modular que ha caracterizado la obra de Población, llevó

En el mismo lugar en el que estaba el monasterio, la iglesia y el huerto de las jerónimas de la antigua calle Lista, llamada actualmente José Ortega y Gasset, hoy hay un gran edificio de oficinas y locales comerciales al que se bautizó en homenaje a "La Latina" como "Edificio Beatriz". La reja del coro que separaba en la iglesia a los feligreses de la clausura ha quedado para siempre allí colgada de una de las paredes del moderno edificio. En los bajos de este edificio hay un centro comercial-calería que muchos madrileños conocen como Vips.

El 25 de mayo de 1965, y casi un año después de decidirlo, firmaban la venta definitiva. En ella las Hermanas Jerónimas ya apodadas "Las Latinas" dispondrían de dos años para construir su nueva casa a las alpujarras de Madrid. El lugar elegido vino de la mano de la ya mencionada sor Cristina de Arteaga cuando le insinuó a su madre doña Isabel de Falguera y Moreno la ilusión que le haría el que le dejase en su futuro testamento los terrenos que entre Colmenar y Madrid tenía en un lugar llamado el Goloso. Su madre, generosa como siempre lo fue, no esperó a morir para donárselos. El nuevo convento de las Jerónimas comenzó de inmediato a construirse bajo las indicaciones de los arquitectos don José Yarnoz Larrosa y don José Manuel González Carrillón.

Aquella loma, desde la que se divisaba la línea de Viñuelas, los montes de El Pardo y en lontananza la Sierra de Guadarrama, no distaban más de diecisiete kilómetros de donde añaho descansaron los restos mortales de Beatriz Galindo.

Pasado el tiempo, el cadáver de doña Beatriz hizo su último viaje en busca de la paz que la Orden Contemplativa de las Jerónimas ansiaba y aun comparte su lugar con ellas". Cfr. ALMUDENA DE ARTEAGA, Beatriz Galindo, La Latina. Maestra de reinas. Algaaba ediciones. Madrid, 2007. pp. 205-207.

a liberar una serie de franjas de suelo a su alrededor.²⁴ Esta operación generó un ensanchamiento de la acera de la calle José Ortega y Gasset donde se ubica el acceso principal del edificio, que podría entenderse como una plaza lineal que acompaña el desarrollo del edificio. De aquí a la decisión de incorporar un grupo escultórico a la manera de Henry Moore en Bruselas había sólo un paso que Población dio en febrero de 1974, convocando un concurso restringido, con sólo dos participantes: Jorge de Oleiza y Néstor Basterretxea,²⁵ ambos escultores de carácter y con sobrada experiencia en proyectos análogos.

El propio arquitecto, en el documento que bien podría considerarse pliego de condiciones del curso, apuntaba:

"En el Proyecto se previó emplazar en el lugar que se cita en el epígrafe (calle Velázquez y José Ortega y Gasset) un elemento escultórico que valore el espacio libre existente entre la alineación de los soportales basamentales y la acera pública. Formalmente debe ayudar a la comprensión de la transición del espacio abierto al claustal de Planta Baja.

En ningún caso en altura deberá sobrepasarse la cota de la parte inferior de la banda ciega en que se apoyan los prefabricados de la fachada, ya que, siendo estos formalmente expresivos, se produciría dicotomía o enfrentamiento entre las distintas expresiones. La banda es el espacio neutro o tierra de nadie entre dos vocabularios de la plástica.



24. En efecto, a pesar de ocupar sólo la mitad de una de las manzanas del Barrio de Salamanca, el edificio se deseaba exento y con la mayor altura posible, en un evidente intento de autoafirmación. Dado que su configuración espacial y estructural restringía los patios interiores a apenas unas galerías verticales de instalaciones, la operación geométrica resultante obligaba a la mencionada liberación de suelo. Aunque remotamente esta operación recuerda la generosa implantación del Edificio Seagram de la Avenida Madison de Nueva York, regalando a la ciudad una inesperada plaza.

En cuanto a su dimensión en planta, el grupo no podrá sobresalir del espacio asignado, ya que en caso contrario entorpecería el tránsito y limitaría las posibilidades de penetración a Planta Baja.²⁶

A pesar de la limpieza e inteligencia de la propuesta arquitectónica de Población para el Beatriz, lo cierto es que, durante su construcción, se habían producido numerosos retrasos y dificultades. La aparición del responsable de inmuebles del Banco Popular, Ángel Fernández Bravo y su equipo,²⁷ en febrero de 1973,²⁸ estableció unas nuevas y, en algún punto, severas normas de relación entre Dirección Facultativa, Constructora y Propiedad, basadas en un pragmatismo radical que permitió desbloquear la situación. En este clima es fácil imaginar que la Propiedad dejase hacer al arquitecto en su intención de resolver la escena urbana, reservándose no obstante la decisión posterior de proceder a esa inversión o no.

26. Cfr. Archivo FMUO, Pliego de condiciones del concurso escultórico. *Escultura para el Edificio Beatriz*. Eleuterio Población, Madrid, 15 de febrero de 1974.
27. En el acto de inauguración del edificio, Rafael Termes citaba, además del propio Ángel Fernández Bravo, a Tomás Montealegre, Ernesto Pérez Beneito y Ramón Álvarez. Cfr. *Palabras pronunciadas por don Rafael Termes Carro, Consejero delegado del Banco Popular Español y Fray Ignacio de Madrid, Vicerio General de la Orden de San Jerónimo en el Acto de Bendición del Edificio Beatriz que tuvo lugar el día 18 de diciembre de 1975*.
28. Cfr. Archivo Viosa, Informe del Departamento de Inmuebles e Instalaciones. Obras en el cuatrienio 31. 12. 1975 - 31. 12. 1979, p. 33.

Lo cierto es que, al margen del interés histórico de este episodio en el conjunto de la obra de Oteiza, el estudio de este proyecto para el Edificio Beatriz en Madrid permite una aproximación al breve período en el que el escultor retomó la escultura en la primera mitad de la década de los sesenta, contradiciendo, en cierto modo, su abandono de carácter ético que había tenido lugar en 1959.

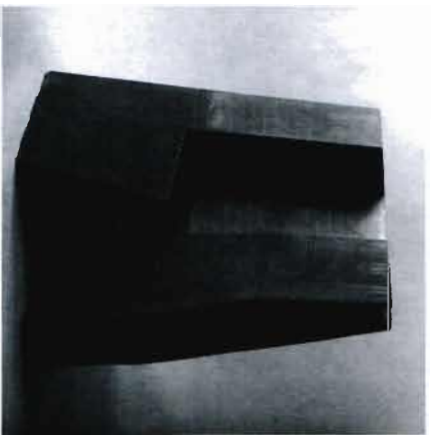
Con aquel abandono Jorge de Oteiza pretendía evitar la transformación de su libertad como creador en una profesión.²⁹ No obstante, el compromiso de finalización de la estatuaría del Santuario de Aránzazu a finales de la década de los sesenta, unido a la necesidad personal de concluir algunas investigaciones, le llevó a un intenso trabajo en el período 1972-75, consecuencia del cual fue su participación en el concurso del Beatriz.

En efecto, en la biografía de Jorge de Oteiza publicada en *Oteiza Propósito Experimental*, catálogo de la exposición antológica homónima comisariada por Txomin Badiola y financiada por la Fundación Caja de Pensiones en 1988, se señalaba como única anotación para el año 1972 "Oteiza retoma la parte de su trabajo de escultor que había quedado incompleta. Desarrolla su 'Laboratorio de tizas',³⁰

29. Resulta pertinente recordar en este punto la cita de Octavio Paz referida a Marcel Duchamp, con la que Txomin Badiola encabeza su personal explicación de la personalidad y la obra de Oteiza con motivo del comisariado de la exposición antológica. "El arte es una de las formas más altas de la existencia a condición de que el creador escape a una doble trampa: la ilusión de la obra de arte y la tentación de la máscara del artista. Ambos los perfican: la primera hace de una pasión una prisión y la segunda de una libertad una profesión". Cfr. TXOMIN BADIOLA (Ed.) Oteiza. Propósito experimental. Catálogo de la Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1988, p. 29.

30. Txomin Badiola desarrolló esta categoría de "Laboratorio de tizas" contenida en la obra de Oteiza aludiendo a la forma prismática elemental como pieza básica de composición de esta familia de esculturas.

"Al abordar la catalogación de la obra completa de Oteiza —señala Txomin Badiola— se ha prescindido del criterio cronológico y se ha preferido una ordenación temática basada en su propósito experimental y en función de lo que han sido sus series experimentales más importantes. El establecimiento de unos campos de problemas precisos le ha permitido, en su dinámica de trabajo, el simultaneísmo, abandonarlos o retomarlos al margen de cualquier criterio convencional de evolución artística. Así, en 1958-59, trabajando en sus conclusiones experimentales, realizaría trabajos en masa correspondientes a un período anterior; en 1969, una vez concluido su proceso, retomará el trabajo figurativo para finalizar la basílica de Aránzazu; o, entre 1972 y 1975, completará algunas series del laboratorio de tizas y pasará a material definitivo maquetas de otras anteriores (...)", Badiola concluye su Nota a la catalogación "Es la primera vez que se intenta una catalogación de la obra completa de este artista. Esta que aquí se presenta tiene un carácter necesariamente provisional en espera de que un mejor conocimiento del escultor haga aflorar piezas hasta ahora no localizadas o perdidas". Cfr. Nota a la catalogación. Txomin Badiola en TXOMIN BADIOLA (Ed.) Oteiza. Propósito experimental. Catálogo de la Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1988, p. 65.

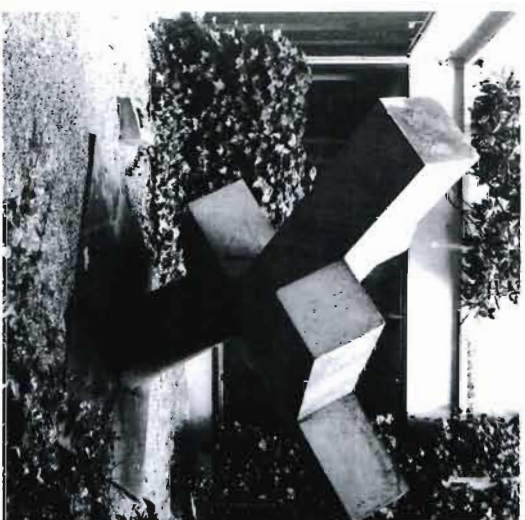


completa algunas familias experimentales y pasa a material definitivo alguno de sus modelos". Así pues, es efectivamente en este relativamente breve contexto temporal, que apenas abarca la primera mitad de la década de los setenta, donde debe entenderse el trabajo de Jorge de Oteiza para el Beatriz.

El trabajo de estos años enlaza con la serie de *maclas abiertas* de 1956-57, con la *Estela funeraria (Prometeo)*³¹ de 1957-58 o con la serie *Aislamiento de un espacio vacío*,³² de 1958, obras sensiblemente más pesadas desde un punto de vista plástico, conformadas mediante volúmenes sólidos, alejados de la construcción de vacíos mediante el juego de planos u otros elementos geométricos simples. Sin embargo, las piezas que reinauguran el trabajo de Oteiza en 1972 plantean una gráfica todavía más elemental, basada en la yuxtaposición de piezas aproximadamente prismáticas y que conforman un desarrollo autónomo conocido como el "Laboratorio de tizas", aludiendo a la forma prismática elemental utilizada como pieza básica de composición de esta familia de esculturas.

En este sentido, la *Estela al Padre Lete*,³³ proyecto de 1957, constituido por tres prismas rectos de base cuadrada dispuestos verticalmente, parece ser el precursor directo de la *Estela a Madoz*,³⁴ de 1972, donde el juego de dos prismas y un tercero ligeramente matizado mediante planos oblicuos muy cercanos a la vertical generan una espacialidad muy próxima. En efecto, esta obra parece situarse en el origen de las primeras operaciones para el Beatriz.

No obstante, las investigaciones de Oteiza en este tiempo muestran la articulación de estas mismas piezas elementales en composiciones cada vez más complejas, con mayor número de elementos en juego y también con mayor número de recursos geométricos —sección, dimensión, orientación, etcétera— en una más



36

que notable exploración espacial limitada intencionalmente por el escultor a través de ejercicios geométricos muy contenidos. Son temas todos ellos que evocan la ordenación interna de la materia y que —si se quiere, remotamente— remiten a las investigaciones que por aquellos mismos años empezaban a realizarse en grupos de trabajo interdisciplinarios, particularmente en los Estados Unidos.³⁵

En esta línea podrían citarse *Iren Ezin (Navarra como laberinto)*,³⁶ de 1972, o la *Construcción vacía con cuatro unidades binarias de desocupación espacial*,³⁷ fechada en 1973. Y con todavía mayor proximidad plástica con el proyecto del Beatriz habría que citar el *Módulo T abriéndose*³⁸ y el *Módulo T cerrándose*,³⁹ ambos de 1972, o la *Estela funeraria para un lugar en el País Vasco*,⁴⁰ de 1973.

Todas estas obras —y alguna más— son las recogidas por Badiola precisamente en el epígrafe titulado "Laboratorio de tizas", dentro del capítulo Propósito Experimental. Naturalmente, como en toda tentativa clasificatoria y más de este género, hay territorios grises que acercarian el proyecto del Beatriz a otras investigaciones como la *desocupación del cubo*, la *apertura de poliedros*, las *cajas de piedra* o las *maclas con la matriz Malevich*.



37



39

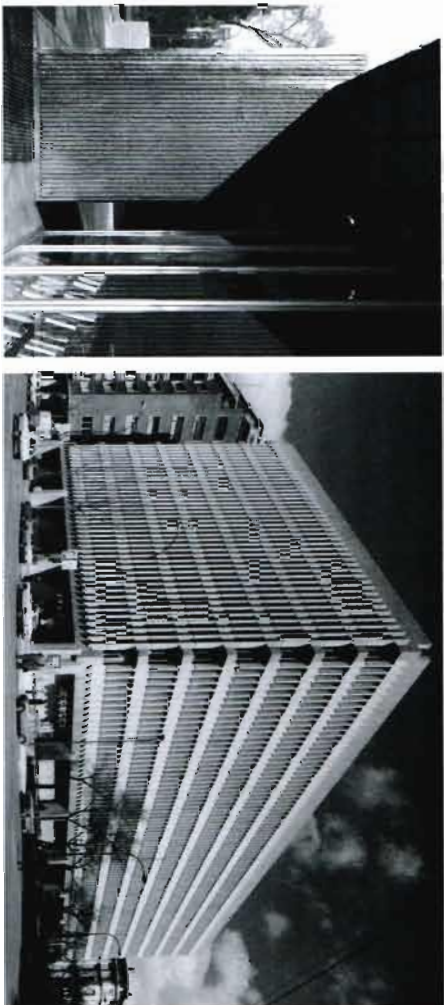


38



40

35. Aquí me refiero a los encuentros que en la década de los cincuenta y sesenta mantuvieron un buen número de pensadores, artistas, científicos y arquitectos entre los que se encontraban Georgy Kepes, Cyril Stanley Smith, Robert Le Ricolais, Max Bill y Jacob Bronowsky. Un punto de referencia de estos trabajos podría ser la exposición comisariada por Kepes en el MIT en 1951, *The new landscape in art and science*.



41

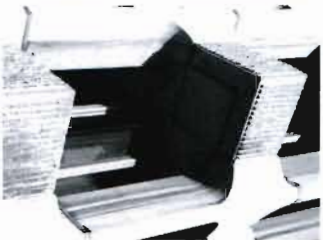
42

Aquel mismo discurso de exploración fue el seguido por Oteiza, si bien de modo acelerado, en el proyecto para el Beatriz donde, tomando como modelo y pieza de arranque uno de los soportes de planta baja del edificio,⁴¹ el escultor desarrolló una primera configuración de prismas rectos de base rectangular paralelos entre sí, derivando su investigación hacia un conjunto sustancialmente más complejo y en un aparente equilibrio espacial que conquista una mayor cantidad de espacio.

Sabemos que en las fechas en las que Oteiza tuvo su primer contacto con el Beatriz, en los primeros meses de 1974, éste se encontraba en fase de acabados interiores, mientras su imagen urbana, completamente confiada a la estructura vista, ya estaba más que perfilada.⁴² La potente configuración del conjunto, consistente en una "jaula" espacial conformada mediante la repetición de una misma pieza prefabricada de hormigón,⁴³ entregaba su peso y el de todo el edificio sobre un pórtico en



43



44

planta baja, también de hormigón si bien ejecutado "in situ", lo que provocaba una imagen de marcado contraste de texturas y proporciones. El cerramiento de vidrio de las oficinas se pensó retraqueado en un plano interior, casi oculto al exterior, lo que confería mayor protagonismo si cabe a la mencionada estructura.⁴⁴

Frente a la marcada verticalidad de los huecos de fachada,⁴⁵ en planta baja el arquitecto planteó una enorme diafinidad, como interesa al uso comercial de los locales a los que iban destinados. Para ello se planteó alcanzar la máxima luz posible entre pilares, con la necesaria penalización de su consecuente engrosamiento. El arquitecto lo manifestaba con nitidez, tanto en el documento preparado para el concurso de escultura, como en la propia Memoria del Edificio:

"A primera vista el Edificio Beatriz aparece como una gran masa paralelepípedica clara en su expresión volumétrica y morfológica. Un análisis más detallado, nos revela que la aparente simplicidad expresiva no es más que un reflejo del equilibrio de las tensiones estructurales internas traducidas en las formas externas de los prefabricados portantes que constituyen a la vez el esqueleto y la piel del edificio.

Al mismo tiempo, la coordinación dimensional modular, que ha servido de base para la proyección de las tres direcciones del espacio, trasluce también al exterior ritmada con la serie de Fibonacci. Todo el edificio no es más que la expresión plástica de una teoría de números que apoya reciamente su volumen puro y tenso en los grandes soportes de la planta basamental".⁴⁶

Esta explicación no es si no un desarrollo de aquella otra contenida en la Memoria del Edificio, más sintética pero que abunda en el tema del material:

"Nuestro edificio apoya reciamente su volumen puro y tenso, en los grandes soportes de la planta basamental.

La retícula modular trasluce al exterior por doquier, ritmada con la serie de Fibonacci. Todo el volumen no es más que la expresión plástica de una teoría de números.

En cuanto al color y la materia, tan importantes, hemos intentado armonizar el primero con el tono dominante de Madrid, el gris rosado, en cuan-

45. Aunque la comparación no resulte inmediata, existe una resonancia formal y hasta espacial, que a Oteiza no debió pasarle desapercibida, entre algunas de sus investigaciones y la configuración de la fachada del Beatriz. La más conocida de aquellas sería la que dio lugar al Aposicionario de la fachada del Santuario de Aránzazu.

En este capítulo de analogías también podría establecerse una más conceptual entre el Edificio Beatriz y la Capilla en el Camino de Santiago, ambos configurados como un volumen geométrico limpio conformado por la mera estructura y suspendido, casi en levitación, sobre un basamento de otra naturaleza.

46. Cfr. Archivo FMJO, Pliego de condiciones del concurso escultórico. *Escultura para el Edificio Beatriz*. Eleuterio Población, Madrid, 15 de febrero de 1974, p. 1.

to a lo segundo no hemos dudado en elegir el hormigón tratado de la forma conveniente a cada proceso de ejecución".⁴⁷



En efecto, los prefabricados de fachada concebidos casi como esculturas, se sometieron a un tratamiento superficial que perfilaba perfectamente sus aristas a la vez que dejaba descubrir los los áridos, lo que les confería un aspecto extremadamente terso, casi pulido.⁴⁸ Por contra, la estructura de planta baja, pilares y dinteles vertidos *in situ*, ofrecían un tratamiento superficial más tosco, conseguido mediante un encofrado estratado y un abujardado posterior de la superficie, manifestando una presencia aparentemente más descuidada, de filiación brutalista. Idéntico tratamiento se siguió para la superficie de las pantallas vistas en el interior del edificio.⁴⁹

La potente imagen del conjunto, caracterizada por aquel protagonismo estructural, carente en absoluto de ornamento,⁵⁰ unido al caldo de cultivo de la últimas

47. Cfr. Archivo Wyosa. Proyecto de Edificio para Oficinas y Locales Comerciales Calles José Ortega y Gasset, Velázquez y Nuñez de Balboa. Madrid. Eleuterio Poblaón. Memoria. Marzo 1968. pp. 47-48.

48. Hay que señalar que la empresa responsable de la ejecución y suministro de estas piezas fue la holandesa Schokkbeaton —que disponía de un proceso de vibración del hormigón sobre unas mesas inmensas, lo que le permitía conseguir elementos de un acabado muy fino— la misma que suministró las piezas de fachada de la Sede de la Banca Lambert en Bruselas. Además de volver a certificar la influencia del edificio belga sobre el español, cabe suponer el aprovechamiento de su desarrollo. En Madrid, las piezas fueron sometidas a un cuidadoso sistema de control por el Instituto Eduardo Torroja de la Construcción dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Cfr. Informes n. 3915 y n. 4190, ambos con fecha 18 de marzo de 1968.

50. En conversación personal con Eleuterio Poblaón en su oficina profesional me manifestaba con firmeza que en su carrera apenas recordaba decisiones tomadas fuera del estricto estudio de las cuestiones constructivas o estructurales. Al margen de los posibles matices a los que podría adaptarse, sirva este apunte como nota característica del modo de trabajar de este arquitecto, paradigma de lo que podría mos considerar el desarrollo tecnológico de la modernidad más ortodoxa: "Rechazamos reconocer problemas de forma; sólo problemas de construcción. La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sino sólo el resultado. La forma, por sí misma, no existe. La forma como objetivo es formalismo; y lo rechazamos. Nuestra tarea, en esencia, es liberar a la práctica constructiva del control de los especuladores estéticos y restituiría a aquello que debiera ser exclusivamente: construcción". Cfr. LUDWIG MIES VAN DER ROHE. Tesis de trabajo. (Título original: "Arbeitsheften", G, n.º 2, 1923). En Escritos. Diálogos y Discursos. Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yebra y Consejería de Cultura del Consejo Regional. Murcia, 1981. p. 27.

investigaciones llevadas a cabo en aquellos mismos años por el escultor de Orio, explica el asidero y la rotundidad con que Oteiza apelaba a aquella presencia para arrancar su proyecto:

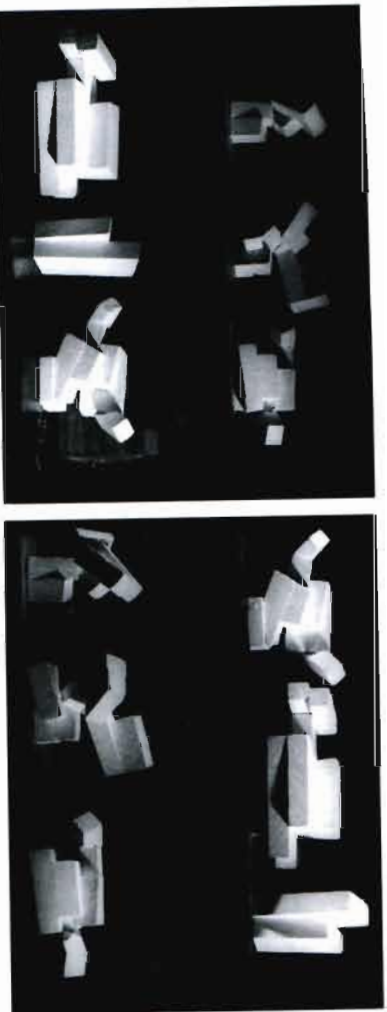
"Este proyecto lo concebí al primer contacto con el edificio. Me impresionó por su racionalismo y sobriedad; me pareció una arquitectura biológica, defensiva ¿Por qué defensiva? Quizá la simetría bilateral del bloque con sus caras como verdaderos paneles de visión que, al recordarme las unidades funcionales y estructurales —los omatidos—⁵¹ integran los ojos de los artrópodos, me produjo la sensación de un organismo celoso guardador de algo en su interior. De algo valioso que precisamente correspondía al escultor definir y programar como escultura, como un ser espacial equivalente plástico y modular del espacio vivo interior. En biología espacial un ser que se asoma al exterior y se muestra al público".⁵²



De estas palabras es posible inferir que Oteiza vislumbrara la oportunidad de plantear el edificio como paisaje conveniente para su escultura, entendida así como organismo habitante del conjunto, capturado en una instantánea en el umbral de uno de los pórticos de la planta baja. Lo que parece seguro es que el escultor entendió y adoptó la potente estructura del edificio como excusa perfecta para su proyecto y, más concretamente, uno de los soportes de la planta baja que actuaría así como *disparador* y primera pieza de una serie.

Relacionados con este proyecto se conservan varias colecciones de maquetas que ilustran los sucesivos acercamientos del escultor al proyecto. El hecho de que el elemento de partida de toda la investigación fuera uno de aquellos soportes del edificio, caracterizados por su condición de prismas rectos de base rectangular, facilitó que casi todas ellas se realizasen con piezas de esa geometría, ya fueran de tiza o de madera.⁵³

52. Cfr. Archivo F.M.U.O. Primera memoria sobre la escultura. Proyecto de escultura para el Edificio Beatriz. Jorge de Oteiza. Madrid, 12 de junio de 1974.



53

De hecho se conserva una fotografía en la que, con una intención claramente pedagógica, el escultor agrupó 5 de aquellos modelos:⁵⁴ la primera maqueta de la imagen resulta una reproducción a escala de dos de los soportes del edificio realizada con tiza. Algunos trazos y anotaciones en la superficie de sus caras visibles denotan su análisis por parte del escultor.

La segunda maqueta, ya realizada en madera, muestra una sutil manipulación de aquellos dos primeros volúmenes, mediante un ligero giro de uno de ellos. En la publicación de la imagen en Nueva Forma, el escultor se refería a esta maqueta como "módulo dinámico de circulación–elemento binario", en el que se producía una elemental aunque a la vez evidente "espacialización" en el sentido manejado en otras series por Oteiza. En esta primera, mínima pero crucial acción se encuentra ya latente todo el proceso.



54

De hecho la tercera imagen, nombrada por el escultor como "elemento ternario con el vacío abierto definido", no es si no una "complejización" de la anterior.

La cuarta maqueta es un "Cuboide de Malevich", así rotulado en la imagen en su cara más visible. Esta figura espacial, generada por la intersección de un plano con un prisma recto, es un antiguo hallazgo de Oteiza que, según explicaba el mismo escultor, incorporaba un punto de "movilidad" y de "humanidad" a la geometría inicial.

Finalmente, la quinta maqueta corresponde a una "combinación del elemento binario con 2 ternarios como organismo de la clave espacial–(coincidente con la 4ª variante)". Se trata así pues de una de las propuestas más elaboradas del proyecto, muy cercana ya a la formalización de la propuesta definitiva. En otro punto de la publicación el escultor se refiere a esta variante como "crustáceo espacial" aunque lo tacha de "exceso de agresividad".⁵⁵

Oteiza explicaba aquella fotografía con sus cinco maquetas en un texto que, por su interés, reproduzco íntegramente ya que explica con precisión sus mecanismos de trabajo, al menos en la producción de su "Laboratorio de tizas":

"Visible el trazado regulador áureo del edificio, analizo uno de los soportes de la planta basamental. La encuentro en raíz cuadrada de 5. Me figuro que corresponde el bloque del edificio al espesor en horizontal de dos soportes. He procedido a partir de los dos paralelepípedos que constituyen un soporte. He desplazado en ángulo ligeramente uno de ellos, el más corto, acortado para con este desplazamiento producir una desocupación espacial. He obtenido así un elemento binario que corresponde al que suelo utilizar en mi Laboratorio de tizas, uno de los que utilizo como esteticisma o esquema mínimo, molecular, de enérgica para un organismo espacial (esteticisma = 2 partes de masa o espacio desocupado + la interrupción o separación como tiempo interno o estructura + el ángulo oblicuo o diagonal como tiempo móvil o de circulación). Para configurar la escultura he opuesto dos de estos elementos binarios por contacto y desplazamiento en horizontal, generando así espacios vacíos exteriormente, uno a cada lado. Para definir mejor cada uno de estos espacios, he agregado un tercer elemento, un pequeño paralelepípedo truncado en oblicuo, contribuyendo a dar un carácter de pinza a cada uno de estos 2 espacios desocupados, y al conjunto el de un crustáceo (se trataba de obtener un animal lógico espacial) con dos pinzas amenazantes, abiertas y vacías".⁵⁶

55. Cfr. NUEVA FORMA n. 110. Abril–Mayo 1975, p. 249.

56. Cfr. Archivo FMUO. Primera memoria sobre la escultura. Proyecto de escultura para el Edificio Beatriz. Jorge de Oteiza. Madrid, 12 de junio de 1974.

Dentro de la línea de sus investigaciones —remotas y recientes— Oteiza parece, no obstante, estar cediendo ante lo que podríamos denominar un cierto *expresionismo fantástico*, más que probablemente impresionado por la imponente presencia de la mole arquitectónica. El escultor también parece estar aprovechando el relativo aislamiento del edificio —aunque ocupa aproximadamente media manzana, el edificio se entiende exento— para proponer un paisaje fantástico que a continuación e indirectamente tilda de *inhumano*. De hecho, la dimensión de la escultura propuesta, escalada con el pórtico del edificio hubiera resultado ciertamente gigantesca.⁵⁷ Podría apuntarse aquí un cierto *espíritu de los tiempos* —desde mediados de la década de los sesenta— que miraban a la prehistoria como paisaje temido y anhelado a la vez.^{58 59}

Corrigiendo en algún extremo lo anterior, Oteiza continuaba su discurso y la serie:



"Agrego una segunda versión de este proyecto de escultura racional dictada por la arquitectura. Los prismas rectos han sufrido un corte oblicuo, prismas dinámicos de circulación, que ya definí como prisma Malevich y que correspondían al plano Malevich y el cuboide Malevich. Homenaje a Malevich, en mi experimentación espacial, hace ya años. De este modo el prisma recto, que solamente se desplaza en ángulo recto y que corresponde al vocabulario de la arquitectura, incorpora el factor móvil y humano, circulatorio, constituyéndose lingüísticamente en el equivalente y complemento plástico del módulo arquitectónico. Esta segunda versión me resulta más dinámica, con más clara respiración espacial, creo que expresa con mayor precisión la naturaleza estética del espacio interior de este edificio racional y lógico, a nivel de su funcionamiento y habitabilidad. El esquema racional y modular de este habitante espacial es la escultura que se asoma al exterior como un minotáurico y simbólico crustáceo

de contenida agresividad, y que creo corresponde al carácter del edificio y plásticamente lo podría complementar y acompañar".⁶⁰

La referencia en esta memoria al espacio interior del edificio explica una cierta "horizontalización" de la escultura, ya que la propiedad había solicitado en su día al arquitecto "un edificio completo de nueva planta, con aprovechamiento máximo de las alturas permitidas según las Ordenanzas Municipales, y de los volúmenes, en función de la máxima altitud funcionalmente utilizable".⁶¹ Lo que en la práctica se había traducido precisamente en la casi ausencia de dobles alturas interiores,⁶² entendidas como contrarias a aquella voluntad y, por ende, en una de las notas definidoras de la espacialidad del edificio: su horizontalidad.

En cuanto al material con que se pensó ejecutar la escultura, el arquitecto responsable del Concurso señalaba lo siguiente en la memoria correspondiente a la convocatoria:

"La materia a emplear debe ser capaz de dialogar con la arquitectura existente: Hormigón, acero inoxidable, aluminio como expresión de maridaje o bien, fundición de hierro forja masiva como expresión de tensión y peso".⁶³

De estas palabras se desprende el respeto del arquitecto a la libertad propositiva de los escultores convocados, si bien el perfil de éstos ya hacía presagiar su capacidad de diálogo con el edificio. Así, y aunque es posible que en la cabeza de Oteiza ya estuviera presente el hormigón u otro expediente de carácter pétreo, en los primeros documentos no se aludía explícitamente al material, si bien casi inmediatamente y tras ser requerido a concretar se apuntaba con nitidez:

"Materia: Hormigón gris, algo oscuro (que ennegrece al mojarse)".⁶⁴

⁶⁰ Cfr. Archivo FMJO. Primera memoria sobre la escultura. *Proyecto de escultura para el Edificio Beatriz*. Jorge de Oteiza. Madrid, 12 de junio de 1974. El escultor finalizaba su escrito con la siguiente nota entre paréntesis: "Adjunto a las 2 maquetas, fotografía de algunos elementos y pruebas que pueden servir o ilustrar sobre mi preocupación y comportamiento en esta consulta que verdaderamente agradezco".

⁶¹ Cfr. Archivo Yosca. Proyecto de Edificio de Oficinas y Locales comerciales. Calles de José Ortega y Gasset, Velázquez y Núñez de Balboa. Madrid. Memoria. Marzo de 1968. p. 7.

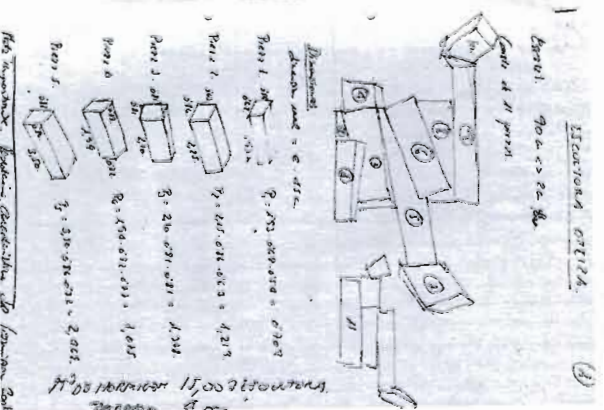
⁶² De hecho, sólo se encuentran dos dobles alturas en todo el edificio: entre los sótanos cuarto y quinto, en función de la presencia de la maquinaria de instalaciones, y entre el ático y sobretático para una pista deportiva de *squash* en el ámbito de la Presidencia.

⁶³ Cfr. Archivo FMJO. Pliego de condiciones del concurso escultórico. *Escultura para el Edificio Beatriz*. Eleuterio Población. Madrid, 15 de febrero de 1974.

⁶⁴ Cfr. Archivo FMJO. Aclaración final al Proyecto de Escultura Edificio Beatriz. Jorge de Oteiza. Madrid, 20 de junio de 1974.

⁵⁷ Como medida orientativa en la correspondiente memoria de estructuras se calculaba un volumen de 15.007 metros cúbicos de hormigón con un peso sin contar zapatos, de 37.517 toneladas y unos 1000 kilos de acero. Cfr. Archivo FMJO. Cálculo de la estructura de hormigón. *Escultura Oteiza*. 7 páginas, sin fecha.

⁵⁸ Una revisión atenta a los paradigmas populares generados por los mass-media revelaría un interés por lo prehistórico, probablemente entendido como expresión de libertad y ausencia de norma. Puede que la expresión mas popular en este sentido sea el papel de Raquel Welch en *One million years BC* (1966), de Ray Harryhausen.



Álava en Vitoria y la Caja Madrid en la Escuela Profesional de Buitrago de Lozoya, respectivamente.

El trabajo de Oteiza se nos muestra también en esta dimensión oscura, telúrico. En su mente parece desear *un punto de vida* a su creación; capacidad de reacción ante el agua; ante el tiempo. Aunque no es su objetivo capital, mucho más centrado en temas conceptuales, Oteiza se nos muestra sensible a la apariencia, al paso del tiempo, a la realidad material de su obra. De alguna forma, los trabajos de escultura urbana de Oteiza pueden entenderse como la ideación de una *arquitectura*, de un *paisaje*, y no como un mero objeto. Se trataría del interés concedido a las condiciones del entorno, al lugar. Y aún más: de la generación de un lugar. Más allá de los recursos escultóricos, de la capacidad de Oteiza para *construir* su escultura, el interés del proyecto para el Beatriz, como de todos los vinculados con la arquitectura, residiría en su capacidad para actualizar la máxima de Robert Smithson: "El trabajo no se coloca en un lugar, es ese lugar".⁶⁶

Quando Dario Gazapo y Concha Lapayese comisariaron la muestra sobre Oteiza y la Arquitectura, apuntaban con extraordinaria lucidez:

66. Cf. NANCY HOLT. *Discussions with Hezzer, Oppenheim, Smithson*. 1970. The writings of Robert Smithson. New York, University Press. Nueva York, 1979.

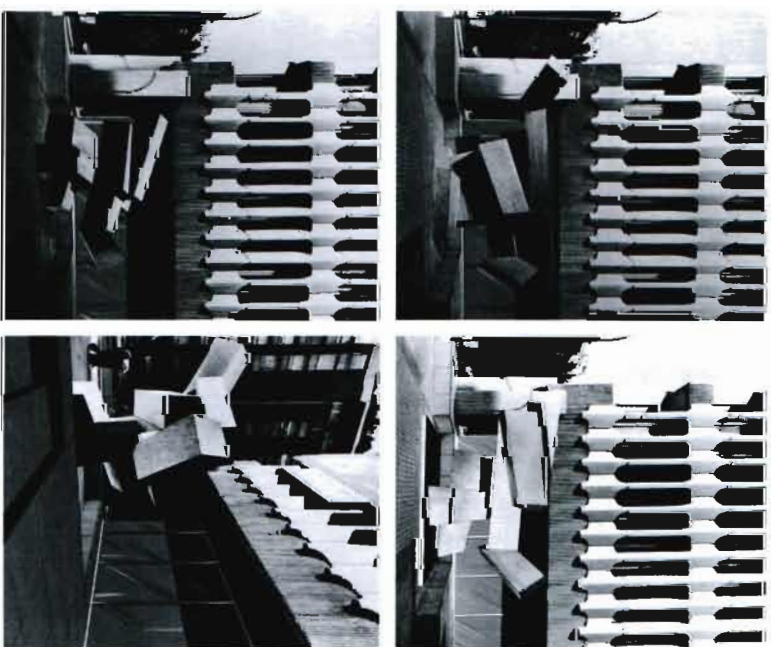
Igualmente, las 7 cuartillas con el cálculo para la escultura en hormigón⁶⁵ que revelan una más que notable aproximación a la solución constructiva del proyecto y formaron parte del dossier remitido en su día por el escultor a su representante legal en Madrid. Estos documentos prueban, tanto que la decisión material estaba efectivamente tomada, como que el desarrollo técnico del proyecto llegó a un alto grado.

En cuanto al acabado de esos hormigones, no tenemos mayor precisión que la apuntada más arriba, si bien, éste sería un capítulo de particular importancia atendiendo al cuidado con que fue tratado este tema en el propio edificio. Parece plausible pensar en un tratamiento análogo al de el *Frien Ezin* (Navarra como *Laberinto*), o la *Construcción vacía con cuatro unidades binarias de desocupación espacial*, proyectos ambos, estos sí, ejecutados en 1972 y 1973, para la Caja Provincial de

"Estos proyectos se describen a través del "paisaje", analizando los rostros y máscaras del paisaje arquitectónico de cada propuesta. Oteiza, cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías, identificándose con su propia descripción del Paisaje narrada en Interpretación estética de la Estatura megálita americana: "a formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones de paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación..." (...)

Oteiza es paisaje".⁶⁷ 68

Y aunque el proyecto para el Beatriz pueda resultar una experiencia relativamente menor comparada con el *Monumento al Preso Político Desconocido*, con *Aránzazu*, con la *Capilla del Camino de Santiago*, con la *Estela y la Capilla al padre Donosti*, con el *Monumento a Bailie*, con la propuesta para el *Teatro de la Ópera de Madrid*, con la ordenación de la *Plaza de Colón de Madrid*, con la *Fundación Sabino Arana*, con el *Concurso para el Cementerio Mítico Vasco* o con *La Alhóndiga de Bilbao*,⁶⁹ sin embargo puede afirmarse que recoge todas las notas que caracterizan el trabajo de Oteiza relacionado con la arquitectura: el entendimiento del lugar, el reconocimiento de un programa, la construcción de una respuesta.



67. Cf. DARIO GAZAPO Y CONCHA LAPAYESE. *Oteiza y la Arquitectura: multiple reflejo...* Catálogo de la exposición realizado por la Fundación Cultural del COAM y la editorial Pamplena. Pamplona, 1996.

69. Este listado es el de los proyectos expuestos en la mencionada muestra.

Desde esta perspectiva y aunque la escultura no llegó a realizarse, aún hoy en día se encuentra ante la cristalera del VIPS —la popular cafetería que desde la inauguración del edificio ocupa el local que hace esquina entre las calles José Ortega y Gasset y Velazquez— el vacío donde se hubiera ubicado la escultura. Una pequeña *placita* abierta y cuadrada, de apenas 5,40m de lado, lugar de encuentro para vecinos y usuarios del edificio, dentro del gran espacio urbano dejado por el retraqueo del conjunto. Esta presencia —o más bien, este vacío, obtenido por *desocupación*— manifiesta igualmente que la operación se abortó en una fase muy adelantada, lo que también explicaría la reacción del escultor ante la frustración del proyecto.

Paradójicamente cabe no obstante leer esta ausencia como una victoria moral de Oteiza, como un logro. Se trataría de una suerte de instalación, un proyecto —o *no-proyecto*— que podría encuadrarse con toda propiedad en otro epígrafe del catálogo de su obra: *las construcciones vacías*.

Montevideo, Arretzagaña o el Camino de Santiago quedaron tocados por la mirada de Oteiza. También el barrio de Salamanca en Madrid y el Edificio Beatriz, donde "el hombre del cromlech abre un sitio para su corazón en peligro, hace un agujero en el cielo y su pequeña cabeza se encuentra con Dios..." 70 71

Probablemente ningún documento resulte tan revelador como el edificio mismo y el espacio reservado para la escultura que hoy se ha transformado en un vacío urbano, utilizado como lugar de encuentro y de juego por los usuarios del edificio y los vecinos del barrio, ante el que cabe imaginar una media sonrisa del escultor.⁷²

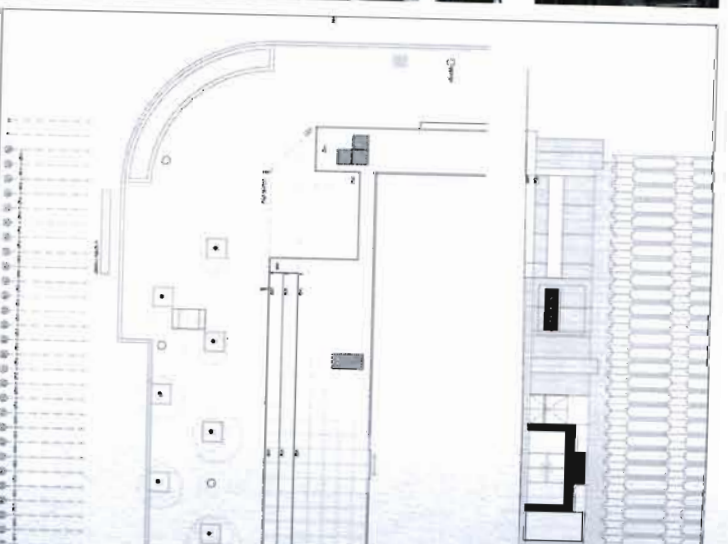
La propuesta de Oteiza fue materializándose, además de en los modelos habituales de trabajo del escultor recogidos en el "Laboratorio de tizas", en otra serie de modelos de madera realizados por el maquetista Jordi Brunet y en una pequeña serie de fotomontajes, que dan idea de la verosimilitud y del avanzado grado de desarrollo de la propuesta.

Finalmente, cabe destacar la identidad entre la valencia que asigna Margit Rowell a la obra del escultor y la voluntad transmitida por la propiedad a su arquitecto: "La escultura de Jorge de Oteiza es a la vez intemporal y de este tiempo.



71

Para ser más precisos, podríamos decir que expresa un concepto de "intemporalidad" que va con el siglo XX".⁷³ En efecto, un estudio de la obra de Oteiza, por somero que resulte, revela un eficaz distanciamiento de su trabajo del imperativo de Rimbaud "hay que ser absolutamente moderno". El escultor vasco evidentemente desarrolló su obra en el tiempo que le tocó vivir, pero aquella se muestra autónoma, relativamente independiente de ese tiempo. En definitiva, podría hablarse de la modernidad de Oteiza en términos de contemporaneidad y no como recurso identitario.



70. Cfr. JORGE DE OTEIZA, Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Pamplona, Pamplona-Iruña, 1993, n. 95. (1ª edición 1963). También en Edición Crítica de Quousque Tandem...! Ed. Fundación Museo Jorge Oteiza. Alzuza, 2006.

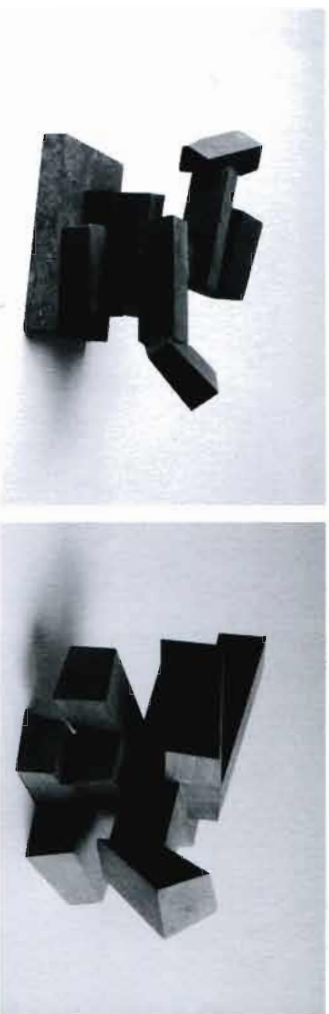
73. Cfr. TXOMIN BADIOLA (Ed.) Oteiza. Propósito experimental. Catálogo de la Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1988, p. 17.

Y después... ¿qué?

En junio de 1974, Oteiza redacta la *Aclaración final al Proyecto de Escultura del Edificio Beatriz*, que acompaña con la versión definitiva de su escultura. El texto, que empieza a respirar la paradigmática impaciencia del escultor, explica con precisión el estado de la cuestión a la vez que intenta despejar cualquier duda con vistas a su posible ejecución:

"Se me pidió una solución única de escultura. Es la que presenté en la fecha acordada, 12 de junio, con 2 maquetas a escala aproximada de la maqueta del edificio".⁷⁴

Oteiza insiste igualmente en una explicación de carácter casi pedagógico de su trabajo, acudiendo al contexto —el edificio— como motor del proyecto:



74

"La escultura se ha planteado desde un módulo espacial obtenido del análisis del edificio, como se explica en la memoria adjunta.

En la primera maqueta se conjugan 2 módulos en una dialéctica racional y fría. En la segunda maqueta la escultura se completa plásticamente y se define como organismo espacial. Funciona como un habitante y guardador del edificio, con la clave espacial del edificio, y que se asoma al exterior. Muestra cierta agresividad frente a la agresividad del medio exterior que, síquicamente, tiende a neutralizar, defiende el edificio. Los 2 espacios que desocupa lateralmente la escultura contribuyen a darle apariencia abstracta de un crustáceo espacial con las pinzas abiertas. Esta apariencia, que a mi me parece bien, me ha hecho reflexionar en estos días, en el sentido de si debo tratar de suavizar o velar en parte esta figuratividad. Pues la gente no lee estéticamente estructura, no ve, lo que se pregunta es a lo que se parece. No, estéticamente y simbólicamente, en qué consiste.

Este edificio es lógico y fuerte. Creo que mi solución escultórica es lógica y fuerte, y responde con el edificio. Sin embargo me he esforzado en suavizarla a nivel de su lectura figurativa. Las 2 desocupaciones laterales las he convertido en una sola y frontal desocupación espacial: el aparente crustáceo es ahora Minotauro. La tercera maqueta, que corresponde a esta solución, sustituye a la segunda. De ser aprobada, creo innecesario aclarar, experimentarla los reajustes mínimos (en ángulos, espesores, inclinación y magnitud planos) para la definitiva puesta en valor de la escultura".⁷⁵

El documento se cerraba con la descripción del material previsto para la ejecución de la escultura ya señalada más arriba, y con un avance de presupuesto y programación temporal:

"Material: hormigón gris, algo oscuro (que ennegrece al mojarse),

Presupuesto: 5 a 6 millones, que incluyen proyecto, maqueta definitiva, materiales, cálculos, encofrado, obreros, terminación. Puede encargarse de la ejecución la misma empresa constructora del edificio,⁷⁶ etc. Es cuestión de estudiar lo más conveniente y seguro.

Tiempo. Puede realizarse en 2 meses, pero todo suele resultar tan lento que es mejor pensar en 3 meses".⁷⁷

75. Cfr. Archivo FMUO, *Aclaración final al Proyecto de Escultura del Edificio Beatriz*. Jorge de Oteiza. Madrid, 20 de junio de 1974.

76. La obra fue adjudicada a Entrecanales y Tavora S.A., aunque las obras de vaciado del solar iniciadas en agosto de 1968 las ejecutó la empresa Isidoro Torres.

77. Cfr. Archivo FMUO, *Aclaración final al Proyecto de Escultura del Edificio Beatriz*. Jorge de Oteiza. Madrid, 20 de junio de 1974.

El siguiente hito de esta historia, un último intento de pactar la viabilidad del proyecto, tiene fecha de 21 de enero de 1975. Se trata de una carta redactada por el escultor y dirigida a Vyosa, la empresa propietaria del edificio en representación de los intereses del Banco. Oteiza transformó de su puño y letra la carta, redactada a máquina, para convertirla en una *Última nota con nueva versión de la escultura*. El escultor resumía:

"Me dirijo a ustedes —Vyosa (Banco Popular)—⁷⁸ con el deseo de formalizar mi situación con respecto a mi escultura proyectada para el Edificio. Con el arquitecto Sr. Población hemos dejado aprobada definitivamente para su realización la escultura que responde técnicamente a la maqueta señalada con el núm. 2. Esta maqueta y la núm. 1 que me valió para la adjudicación de la obra, son las que dejo para la consideración de los señores Consejeros. Las maquetas intermedias, más de 10, que he ido realizando en el proceso de estudio, de mejoramiento y simplificación, he creído innecesario presentarlas también".⁷⁹

A partir de esta fecha, los acontecimientos se precipitan, con toda seguridad por la falta de respuesta de la propiedad. Se suceden una serie de documentos en los que el escultor, ya entregado a la idea de la no realización del proyecto, pretende la satisfacción de unos honorarios por el trabajo realizado "más lo que corresponda a las gestiones de mi abogado y defensa".⁸⁰

En el documento de *Reclamación del escultor Oteiza a Vyosa (sic) o Banco Popular por mi escultura ganada en concurso para el Edificio Beatriz (y si fuera preciso al arquitecto Sr. Población)*, se hacía enumeración de la documentación generada por este proyecto:

1. Informe del arquitecto sobre su edificio para el escultor, 15-2-1974.
2. Mi primera memoria con mi proyecto y maquetas, fotos, 12-6-1974.
3. Mi aclaración final y proyecto modificado, con nuevas maquetas, fotos, etc., 20-6-1974.
4. Mi última nota con la versión definitiva y maquetas, etc., 21-1-1975
5. Fotocopia con carta del arquitecto Carlos de Miguel (29-1-1975) y mi respuesta sobre mi escultura para el Edificio Beatriz, en el Boletín del COAM (14-4-1975).

78. Atadido a mano.

79. Cfr. Archivo FMUO, *Última nota con nueva versión de la escultura*. Jorge de Oteiza. Madrid, 21 de enero de 1975.

80. Cfr. Archivo FMUO, *Nota del escultor a D. José Ramón Adrada*. Pamplona, 6 de junio de 1976.

6. 7 cuartillas con el cálculo para la escultura en hormigón. (s/fecha)
7. Fotocopia de una factura pagada por mí al maquetista de Madrid, Jordi Brunet. No consigno mis otros gastos de maquetista en Irún, maquetas mías, viajes a Madrid, etc., etc.
8. Las páginas de Nueva Forma sobre mi escultura para el Beatriz. (n. 110. Abril-Mayo 1975).

Así pues, entre febrero de 1974 y enero de 1975, tuvo lugar el desarrollo completo del proyecto, desde la convocatoria del arquitecto hasta la *Última nota con la versión definitiva y maquetas*, si bien el asunto siguió activo hasta al menos junio de 1976, cuando Oteiza otorgó poderes a su amigo José Ramón Adrada en los temas que el escultor mantenía pendientes en Madrid.

Particular interés reviste el cruce epistolar entre Carlos de Miguel y el propio Oteiza en el contexto de las cartas de colegiados publicadas por el Colegio de Arquitectos de Madrid. El que fuera director de la revista *Arquitectura*—órgano oficial de difusión del mencionado Colegio profesional— durante más de un cuarto de siglo denunciaba, a propósito de la inauguración de una Exposición de Arte Contemporáneo en el nuevo edificio de la Fundación March, "la falta que se ha cometido al no contar con uno de nuestros mejores escultores, Jorge Oteiza, incomprendible relegado al olvido en tantas ocasiones".⁸¹

Apenas dos meses y medio más tarde, Oteiza contestaba con una misiva de agradecimiento, igualmente publicada en la sección de *Cartas de Colegiados*, explicando que aquella ausencia tenía un carácter voluntario, expresión de hastío y desazón: "Se me pidió que participase, he sido yo el que me he negado a participar. Hace años que me he retirado a mi País Vasco, que me he concretado, sufrido, ya es suficiente, a mi concreto y propio país. De concursos, exposiciones, de España, Madrid, arquitectos, arte, críticos, centralismo, lentitud, irresponsabilidad, mentira, quedé harto".⁸²

Oteiza continúa su carta apuntando dos excepciones a este estado de las cosas "ante la insistencia de amigos arquitectos", si bien, ambas oportunidades habían acabado en fracaso y frustración. De una parte, su participación en el Concurso de Ideas para la Ordenación urbanística de la Plaza de Colón, realizado junto al equipo del arquitecto Ángel Orbe con quien obtuvo el primer premio, ignorado, no obstante, en la elección de las obras por entonces en curso.

De otra parte, el caso del Edificio Beatriz: "Hace unos meses el arquitecto Eleuterio Población me invitó a un concurso restringido para una escultura al exterior a la

81. Cfr. Archivo FMUO, *Carta de Carlos de Miguel al Secretario del COAM*. Madrid, 21 de enero de 1975.

82. Cfr. Archivo FMUO, *Carta de Jorge de Oteiza a Carlos de Miguel* en respuesta a la anterior. 14 de abril de 1975.

entrada de su edificio Beatriz, calle Ortega y Gasset, esquina Velázquez. Pensé que era la última oportunidad para dejar algo en Madrid. No sé porqué pensé así, ya que para las esculturas bajo el puente en la Castellana,⁸³ se me pidió una escultura, hasta insistían en pagarme, y no quise, no quería nada para Madrid. Pues bien, gané este concurso del Beatriz, pero 27 Consejeros de Viosa⁸⁴ mostraron su interés en comprender y supervisar la escultura. Tuve que ampliar la maqueta y aproveché para precisarla con una variante y calculada para el encofrado en hormigón.⁸⁵

En este punto, Oteiza anunciaba la intención de Juan Daniel Fullaondo⁸⁶ de publicar en la revista Nueva Forma⁸⁷ "fotografías y memoria de esta escultura", concluyendo lacónicamente el estado de la cuestión y solicitando una ayuda de parte del



COAM: "No ha habido contestación. He decidido retirarme y he pasado mi factura. Y sigo sin tener contestación. Se me ocurre que este Colegio de Arquitectos de Madrid podría intervenir y defenderme".⁸⁸

La publicación en Nueva Forma se produjo efectivamente, en el número de abril-mayo de ese mismo año.⁸⁹ Fullaondo, buen amigo y sin duda aliado para esta causa del escultor, pretendía con su publicación la creación de un cierto estado de opinión en el mundo cultural y profesional a favor de la ejecución de la escultura. La publicación fue ciertamente muy generosa, dedicando 23 páginas a un recorrido gráfico por los últimos trabajos de Oteiza,⁹⁰ cosidos con un

83. Oteiza se refiere al Museo de Escultura al aire libre de la Castellana donde se encuentra, entre otras, la *Sirena varada* de Eduardo Chillida.
84. *"(Banco Popular)",* añadido a mano.
85. Cfr. Archivo FMJO, *Carta de Jorge de Oteiza a Carlos de Miguel* en respuesta a la anterior, 14 de abril de 1975.
86. Juan Daniel Fullaondo, discípulo de Sáenz de Oiza, fue otro de los incondicionales de Oteiza con quien colaboró en varios proyectos arquitectónicos y editoriales. Con toda seguridad, al día de las cuitas del escultor con el proyecto del Beatriz, se ofrecería a esa publicación, que efectivamente se produjo en el número 110, de fecha Abril-Mayo de 1975, pp. 246-253.
88. Cfr. Archivo FMJO, *Carta de Jorge de Oteiza a Carlos de Miguel* en respuesta a la anterior, 14 de abril de 1975.
89. Cfr. NUEVA FORMA n. 110. Abril-Mayo 1975.
90. Además del proyecto para el Edificio Beatriz se publicaron imágenes de un boceto para Aranzazu (1952), de la escultura realizada en Buitrago (1974), de una *construcción con 3 vacíos para tres posiciones* (escultura en plástico, 1974), del *homenaje a Navarra* (1971) y algunas imágenes más de sus obras. Tal vez merezca una atención especial la fotografía que Néstor Basterretxea hizo de su amigo Oteiza junto a una de sus esculturas.

texto del escultor —"Fragmentos de unas notas inéditas"— de carácter general, centrado en sus intereses, sus influencias y su posición en el mapa del arte contemporáneo.

Prueba de la candencia del proyecto del Beatriz —que como queda dicho fue, más que probablemente, la razón del artículo— fue el especial tratamiento concedido a esta obra, incorporando en 8 páginas un reportaje gráfico exhaustivo de las diferentes versiones de la escultura, así como la transcripción de la memoria *Acta final al proyecto escultura edificio Beatriz*, redactada en junio de 1974.

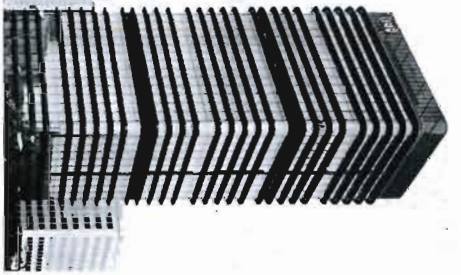
Sin embargo, la suerte estaba echada y la publicidad de la polémica se volvió en contra de Oteiza, que no contaba con ningún documento de encargo como él mismo reconocía ya definitivamente airado en su *Reclamación del Escultor Oteiza a Viosa* (sic):

"Se me ocurre si no habrá habido premeditación en el comportamiento de este concurso. Ha sido inmoral, ha sido una estafa. Ni siquiera la menor educación en contestarme. Tanto el ofrecimiento que se me hizo para que concurren en la comunicación de que había ganado el concurso, y la felicitación del arquitecto, no han sido por escrito si no telerónicamente. Y cuando solicité al arquitecto para que me defendiera y me acompañara a la dirección del Beatriz, se excusó alegando que se encontraba verdaderamente cansado de interferencias y disgustos con los consejeros. Yo no sé qué pensar, pero estoy dispuesto a no dejarme atropellar, voy a defender al propio arquitecto, a la arquitectura de esta pobre ciudad, y por supuesto que al escultor. Considero que esta cuestión corresponde al propio Colegio de Arquitectos, o tendré también que defender al Colegio de Arquitectos. Ya hace unos años, fuimos traicionados el arquitecto Roberto Puig y yo,⁹¹ con motivo de un concurso internacional ganado por nosotros, por el arquitecto Blanco Soler que representaba al Colegio de París".⁹²

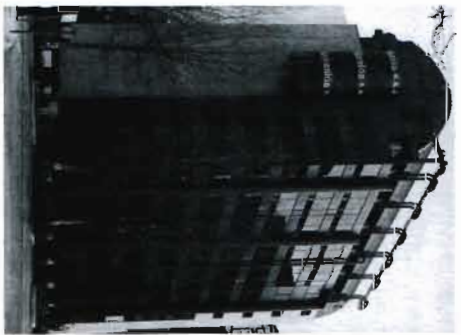
En efecto, esta polémica en los medios de comunicación, chocaba frontalmente con la cultura de discreción y anonimato que caracterizaba —y caracteriza— al Banco Popular. En este sentido resulta revelador que frente a otras sedes corporativas de entidades bancarias edificadas contemporáneamente en Madrid como el

91. Oteiza se refiere a la propuesta presentada al Concurso del Monumento a Batlle en Montevideo, redactada entre 1958 y 1960 por el arquitecto Roberto Puig y por él mismo. Cfr. EMMA LÓPEZ BAHUT. De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60. Cuadernos del Museo Oteiza n. 4. Pamplona, 2007.

92. Cfr. Archivo FMJO, *Nota del escultor a D. José Ramón Adrada*. Pamplona, 6 de junio de 1976.



93



94



95

Banco de Bilbao⁹³ (1971-80), de Sáenz de Oiza; el Bankunión⁹⁴ (1972-75), de Corrales y Molezún o el Bankinter⁹⁵ (1974-76), de Moneo y Bescós; el Edificio Beatriz carece de cualquier rótulo que lo identifique con el Banco. En aquellos años, mediada la década de los setenta, el régimen del General Franco tocaba a su fin y se adivinaban tiempos de inestabilidad política y social, lo que acentuaba la voluntad de alejamiento de cualquier polémica y más cuando se trataba de una cuestión considerada accesoria para la propiedad, empeñada en la eficacia de su negocio.

No obstante, todavía mayor peso que el argumento anterior pudo tener la prolongada y tortuosa historia de la edificación del Beatriz. En 1975 habían transcurrido once años desde la compra del solar a la Orden Jerónima, y siete años desde la primera licencia provisional para la construcción del nuevo Edificio.⁹⁶ De por medio innumerables dificultades constructivas, económicas y administrativas, incluyendo un auto de suspensión de obras que duró siete meses, que condujeron a la necesidad de abreviar el proceso para la conclusión del conjunto. No parecía ésta la mejor situación para entrar en un litigio a propósito de la escultura de Oteiza, que había sido además una iniciativa unilateral del arquitecto con quien las relaciones se habían enrarecido un tanto en un proceso tan largo y trabado.

Por otra parte, el arquitecto Javier Carvajal revelaba hace pocos años y como de pasada, que en aquellos mismos años Jorge de Oteiza trabajó en una escultura

96. Consta como fecha de concesión de la licencia provisional el 28 de junio de 1968 y de la definitiva el 29 de marzo de 1969.

ra para su proyecto de edificio para el Banco Industrial de León⁹⁷ en la madrileña calle Serrano, en una circunstancia y en un inmueble relativamente cercanos al Beatriz. En este conjunto, Carvajal había previsto la presencia de una importante escultura yacente de Henry Moore que nunca llegó a colocarse. Igual suerte corrió otro proyecto de Oteiza "que nunca, tampoco, llegó a ser colocada en el lugar previsto".⁹⁸ Esta experiencia, casi contemporánea a la del Beatriz, pudo pesar en la voluntad de Oteiza para reclamar sus supuestos derechos en el cobro y/o la ejecución de la obra.

Así las cosas, el edificio se dio por inaugurado a finales de aquel año⁹⁹ y Oteiza asumió que su proyecto se había frustrado definitivamente. Consciente de lo frágil de su posición, pues no existía documento alguno de adjudicación del proyecto, Oteiza delegó la cuestión en primera instancia en manos de José María Gil-Robles y, en segunda, de su amigo José Ramón Adrada.

En la nota a este último, Oteiza le autorizaba a que actuase y decidiese en "los dos asuntos que (le) llevaron a Madrid hace dos meses y medio y no pude atender por haber caído enfermo". Sobre el Beatriz, concretaba: "Telefoné dos veces, pero no estaba el Sr. Gil Robles. Se trata de saber si prospera mi reclamación o si no la va a hacer, por qué motivos y a quién nos aconsejaría encargásemos este asunto. Y que nos devuelva el dossier que le entregué".

Lamentablemente, el último documento relacionado con este azaroso proceso es un *saluda* del letrado, fechado en Madrid el 24 de junio de 1976, remitiendo la documentación enviada por el escultor y que sirve también como lacónico diagnóstico de la situación:



98. Cfr. CARMEN GIMÉNEZ SERRANO (Ed.) *Arquitectura bancaria en España*. Catálogo de la exposición homónima. Ministerio de Fomento y Sociedad Editorial Electa España. Madrid, 1998. p. 66.

99. "Cuando me preguntaban, ¿cuándo se inaugurará el Edificio Beatriz? Yo siempre he contestado: el Edificio Beatriz no se inaugura, está empezando a funcionar con la misma naturalidad con que crecen las plantas o nace el día, como, insensiblemente, se pasa de la simiente al árbol o de la oscuridad a la luz. A fines de enero de este año tuvimos, en el salón contiguo, el primer acto público para la presentación de la memoria de 1974; la obra estaba todavía tan atrasada que la gente tuvo que entrar, como quien dice, pisando a los obreros. Pero íbamos adquiriendo experiencia. Después, a medida que las obras avanzaban, iban viniendo, poco a poco, las distintas Unidades. (...) Entre este mes y el que viene veremos el grueso de lo que falta. Y así, remediando aquello de "la primavera ha venido, nadie sabe como ha sido", podremos decir que, sin que nadie sepa tampoco cómo, el Edificio Beatriz está en plena actividad". Cfr. *Palabras pronunciadas por Don Rafael Terres Carrao, Consejero Delegado del Banco Popular Español en el Acto de Bendición del Edificio Beatriz que tuvo lugar el día 18 de diciembre de 1975*. (Folleto sin paginar).

"José M^o Gil-Robles Gil-Delgado saluda a Don Jorge de Oteiza y se complace en devolverle, siguiendo sus instrucciones, la documentación que le entregó para reclamación respecto del Edificio Beatriz, informándole de que las conversaciones mantenidas con el Banco Popular y el Sr. Poblaación no han dado resultado alguno por lo que se estima que ninguna reclamación es posible mientras no se cuente con elementos de prueba suficientes para acreditar al menos un principio de encargo".¹⁰⁰

A raíz de este envío, el proyecto del Beatriz entraba definitivamente en una vía muerta, pasando a engrosar el abultado listado de "fracasos" de Oteiza. No parece tan pertinente entrar a calibrar las responsabilidades en la frustración de esta aventura, como lamentar la ausencia de la escultura del gigantesco cruceño imaginado por la mirada del escultor que dejó definitivamente *indefenso*, privando de su *guardian* al edificio.

No obstante este "fracaso", como todos los demás, ayudaron a perfilar el mito de Oteiza, su ser definitivo. En el rápido pero certero recorrido que Pedro Mante-rola proponía por la obra y la personalidad de Oteiza en el Cuaderno que inauguraba esta serie del Museo Oteiza, apuntaba con lucidez en un capítulo significativamente titulado *Elogio del fracaso*:¹⁰¹ "El de Oteiza es un fracaso anunciado mil veces". Su carácter indomable, su impaciencia, su intransigencia, necesarias para acometer la transformación del estado del arte que se propuso y a la que dedicó su existencia, cuadran con enormes dificultades —o directamente no cuadran— en un mundo regido por otros parámetros. Sin embargo, como sigue explicando Manterola, "los fracasos del hombre de acción, del "conspirador", como le gustaba llamarse, le estimulaban. Todas las ofensas, las "traiciones innumerables" que recibía constantemente, a juzgar por sus quejas, le ponían de un magnífico humor de perros. Se mesaba la cabeza, levantaba la voz, ensayaba una mirada amenazadora y juraba venganza. En fin que se divertía enormemente con su propio espectáculo y con el inimaginable e irremisible castigo que aguardaba a los culpables. Realmente no tenía tiempo que perder, ni interés en ocuparse más allá de un rato de sus enemigos. Oteiza, como esa clase de genios que sólo se interesan de verdad por sí mismos, maldecía y condenaba a quienes le ofendían, con la misma facilidad que perdonaba o se reconciliaba con ellos".¹⁰²

100. Cfr. Archivo F.M.J.O., *Saluda de José María Gil-Robles con motivo de la devolución de material relativo al Proyecto Beatriz*, Madrid, 24 de junio 1976.

101. El propio Manterola señala que toma prestado este nombre de uno de los poemas de *Existe Dios al noroeste*.

102. Cfr. PEDRO MANTEROLA, La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación. Cuadernos del Museo Oteiza, n.º 1, pp. 27-28.

Naturalmente Oteiza quería llevar a la práctica todos aquellos proyectos fracasados. Pero el mismo fracaso se convertía en coartada de su misión: en alimento de su rol heroico, de su personaje. *Son los demás, es el mundo* el que no está a su altura. Este convencimiento es la atalaya desde la que Oteiza entra en titánico combate para su transformación. Cada "fracaso" se convierte en actualización de su abandono ético de la escultura fechada en 1959. Oteiza, como Abraham, es convocado a matar, a acabar con lo más preciado para él, con su hijo. Pero como en el relato bíblico, Oteiza salva su obra, se salva a sí mismo, encarnando un proyecto existencial de mayor alcance. Como señala Txomin Badiola "el producto último de la operación artística es el propio artista con la sensibilidad dispuesta para la acción política y social con los demás: un Proyecto Ético".¹⁰⁴



103

sin paraguas camina sereno bajo la lluvia
 EL QUE HA CONFIAO TODO Y LO HA DADO TODO
 EN SU PAIS
 AHORA QUE ME HE NACIDO QUE NO HE SIDO FELIZ
 Y FRACASADO EN TODO
 sin paraguas camina sereno bajo la lluvia

104. Cfr. TXOMIN BADIOLA (Ed.) Oteiza. Propósito experimental. Catálogo de la Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1998, p. 29.

105. Cfr. JORGE OTEIZA, *Existe Dios al noroeste*. Editorial Pamplona, Pamplona, 1990, p. 102. También en Edición Crítica de la Poesía Completa. Ed. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2005.

EL QUE HA QUEDADO SOLO SIN FAMILIA SIN AMIGOS
sin paraguas camina sereno bajo la lluvia

VIEJO FRACASADO DIGO Y ESCONDIDO EN EL ÚLTIMO

RINCÓN Y EQUIVOCADO

sin paraguas camina sereno bajo la lluvia

EL QUE TANTAS VECES SEÑOR TE HA ENCONTRADO

EN SU VIDA EN ESTE MUNDO Y AHORA DUDA

QUE TÚ EXISTAS EN EL OTRO

sin paraguas camina sereno bajo la lluvia

ME DESNACISTEIS QUE NO FUÍ FELIZ QUE YA ESTAREIS

CONTENTOS

sin paraguas camina sereno bajo la lluvia

EL QUE HA MUERTO OTRAS VECES PERO AHORA SABE

QUE ESTA VEZ ESTÁ MUERTO

sin paraguas camina sereno bajo la lluvia

QUE SABE LO ÚNICO QUE PARA SÍ HA VIVIDO

60 centavos de una sopa de chorros de mi memoria en Chile

y ya al final un beso una tarde cuando dormía

sin paraguas camina ahora

camina sereno bajo la lluvia

Libros

INÁKI ÁBALOS y JUAN HERREROS. Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990. Editorial Nerea. Madrid, 1992.

ALMUDENA DE ARTEAGA. Beatriz Galindo, La Latina. Maestra de Reinas. Algaba Ediciones. Madrid, 2007.

TXOMIN BADIOLA (Ed.). Oteiza. Propósito experimental. Catálogo de la Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1988.

DARÍO GAZAPO y CONCHA LAPAYESE (Ed.). Oteiza y la Arquitectura: múltiple reflejo... Catálogo de la exposición realizado por la Fundación Cultural del COAM y la editorial Pamplona, 1996.

CARMEN GIMÉNEZ SERRANO (Ed.) Arquitectura bancaria en España. Ministerio de Fomento y Sociedad editorial Electa. Madrid, 1998.

CAROL HERSELLE KRINSKY. Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings & Merrill. The MIT Press, Cambridge, 1988.

NANCY HOLT. Discussions with Heizer. Oppenheim, Smithsonian, 1970. The writings of Robert Smithson. New York University Press. Nueva York, 1979.

EMMA LÓPEZ BAHUT. De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Motovideo. Oteiza y Puig, 1958-60. Cuadernos del Museo Oteiza n. 4. Pamplona, 2007.

PEDRO MANTEROLA. La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación. Cuadernos del Museo Oteiza, n. 1. Pamplona, 2006.

LUDWIG MIES VAN DER ROHE. Escritos, Diálogos y Discursos. Comisión de cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Galería-Librería Yebra y Consejería de Cultura del Consejo Regional. Murcia, 1981.

JORGE OTEIZA. Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Pamplona-Iruña, 1993. n. 95. (1ª edición 1963). También en Edición Crítica de Quousque Tandem...! Ed. Fundación Museo Jorge Oteiza. Alzuza, 2006.

JORGE OTEIZA. Existe Dios al noroeste. Editorial Pamplona, 1990. También en Edición Crítica de la Poesía Completa. Ed. Fundación Museo Jorge Oteiza. Alzuza, 2005.

ELEUTERIO POBLACIÓN KNAPPE. Discurso de recepción del Ilmo. Sr. D. Eleuterio Población Knappe, como Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría: "Arquitectura y Música. Expresiones Paralelas". Sevilla, 2004.

ELEUTERIO POBLACIÓN KNAPPE. Teoría del módulo y coordinación dimensional. Fundación Fidas. Sevilla, 2008.

Revistas

- ARQUITECTURA n. 64. Año 6, Abril 1964. *Número extraordinario dedicado a 25 años de arquitectura española.*
- NUOVA FORMA n. 110. Abril-Mayo 1975.

Otros documentos

- Informes n. 3915 y n. 4190, ambos con fecha 18 de marzo de 1968, del Instituto Eduardo Torroja de la Construcción dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Palabras pronunciadas por Don Rafael Termes Carrero, Consejero Delegado del Banco Popular Español en el Acto de Bendición del Edificio Beatriz que tuvo lugar el día 18 de diciembre de 1975. (Folleto sin paginar)
- Proyecto de Edificio de Oficinas y Locales comerciales. Calles de José Ortega y Gasset, Velázquez y Núñez de Balboa. Madrid. Memoria. Marzo de 1968.
- Pliego de condiciones del concurso escultórico. *Escultura para el Edificio Beatriz.* Eleuterio Población. Madrid, 15 de febrero de 1974.
- Primera memoria sobre la escultura. *Proyecto de escultura para el Edificio Beatriz.* Jorge de Oteiza. Madrid, 12 de junio de 1974.
- Aclaración final y proyecto modificado. Jorge de Oteiza. 20 de junio de 1974.
- Última nota sobre versión definitiva y maquetas. Jorge de Oteiza. 21 de enero de 1975.
- Cálculo de la estructura de hormigón. Escultura Oteiza. 7 páginas. (Sin fecha).
- Facturas pagadas al maquetista Jordi Brunet. 18 de enero de 1975.
- Carta de Carlos de Miguel y contestación de Jorge de Oteiza. 29 de enero y 14 de abril de 1975.
- Reclamación a Viosa o Banco Popular (y si fuera preciso al arquitecto Sr. Población). Jorge de Oteiza. (Sin fecha).
- Autorización a José Ramón Adrada para actuar en el tema Beatriz (y reclamación a Múltiple 4-17). Jorge de Oteiza. Pamplona, 6 de junio de 1976.
- Saluda de José María Gili-Robles con motivo de la devolución de material relativo al proyecto Beatriz. Madrid, 24 de junio 1976.

Madrid-Santander, Primavera 2009