



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Pavo Cuadrado, David

Teoría de la fluvioarquitectura de Jorge Oteiza y una propuesta de estatuariedad para la presa de Guadalén: El combate estético concebido como arquitectura fluvial para la realización de una *Avenida de los monstruos* en un proyecto de ingeniería hidráulica de José Torán (1954)

AusArt, vol. 8, núm. 2, 2020, pp. 205-222

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.22099>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695874396015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

TEORÍA DE LA FLUVIOMAQUIA DE JORGE OTEIZA Y UNA PROPUESTA DE
ESTATUARIA PARA LA PRESA DE GUADALÉN: EL COMBATE ESTÉTICO
CONCEBIDO COMO MAQUIA FLUVIAL PARA LA REALIZACIÓN DE UNA
'AVENIDA DE LOS MONSTRUOS' EN UN PROYECTO DE INGENIERÍA
HIDRÁULICA DE JOSÉ TORÁN (1954)

David Pavo Cuadrado

Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
Grupo de Investigación GIC IT1096/16-21¹

Resumen

Jorge Oteiza ensaya una *Teoría de la Fluviomaquia* con motivo de su participación en un proyecto de ingeniería hidráulica de José Torán, quien diseña una presa de agua y embalse en el río Guadalén, en Jaén, que se inaugura en 1953. La desarrolla en un mecanoscrito, y a su ensayo práctico se vinculan dibujos, manuscritos, estatuas y fotografías: material de su archivo que permite ahondar en el planteamiento teórico y propuesta de estatuaria que idea como "Avenida de los Monstruos" para la presa. El combate estético que plantea a partir del agua y los rostros animales con el propósito de reinventar los mitos fluviales ibéricos le posibilita abordar, desde la práctica de la estatua, lo que en fechas paralelas formula en torno a la originalidad creadora en su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952) y fundamenta en el paisaje. La localización geográfica de este proyecto le da pie a servirse de la figura totémica del toro en la península ibérica y a remitir al Minotauro cretense de la mitología clásica, sirviéndose de la *maquia* para anunciar un combate estético en clave fluvial.

Palabras clave: OTEIZA, JORGE (1908-2003); TORÁN PELÁEZ, JOSÉ (1916-1981);
TEORÍA DE LA FLUVIOMAQUIA; ESTATUARIA; PRESA DE AGUA

JORGE OTEIZA'S TEORÍA DE LA FLUVIOMAQUIA AND STATUARY
PROPOSAL FOR THE GUADALÉN DAM: AESTHETIC COMBAT AS A
RIVER MACHIA CREATING AN 'AVENUE OF MONSTERS' AS PART OF A
HYDRAULIC ENGINEERING PROJECT BY JOSÉ TORÁN (1954)

Abstract

Jorge Oteiza wrote his essay *Teoría de la Fluviomaquia* ('Theory of Riverfighting') as part of his participation in a hydraulic engineering project by José Torán, who designed a dam and reservoir on the Guadalén River in Jaén, Spain, which were inaugurated in 1953. The typewritten practical essay is accompanied by a series of drawings, manuscripts, statues, and photographs: all items from his archive that help to elucidate his theoretical ponderings and statuary proposal for the 'Avenue of Monsters' at the dam. The aesthetic combat between animal faces and water that he creates is intended to reinvent Iberian river myths using statues and is based on the notions of landscape and creative originality that he explored in his book *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* ('The Aesthetic Interpretation of American Megalithic Statues') (1952) during the same period. The physical location of the project prompted him to depict a bull, a totemic figure in the Iberian Peninsula, and the Cretan Minotaur from classical mythology, using the *machia* to portray an aesthetic combat in a riverine setting.

Keywords: OTEIZA, JORGE (1908-2003); TORÁN PELÁEZ, JOSÉ (1916-1981); THE-
ORY OF RIVERFIGHTING; STATUARY; WATER DAM

Pavo Cuadrado, David. 2020. "Teoría de la Fluviomaquia de Jorge Oteiza y una propuesta de estatuaria para la presa de Guadalén: El combate estético concebido como maquia fluvial para la realización de una 'Avenida de los Monstruos'" en un proyecto de ingeniería hidráulica de José Torán (1954)". *AusArt* 8 (2): 205-222. DOI: 10.1387/ausart.22099

El ingeniero José Torán diseña, en los primeros años de la década de 1950, una presa de agua para el río Guadalén, en Jaén. El proyecto hidráulico se realiza en las inmediaciones del poblado de colonización Guadalén, originalmente denominado *Guadalén del Caudillo*², y se construye coetáneamente dentro del *Plan Jaén* llevado a cabo por el Instituto Nacional de Colonización para abastecer de agua esta zona y transformar sus cultivos de secano en regadío (Gallego Simón 2012).

El río Guadalén nace en Santa Cruz de los Cáñamos, en Ciudad Real, al sur de la mancomunidad de municipios de Campo de Montiel, y cruza por Sierra Morena hasta desembocar a la altura de Linares, en Jaén. Recibe los aportes de los ríos Dañador, Montizón y Guarizas. Es afluente del río Guadalimar, y este a su vez del río Guadalquivir, que desemboca en el mar Atlántico.

La presa de Guadalén, que se localiza en el entorno de Vilches, Arquillos y Guadalén, se inaugura en abril de 1953, reteniendo desde entonces una media anual de 190 hm³.

CONTEXTUALIZACION EN LA TRAYECTORIA DE JORGE OTEIZA Y UNA EXPERIENCIA PRECEDENTE CON JOSÉ TORÁN: LA ERMITA DE ZADORRA, 1951

Jorge Oteiza regresa de Suramérica en agosto de 1948 tras trece años de periplo vital, artístico y laboral en Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia, experiencia que inicia en 1935 con el pintor Narkis Balenciaga con el propósito de conocer la cultura megalítica, y en extensión prehispánica, de Suramérica, así como el muralismo mexicano, para iniciar un renacimiento vasco del arte (Muñoa 2006, 67-83; Badiola 2015, 54-113; Oteiza 2016). A su regreso a España, entre 1948 y 1950, trabaja en una empresa privada de industria cerámica en la que se fabrican aisladores dieléctricos. Al mismo tiempo realiza obras en porcelana maciza, tallada y vidriada, en barro refractario y cemento coloreado –que en ocasiones funde en metal–, desde una herencia figurativa arraigada en el arcaísmo megalítico y que avanza hacia una abstracción donde la masa comienza a abrirse al espacio concebido como materia constitutiva de la estatua (Oteiza 1983, 58-59; Muñoa 2006, 93; Badiola 2015,

114-27). En 1948 inicia su *Laboratorio y Propósito experimental* en escultura, experiencia antecedida por la práctica que desarrolla en Buenos Aires, entre 1947 y 1948, tras una crisis creadora al descubrir la obra de Henry Moore (FH-56; FH-4065). Esta experiencia, vertebral en su carrera como escultor, abarca una figuración primitivista que deriva en una abstracción geométrica, y transita desde el volumen cerrado a su desocupación: en su concepción, parte de una estatua tradicional que acentuándose en lo espacial evoluciona hasta acentuarse en lo temporal, obteniendo como resultado una estatua-otra, estatua-energía o *transestatua* que consigue desplazar su centro fuera de sí. Concluye en 1958 mediante una serie de *Cajas vacías*, cerrando el *Propósito* con *Cajas metafísicas* en 1959 y abandonando la escultura como expresión (Oteiza 1957; 1963; 1988; Bados 2008). En 1950 comienza el proyecto de friso de apóstoles para la fachada de la Basílica de Aránzazu, que produce integrado en su proceso de experimentación y se prolonga hasta 1969 (Martín 2016). En estos años desarrolla la propuesta de monumento a Felipe IV para San Sebastián en 1950, imparte la conferencia *Mito de Dédalo y solución existencial en la Estatua (Reportaje a 4 escultores abstractos)* en Bilbao en 1951 (FD-3188), la conferencia *Escultura dinámica* en los Cursos de Verano de 1952 de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander (Guasch 2008; FD-3176) o participa en proyectos de arquitectura.

En este sentido destaca, como antecedente a la propuesta que realiza para la presa de Guadalén, su participación en un proyecto de ermita que con advocación a Santo Domingo de la Calzada proyecta José Torán para Zadorra, en Álava, en 1951, en el contexto de una obra de túnel para el mismo enclave que tiene como propósito abastecer de agua a Bilbao. El proyecto de ermita, con novedades técnicas como una cubierta de 'tesifón', permite que escultor e ingeniero se conozcan y colaboren, con la mediación de Julio Antonio Ortiz. Propicia esta circunstancia la disposición de José Torán a trabajar con artistas o escritores contemporáneos.

En 1951, el pintor Julio Antonio Ortiz (1920-1998) pone en contacto a Oteiza con José Torán (1916-1981), ingeniero jefe y director de Construcciones Civiles, que en aquellos momentos estaba realizando el túnel del pantano de Zadorra para llevar el agua a Bilbao y tenía el proyecto de una capilla bajo la advocación de santo Domingo de la Calzada, que se edificaría junto al pantano. José Torán fue un ingeniero humanista visionario, que compartía con Oteiza un impulso moderno de transformación de la realidad hasta extremos casi megalomaniacos. [...] La aportación de Oteiza a este proyecto consistía en crear la estatuaría. Allí fueron desti-

nadas las figuras de los Cuatro evangelistas, de 1949 (sic) [1951]³, y algo después realiza ex profeso una imagen de Santa Clara, en cemento. [...] Esta manera de trabajar se demostró decisiva para el desarrollo de una concepción espacial nueva para la estatua, que culmina entre 1950-1952, en sus investigaciones ya abstractas, con el hiperboloide y a partir de ahí, como aplicación a la expresión figurativa, en todo su trabajo para la estatuaria de Arantzazu.

(Badiola 2015, 128-34)

En el archivo de Jorge Oteiza no se conservan documentos de José Torán. Sin embargo, se conserva una carta de Julio Antonio Ortiz fechada en enero de 1951 a la que se adjunta la planta y un dibujo exterior del proyecto de ermita para Zadorra, además de otros documentos relacionados con el pintor (FD-19854; FD-20033). Es Julio Antonio Ortiz quien media para la participación de Jorge Oteiza, proponiéndole la elaboración de los cuatro evangelistas y una imagen de Santa Clara, además de advertirle sobre la presentación del proyecto a la *1ª Bienal Hispanoamericana de Arte* (IBHA) que se celebra en Madrid en agosto de 1951, donde “como se recogía en las Bases, se podían presentar edificios religiosos desarrollados por ‘equipos de arquitectos y artistas’” (López 2013, 60).

Querido Jorge: Como te acabo de decir por teléfono, la ermita se va a hacer en Vitoria; pero por ahora y de momento lo que interesa es presentar el proyecto a la “Bienal”. El proyecto es de José Torán que es ingeniero jefe y director de “Construcciones Civiles”, es por completo moderna y casi diré que de un procedimiento de construcción, al menos en España, completamente nuevo, como verás por los planos que te adjuntaré. La Santa Clara será de dos metros y medio y en piedra gris, y los cuatro evangelistas en la materia que creas conveniente siendo su dimensión la de cuarenta y cinco centímetros. [...] Torán ha estado en Vitoria y no ha tenido tiempo de ir a verte como le recomendé y hasta ayer que regresó a Madrid no he tenido su consentimiento para encargarte a ti de la parte de escultura. [...] Yo creo que, como has dicho por teléfono, iría allí bien una escultura que, en lo moderno, tenga la gravedad estática y el hieratismo del arte románico.

(FD-1334)

La propuesta de Jorge Oteiza para Zadorra, con los *Cuatro evangelistas* y *Santa Clara*, se corresponde con el momento experimental el que trabaja a partir del paraboloide y el hiperboloide, en el que reduce la masa y debilita la

expresión de la estatua. Le anteceden obras paradigmáticas de su proceso experimental como *Unidad triple y liviana*, *Coreano* o *Figura para el regreso de la muerte*, las tres de 1950 (Pelay 1979, 350, 353, 360; Badiola 2015, 166-71). Partiendo de estos principios experimentales, y respondiendo a un “esquema fusiforme, de índole abstracta, pero con los añadidos de rostro, pies, manos y los tetramorfos correspondientes a su iconografía” (Badiola 2015, 128-34), los *Cuatro evangelistas* y *Santa Clara* –sobre la que Jorge Oteiza anota en el reverso de una fotografía en la que está registrada: “*Sta. Clara: boceto = un chorro del corazón llena su cántaro de limosnera*”–, no alcanzan la radicalidad estética de las estatuas de 1950 (FD-20006; FD-20021). Emma López Bahut concibe además que la participación de Jorge Oteiza en el proyecto para Zadorra “*está alejada de una verdadera integración o trabajo conjunto*” en tanto que “*realiza sus esculturas en el lugar preestablecido por el ingeniero*” (López 2013, 42), limitándose a una colaboración y no lográndose, como sucede en otros proyectos que desarrolla conjuntamente con arquitectos en esa misma década, una integración de resultados que responda a la idea moderna de síntesis de las artes. El proyecto de ermita para Zadorra no se realiza y esta primera colaboración entre Jorge Oteiza y José Torán no culmina.

En 1952 Jorge Oteiza publica el libro *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, resultado del propósito que promueve el viaje a Suramérica con el objetivo de conocer esta cultura del macizo central de los Andes colombianos y que concibe como cultura matriz en el continente, visitándola en 1944. En años consecutivos desarrolla una Estética objetiva mediante una ecuación existencial o molecular que, como herramienta operativa, le permite plantear la configuración ontológica y completud estructural, y por tanto objetividad, del ser estético: propósito que ya se advierte en estado embrionario en *Carta a los artistas de América: Sobre el arte nuevo en la post-guerra* de 1944 (Oteiza 1944). Al mismo tiempo realiza una investigación en torno a la cultura megalítica andina que le permite, sirviéndose de esta herramienta, ensayar una interpretación estética objetiva que difunde en Quito, Ecuador, en diciembre de 1946, y Lima, Perú, en enero de 1947 (Pavo 2020, 219-42; FD-11105; FD-11134). Paralelamente estudia la pintura española del Museo Del Prado con motivo del bicentenario del nacimiento de Francisco de Goya en marzo de 1946, retrayéndola a Altamira y avanzándola hasta Pablo Picasso. En Buenos Aires, entre marzo de 1947 y agosto de 1948, elabora el proyecto bibliográfico con título principal *El realismo inmóvil* que no llega a ver la luz (FD-10988), cuyo contenido fundamental se publica posteriormente en España, diseccionado en dos libros independientes y con casi cincuenta años de diferencia: *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, en 1952; y *Goya mañana: El realismo inmóvil; El Greco, Goya, Picasso*, en 1997 (Oteiza 1952;

1997). En estos libros trata sobre la relevancia que adquiere el paisaje en la configuración de la obra de arte: premisas que resultan claves para abordar su *Teoría de la Fluviomaquia* y comprender la puesta en práctica a la que responden sus *Fluviomaquias*, por estar realizadas en años inmediatos a la redacción de estos estudios y publicación del libro de 1952.

UNA PROPUESTA DE ESTATUARIA DE JORGE OTEIZA PARA LA PRESA DE GUADALÉN A PARTIR DE UNA TEORÍA SOBRE LA *MAQUIA* FLUVIAL

Jorge Oteiza trabaja en una propuesta de estatuaría destinada al proyecto de presa de agua que dirige José Torán para Guadalén. Sus resultados se fechan en 1954⁴. En su archivo se conserva un documento de carácter epistolar dirigido “Al Ingeniero Sr. D. José Torán” que desde el título propone “*Para la Idea de Avenida de los Monstruos o Teoría de la Fluviomaquia*” en la presa de Guadalén (FD-5310). Este documento es una copia realizada con papel carbón al redactar el original, que no conserva, y que previsiblemente enviaría a José Torán.

Pero la relación entre Oteiza y Torán no se limitó a la ermita en el Zadorra [...] La empresa de Torán estaba llevando a cabo la obra de la presa de Guadalén en Jaén, que fue inaugurada en abril de 1953, así que este proyecto podría ser destinado allí. Por otro lado encontramos en el título de una escultura de Oteiza la referencia de Torán: Botella en expansión (de bodegones de Torán) / Botella que piensa en el exterior / Homenaje a Picasso (1952).

(López 2013, 42, 60)

El término *fluviomaquia* se configura etimológicamente a partir de las raíces *fluvio-*, del latín *fluvius*, que significa río o caudal que fluye, y *makhe-ia*, significando *makhe-* lucha o combate e *-ia* su cualidad: *fluvius-makhe-ia*⁵. Jorge Oteiza inventa términos con el sufijo *-maquia*, o terminados en *-maco* para el sujeto de la acción, que difunde por primera vez en *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana* y que continúa creando a lo largo de su vida para enunciar combates estéticos protagonizados por elementos específicos: ‘agoramaquia’; ‘litomaquia’; ‘monomaquia’; ‘zoomaquia’ (Oteiza

1952; Muñoz 2007, 53); 'estatuomaquia' (FD-7626); 'fotomaquia' (Oteiza 2017, 97-8; FD-6765; FD-6767); 'andromaquia'; 'canomaquia' (Oteiza 1983, 136); 'minotauromaquia'; 'labinerintomaquia' (FD-10659); 'ideologiamaquia'; 'politico-maquia' (FD-4619); o 'Teomaquia' (Oteiza 1990a, 114-53). El uso del sufijo *-maquia* deriva de un interés por la tauromaquia que surge de experiencias que vive en 1946 en Bogotá y protagoniza Manuel Rodríguez, *Manolete*. Su empleo para el proyecto fluvial permite elucubrar que lo aplique considerando al torero, quien siete años antes muere —y Jorge Oteiza tiene noticia de ello ese mismo día por la prensa en Buenos Aires (FH-2499; FH-3091)— en la plaza de toros de Linares: localidad de Jaén que se encuentra a 20 km. del embalse de Guadalén (Oteiza 1997, 91; Pavo 2020, 190-205). Resulta significativa al respecto la relación que Federico García Lorca establece entre la noción de “duende” —vinculada en origen a la cultura popular española— y los cauces fluviales⁶. Posteriormente Jorge Oteiza retrae el interés por lo *máquico* a la mitología clásica en la leyenda del Laberinto de Creta que protagoniza el Minotauro, a la pintura parietal del paleolítico con representaciones de toros y bisontes en la cornisa cantábrica, a la mentalidad estética original del cazador vasco en la prehistoria o a las raíces sonemáticas del euskera preindoeuropeo.

La *Teoría de la Fluviomaquia* que Jorge Oteiza plantea se basa en el combate de tres elementos que enuncia como “*viejos protagonistas de los mitos ibéricos*”: el toro y la serpiente, cuyo origen se vincula al agua y que concibe como animales de energías polares, contra los que el hombre batalla. A partir de estos elementos desarrolla una propuesta de estatuaría cuyo emplazamiento configuraría una avenida en la presa de Guadalén. Los animales a sintetizar con el hombre responden a “dos fuerzas antagónicas de los ríos” que devienen en los mitos del ‘hombre-toro’, concebido como ‘toro fluvial español’ o ‘minotauro río’, y el ‘hombre-serpiente’, concebido como ‘hombre-río’ al que denomina ‘ofidiántropo’ —término que crea sumando *ofidio* (*ophídion*), con el que se engloba al grupo de reptiles sin patas y que representa a la serpiente, y *antropo* (*anthropo*), que significa hombre—: atribuyendo un tipo de carga energética a cada animal, siendo el toro positivo y la serpiente el negativa.

A. LA RELEVANCIA DEL PAISAJE EN LA CONFIGURACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Jorge Oteiza se sirve de la estatuaría megalítica y Francisco de Goya para desarrollar una teoría sobre la elaboración del paisaje en la obra de arte que produce como resultado inicial un “Naturalismo”, evoluciona a un ‘Surrealismo’ y se resuelve, con los primeros resultados estéticos, en un ‘Superrealismo’. En

Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana plantea los viajes que mediante idas y regresos el artista realiza al paisaje, extrayendo rostros de carga positiva y negativa, con los que se alía y contra los que se alía, incorporándolos al mito de invención. Siguiendo la misma consideración en *Goya mañana* plantea la evolución de la obra de Francisco de Goya, desde los cartones para tapices a *Los disparates*, como una elaboración naturalista que con los primeros resultados estéticos trasciende a una superrealidad. En ambos casos enuncia el paisaje como un fundamento condicionante del que se parte para el resultado artístico, determinante por contribuir a la estatua-mito con la que el artista busca resolver una alianza de salvación desde la que afrontar lo limitado de la vida. En el capítulo 'II. El Paisaje y el Hombre' de su libro sobre la cultura megalítica incluye un esquema donde presenta, organizados en dos columnas y bajo los signos '-' y '+', elementos negativos y positivos del paisaje, con los que advierte que se elabora la mitología prehistórica andina. La columna negativa incluye a la serpiente en el grupo de las líneas junto a rayas, hilos vegetales e hilos luminosos. En la columna positiva el grupo de los bultos engloba animales como el búho, el jaguar, el águila o el sapo, lugar que correspondería al toro en los mitos ibéricos. La primera solución estética y existencial es el resultado creador en el que se tensionan estas energías polares: como sucede en la estatuaria del búho con serpiente en las garras o el pico de la cultura megalítica o en 9. *Disparate general* de *Los disparates* de Francisco de Goya (Oteiza 1952, 67, 72; Oteiza 1997, 67).

separación desde la vida:		
	—	+
Bultos	piedras	rostros humanos
	pájaro	buho
	mono	jaguar
superficies	pez	águila, sapo
	valle	
	luna	sol
	Vía Láctea	
líneas	serpientes	arco iris
	rayas	
	hilos vegetales	
	hilos luminosos	
puntos	estrellas	
	gotas de lluvia	
		pequeñas piedras

Esquema de Jorge Oteiza con elementos negativos y positivos del paisaje relativo a la cultura megalítica de América. (Oteiza 1952, 76)

B. EL MONTAJE DE LA MÁSCARA Y FUSIÓN DE ROSTROS COMO SOLUCIÓN ESTÉTICA Y EXISTENCIAL

La relevancia que Jorge Oteiza otorga al paisaje en la solución estética se concreta en la noción de 'máscara', comprendida como artefacto que permite un juego de rostros y síntesis de los tres mundos ontológicos constitutivos de lo estético. Es el elemento cargado de paisaje que entra en contacto con el rostro del artista y configura el mito, el Disparate estético o monstruo –a partir del carácter teratológico que la arqueología atribuye a los resultados que en la estatuaría megalítica americana Jorge Oteiza concibe estéticamente equivalentes– y que frente al adefesio surge en el momento de la superrealidad. La máscara estética es resultado del contacto entre el rostro y el dispositivo, la piel y la madera, que le sirve para referir el choque de universos ontológicos, real (SR), ideal (SI) y vital (SV), y su transmutación en un ser unificado y estético: *“sólo hay máscara cuando hay fusión de rostros. Sólo hay creación estética cuando las figuras naturales se reducen entre sí, cuando los rostros se transfiguran, cuando existe una conversión química, irreversible, cuando se inventa la máscara”* (Oteiza 1952, 26). La máscara es el resultado inédito en el que hombre y paisaje quedan reducidos, tras las soluciones previas y surrealistas de 'careta', 'antifaz' o 'disfraz', donde se fusionan el rostro plástico y el vital, produciéndose una condensación inalterable que constituye el contrato cosmológico en el que se declara una mirada al universo.

C. INTRODUCCIÓN AL MINOTAURO Y DESMONTAJE DE LA MÁSCARA EN LA SALIDA DEL LABERINTO CREADOR (MINOTAUROMAQUIA Y LABERINTOMAQUIA)

Para Jorge Oteiza la figura del Minotauro supone la síntesis estética que resulta de la fusión de rostros, de toro y hombre en este mito clásico de la leyenda del Laberinto cretense, objeto de toda creación durante la elaboración naturalista que corresponde al tiempo de expresión. El Minotauro, estéticamente equivalente al Centauro, constituye la máscara en la que los rostros quedan reducidos a un nuevo ser teratológico que, tras caer en la trampa –con alusión a la caza del bisonte por *tramperos* en los pueblos cinegéticos prehistóricos– de lo estético, configura el mito en el momento de producción de Disparates. Esta definición estética con resultados de factura arcaica la enuncia como 'minotauromaquia'. En este sentido advierte que en la mentalidad del artista vasco prehistórico Minotauro equivale a Laberinto al concebir que, etimológicamente, el segundo no procede de *labris*, en griego, sino de *labera*, en euskera: término que significa establo o construcción protectora, y por tanto, deduce como tumba sagrada divinizadora del animal y monumento funerario

al Minotauro (FD-10659). El laberinto es la obra de arte o ser estético, el Minotauro del que el artista debe salir desacoplando técnicamente los rostros de su ser híbrido, *desminotaurizándolo*, descomponiendo la máscara que supone el mito, para concluir su experimentación. Es el proceso que sucede a las definiciones estéticas durante una segunda fase creadora que surge en los procesos bifásicos del arte, según su *Ley de los cambios* (Oteiza 1990b), y que denomina 'laberintomaquia'. Tras esta experimentación, se desmonta la estructura estética reduciendo la expresión en favor de una impresión, receptividad y silenciamiento que termina por apagar la obra de arte, produciéndose en este 'momento crómlech' que resulta irreductible, de pleno realismo estético y metafísico alcanzado por inmovilización, una liberación completa de la angustia. El artista, ya transformado por el proceso experimental, independizado de la práctica del arte que lo ha constituido como sujeto, se reintegra en la Naturaleza: y al mismo tiempo que sin expresión, queda desenmascarado, con su solo rostro en una mano y desprendiéndose de los rostros del mito en la otra.

D. LA ESTATUA COMO *FLUVIOMAQUIA* Y EL *OFIDIOTAURONTROPO* PARA LA "AVENIDA DE LOS MONSTRUOS" EN LA PRESA DE GUADALÉN

El combate estético del que resultan las estatuas que Jorge Oteiza propone para la "Avenida de los Monstruos" en la presa de Guadalén y que responden a su "Teoría de la Fluviomaquia", tiene como referente el dominio técnico que José Torán ejerce sobre el agua mediante su ingeniería hidráulica, extrapolado a un plano donde la situación se corresponde con un imaginario mítico. Partiendo de estas premisas plantea un combate en el que toman parte "*El ingeniero (el fluvíomaco)*" –*anthropo*– y "*las dos fuerzas antagónicas de los ríos*" –*fluvius*– que representan los dos animales totémicos de distinta energía –*ophídion* y *taurus*–. Jorge Oteiza distingue dos zonas en la arquitectura de la presa que se corresponden con dos situaciones creadoras en la operación *fluviomáquica*: "*la fila de aguas arriba*" y "*el borde de aguas abajo*". En la zona superior el "*hombre-río, hombre-serpiente y ofidiántropo*" –ya mito por fusión de rostros: el propio y el del anfibio–, que es el ingeniero hidráulico, "*se abalanza*" para dominar el agua-toro "*que pretende sujetarlo*". José Torán, en tanto que taurómaco fluvial, "*en términos taurinos, ha citado al toro y lo detiene*", aplicando dominio técnico mediante la cita, la parada y el mando del agua, dominándola en su envestida, imponiéndole contención y dirección de salida. Si respondiese a este planteamiento la presa de Guadalén sería una arquitectura-Minotauro, una estatua-presas que supondría una solución mítica. Este Minotauro es resultado de la tripe síntesis producida en el combate entre

hombre, río-serpiente y río-toro, y triunfo del 'fluviómaco' dominando estas "dos fuerzas antagónicas" fluviales con las que logra una alianza, obteniendo un monstruo estético que podría concebirse como *ofidiotauróntropo* (*ophídion-taurus-anthropo*) (FD-5011). El *ofidiotaurontropómaco* que supone el ingeniero de presas es equivalente al escultor de Illumbe cuando en la estatuaría megalítica americana se alía con el búho y contra la serpiente o a Francisco de Goya cuando en algunos momentos de *Los disparates* produce una nueva monumentalidad frente a la herencia plástica neoclásica agotada: en ambos casos, inventando monstruos estéticos que son mitos superreales con los que se inicia la proyección civil que su dimensión monumental posibilita (Oteiza 1952; 1997). Es también equivalente al *fluviómaco* en el que se convierte Jorge Oteiza para la ejecución de sus *Fluviomaquias*.

Jorge Oteiza realiza varios ejercicios en los que afronta la estatua como *Fluviomaquia*, "en masas monolíticas cerradas y en formas abiertas y en diferentes proporciones y grados de expresión". Se excusa ante José Torán por la falta de tiempo para su desarrollo y comenta que los resultados obtenidos, las estatuas *Fluviomaquia I* y *Fluviomaquia II*, con las que pone en práctica su teoría para contribuir al proyecto, suponen solo un punto de referencia de lo que podría llegar a desarrollar para la presa de Guadalén. Estas estatuas, vaciadas en yeso y de aproximadamente 44 centímetros de altura, se conocen solo por el registro fotográfico, apareciendo en distintas posiciones y alturas acompañadas por otras estatuas coetáneas, y encontrándose en paradero desconocido (FD-21233; FD-21234)⁷. Las estatuas parten de una elaboración de la masa mediante formas orgánicas en las que el espacio incurre, fluye y atraviesa las perforaciones. Se ponen en relación con los estudios que Jorge Oteiza realiza sobre *Laocoonte*, donde más allá del tema habitual de representación –Laocoonte y sus hijos atacados por serpientes enviadas por los dioses, con las que batallan y de las que intentan librarse– la estatua es resultado de un combate entre la masa que ejerce una resistencia y el espacio que la debilita. En este sentido no parece casual que una de las estatuas de *Laocoonte* la sitúe en el grado de expresión correspondiente al momento estético superreal del arte jondo, pues como en tauomaquia o cante jondo responde a un resultado en el que espacio y tiempo se atirantan adquiriendo la misma relevancia (Oteiza 1997, 162). El planteamiento de las *Fluviomaquias* se fundamenta en un combate entre los animales serpiente y toro, elementos originarios del agua –la serpiente que se desarrolla en el medio acuático y el toro blanco de Minos que surge de las aguas del mar–, y el hombre que debe dominarlos. Esto queda registrado figurativamente, como combate entre los dos animales, en dibujos que Jorge Oteiza realiza y conserva entorno a las estatuas *Fluviomaquia I* y *Fluviomaquia II*, pudiendo reconocerse en algunos

casos los rostros del bovino y el anfibio, y sus luchas encarnizadas, por las que se transfiguran en un resultado *fluviomáquico*. La *maquia* fluvial es reconocible a partir de la batalla entre volúmenes de masa y espacio, tensionados fuertemente, confrontación de la que surgen sus resultados blandos, y curvas, que permiten fluctuar al espacio en las estatuas. A diferencia de algunos dibujos en los que pueden distinguirse –y hasta podrían separarse– la serpiente y el toro, una fisión irreversible configura las estatuas *Fluviomaquia I* y *Fluviomaquia II*, correspondiéndose con una situación estética que Jorge Oteiza localiza en “*el borde de aguas abajo*” de la ingeniería hidráulica, donde el Minotauro *ofidio-auróntropo*, estéticamente configurado, “*domina y vence al río*”: clave por la que decide que su estatuaría para Guadalén “*Pertenece a esta orilla*” inferior de la presa.

Al Ingeniero Sr. D. José Torán

Para la Idea de Avenida de los Monstruos o Teoría de la Fluvio-maquia

Las dos fuerzas antagónicas de los ríos intervenidas por el hombre. Tres viejos protagonistas de los mitos ibéricos (el hombre, el toro y la serpiente) sintetizados en la lucha simbólica de dos: el positivo (el hombre-toro, toro fluvial español, el minotauro río) y el negativo (el hombre-río, hombre-serpiente y ofidiántropo).

En la fila de aguas arriba, en la estatua el hombre-río, se abalanza sobre el agua que pretende sujetarlo. El ingeniero (el fluviomaco) en términos taurinos, ha citado al toro y lo detiene.

En el borde de aguas abajo, el minotauro domina y vence al río. Pertenece a esta orilla la estatua de la maqueta.

He planteado diversos ejercicios (en masas monolíticas cerradas y en formas abiertas y en diferentes proporciones y grados de expresión), pero no he tenido tiempo de desarrollar y seleccionar lo suficiente para la consulta del momento. La estatua de la maqueta no es más que un punto de referencia para el estudio de la estatua de Guadalén.

(FD-5310)⁸

En el archivo de Jorge Oteiza se conservan diez documentos con “*Dibujos de ‘Fluviomaquias’, representando la lucha entre Minotauro y Ofidiántropo, como símbolos de los ríos intervenidos por el hombre*” (Badiola 2015, 288-9). Estas hojas contienen dibujos a grafito que se dividen en ocho, con un dibujo cada una, y dos más, con cuatro y tres dibujos respectivamente. Si en las estatuas *Fluviomaquia I* y *Fluviomaquia II* los ‘Monstruos’ del Minotauro y Ofidiántropo

se encuentran confundidos en el ser estético que logran configurar tras el combate, en algunos de los dibujos aún pueden distinguirse individualmente batallando. Se representan con rostro bovino –cuernos y testuz– y de anfibio – cabeza triangular y ojos grandes–. Las formas onduladas y sinuosas del largo cuerpo de la serpiente u Ofidiántro y la robustez del cuerpo del toro o Minotauro contribuyen al imaginario de la *maquia* fluvial, en la que se baten mediante los ataques que pueden presuponerse a la primera y embestidas al segundo. También en algunos dibujos se reconocen representaciones antropomórficas, poniendo Jorge Oteiza uno en relación al mito vasco de la diosa 'Mari de Eva' y pudiendo elucubrarse que en otro el rostro masculino se corresponda al de José Torán. Estos dibujos sirven para desarrollar los "*diversos ejercicios*" que limita a las dos estatuas para la "Avenida de los Monstruos" en la presa de Guadalén (DI-00379; DI-00380; DI-00381; DI-00382; DI-00383; DI-00384; DI-00385; DI-00386; DI-00854; DI-00855)⁹.

Junto a los dibujos se conserva un documento manuscrito por ambas caras, compuesto de notas de compleja legibilidad, que parece ponerse en relación con estos y ofrece algunas claves sobre la propuesta de estatuaría y *Teoría de la Fluviomaquia*. Jorge Oteiza concibe aquí la "Est[atua]" como un "*depósito de energía*". A un dibujo de un plano con un orificio pregunta si por él se "*libera?*" la estatua y cuál es el "*peso de esta e[nergía]?*". Refiere "*unidades de energía*" y diferencia entre la "*e[nergía] estática*" y la "*cinética*". Planteándose su dinámica concibe "*una curvatura influyente en la F[orma] geo[métrica] del E[espacio]*", oponiéndolo al cinetismo de los artefactos "*móviles*" como en *Escultura dinámica* (FD-3176; Guasch 2008). Se interesa por la relación del espacio y el tiempo anotando que "*E[espacio] y T[tiempo] son inseparables*". También añade unas notas operativas: "*Jueves / fotos [flecha a] Barcelona*", así como "*Ontoria?*", que quizá pueda responder a un apellido o al municipio homónimo de Cantabria. También alusiones a "[Henry] Moore [flecha a] + decorador", al "*Cubismo*" o a "[Salvador] Dalí", con las que hace referencia al hueco en la estatua y a las formas blandas del surrealismo (Contexto: DI-00854; DI-00855).

EL ESTATUOFLUVIÓMACO JORGE OTEIZA Y COMBATE CREADOR A PARTIR DE ROSTROS Y ENERGÍAS POLARES ARRANCADOS AL PAISAJE ACUÁTICO

Jorge Oteiza ejerce en este proyecto de José Torán como *estatuofluviómaco* intentando llevar a cabo su *Teoría de la Fluviomaquia*, esbozada en los dibujos y adelantada en *Fluviomaquia I* y *Fluviomaquia II*. Supone un momento de su proceso experimental en el que los componentes de la molécula Espacio-Temporal en la que representa la obra de arte están fuertemente tensionados, por la resistencia del Espacio a desaparecer frente a la afrenta del Tiempo. Esta operación es la que permite eliminar la muerte de la vida o trasfigurar lo natural y estético en sobrenatural y estético. El momento experimental responde al ineludible de todo proceso que trabaja para alcanzar síntesis estéticas y una originalidad creadora que a Jorge Oteiza interesa para la estatua nueva con la que persigue concluir la Modernidad. En esta fase abre la masa para acoger al espacio ablandando las formas y que sus curvas permitan una fluencia dinámica. Busca equilibrar los opuestos para configurar *ofidiotauróntropos* y una "Avenida de los Monstruos" que no llega a realizar en la presa de Guadalén. En los resultados de las *fluviomaquias* conviven las energías polares de los animales totémicos ibéricos a partir de cuyas batallas surgen los monstruos estéticos: una tensión que produce, en este momento creador de la expresión, la superrealidad y el arte jondo, los resultados más emocionantes, por insólitos, de los procesos de creación.

Referencias bibliográficas

- Badiola, Txomin. 2015. *Oteiza: Catálogo razonado de escultura*. Con la colaboración de David Martínez Suárez. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza
- Bados, Ángel. 2008. *Laboratorio experimental [Laborategi esperimentala]*. Exposición, entre el 20 de junio de 2008 y enero de 2009. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Gallego Simón, Vicente José. 2012. *El plan Jaén de 1953 y sus antecedentes: Una oportunidad perdida para el desarrollo de la provincia de Jaén en el siglo XX*. Jaén: Universidad de Jaén
- García Lorca, Federico. (1933) 2018. *Juego y teoría del duende*. Estudio y edición crítica anotada de José Javier León; prólogo de Andrés Soria Olmedo. Sevilla: Athenaica
- Guasch Ferrer, Anna Maria. 2008. *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: Lo dinámico y lo vital: La "Escultura dinámica" de Jorge Oteiza*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza

- León Sillero, José Javier. 2020. *De Federico a Silverio, con amor*. Granada: Universidad de Granada
- López Bahut, Emma. 2013. "Oteiza y lo arquitectónico: De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960)". Tesis Univ. da Coruña
- Martín Martín, María Elena. 2016. "Oteiza y la estatuaría de Arantzazu 1950-1969: Fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna". Tesis Univ. Complutense de Madrid
- Muñoz García, Pilar. 2006. Oteiza. *La vida como experimento*. Irún: Alberdania
- Muñoz Jiménez, María Teresa. 2007. "Arte, ciencia y mito". Prólogo a *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana; Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra*, Jorge Oteiza; coord. y responsable de la edición, María Teresa Muñoz en colaboración con Joaquín Lizasoain & Antonio Rubio; traductor al euskera, Pello Zabaleta Kortaberria. Alzuza: Fundación Museo Oteiza
- Oteiza, Jorge. 1944. *Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la post-guerra*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca
- . 1947. "Reinvención de la estatua". *Continente* 1-6
 - . 1948. "Del escultor español Jorge de Oteiza: Por él mismo". *Cabalgata* 26: 7
 - . 1952. *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*. Prólogo de Abel Naranjo Villegas. Madrid: Cultura Hispánica
 - . 1957. "Propósito experimental 1956-1957". En *Escultura de Oteiza: Catálogo IV Bienal de Sao Paulo, setiembre mil novecientos cincuenta y siete*. Madrid: Gráficas Reunidas
 - . 1963. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca, su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*. Zarautz: Añamendi
 - . 1984. *Ejercicios espirituales en un túnel: En busca y encuentro de nuestra identidad perdida; De antropología estética vasca y nuestra recuperación política como estética aplicada*. San Sebastián: Hordago
 - . 1988. *Oteiza: Propósito experimental = [An experimental proposition]*. Comisario, Txomin Badiola; textos, Margit Rowell & Txomin Badiola. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions
 - . 1990a. *Existe Dios al noroeste*. Pamplona: Pamiela
 - . 1990b. *Ley de los cambios*. San Sebastián: Tristán-Deche Arte Contemporáneo
 - . (1995) 2017. *Mentalidad vasca*. Introducción de José Julián Baquedano. Pamplona: Pamiela
 - . 1997. *Goya mañana: El realismo inmóvil; El Greco, Goya, Picasso*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza
- Oteiza, Jorge, Nicolás Lekuona & Narkis Balenciaga. 2016. *Oteiza, Lekuona, Balenciaga: El renacimiento incompleto [berpizkunde osatugabea], 1930-1936*. Comisariado, Gregorio Díaz Ereño. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza
- Pavo Cuadrado, David. 2020. "Jorge Oteiza y el arte jondo". Tesis Univ. del País Vasco
- Pelay Orozco, Miguel. 1979. *Oteiza: Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca

Archivo de Jorge Oteiza (Fundación Museo Jorge Oteiza):

Dibujos (DI)

- DI-00379. Dibujo de *Fluviomaquia*. c. 1954
- DI-00380. Dibujo de *Fluviomaquia*. c. 1954
- DI-00381. Dibujo de *Fluviomaquia*. c. 1954
- DI-00382. Dibujo de *Fluviomaquia*. c. 1954
- DI-00383. Dibujo de *Fluviomaquia*. c. 1954
- DI-00384. Dibujo de *Fluviomaquia*. c. 1954
- DI-00385. Dibujo de *Fluviomaquia*. c. 1954
- DI-00386. Dibujo de *Fluviomaquia*. c. 1954
- DI-00854. Cuatro dibujos de *Fluviomaquias*. c. 1954
- DI-00855. Tres dibujos de *Fluviomaquias*. c. 1954

Fondo documental (FD)

- FD-1334. Carta de Julio Antonio Ortiz a Jorge Oteiza. 1.1951
- FD-3176; FD-5391; FD-8506; FD-9330; FD-14490; FD-14492; FD-14509. *Escultura dinámica*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander. 1952.
- FD-3188. *Mito de Dédalo y solución existencial en la Estatua (Reportaje a 4 escultores abstractos)*. Nuevo Ateneo, Bilbao. 26.2.1951. Fecha de redacción "Bilbao, 21, 2, 1951"
- FD-4619. [Ideologíamaquia]. 1.1.1982
- FD-5011. [En torno a lo estético y etimología]. c. a partir de 1979. Anexado a: FB-3775 (p. 148)
- FD-5310. *Al Ingeniero Sr. D. José Torán. Para la Idea de Avenida de los Monstruos o Teoría de la Fluviomaquia*. c. 1954
- FD-6765. De fotografía vasca y fotomaquia. 1983
- FD-6767. Fotomaquia. 1983
- FD-7626. *Yo soy escultor para escapar del laberinto y encuentro la salida*. c. 1981-1986
- FD-10659. *Laberintomaquia (sigue maqueta reflexión 1ª)*. c. 1981
- FD-10988. *El realismo inmóvil. Una estética objetiva con la interpretación estética de la estatuaria megalítica americana y la génesis europea de un nuevo arte mundial americano*. 1948
- FD-11105. Conferencia *Una estética objetiva. Conceptos fundamentales*. Comentado, subrayado y con gráficos. Quito. 12.1946
- FD-11134. Conferencia *Interpretación estética de la cultura arcaica del Alto Magdalena*. Quito. 12.1946; Lima. 1.1947
- FD-19854. Fotografía en la que aparecen Jorge Oteiza, Julio Antonio Ortiz y otro hombre con dedicatoria de Julio Antonio Ortiz a Jorge Oteiza. Autor: Foto Reflejos L. Portillo. Madrid, c. década 1950
- FD-20006 - FD-20011; FD-14678. Fotografías de estudios de *Cuatro evangelistas*. Autor: Garay. Bilbao, 18.9.1951
- FD-20021 - FD-20032. *Santa Clara*.
- FD-20033 - FD-20038. Fotografías de *Retrato de Julio Antonio Ortiz* con firma de Jorge Oteiza en el cuello de la obra
- FD-21233. Fotografía de *Fluviomaquia I*, *Fluviomaquia II* y otras estatuas de menor tamaño. c. 1954
- FD-21234. Fotografía de *Fluviomaquia I*, *Fluviomaquia II* e *Imagen de crítico a cuatro patas mirando por el culo*. c. 1954

Fondo hemerográfico (FH)

- FH-56; FH-57; FH-1525; FH-1526; FH-4682. OTEIZA, Jorge. "Del escultor español Jorge de Oteiza. Por él mismo". *Cabalgata*. Buenos Aires, 1947

- FH-2499. Venegas, José. "Glosas de fin de semana. Destino de los toreros". *Noticias Gráficas*. Buenos Aires. 30.8.1947. Anexado en: FB-3152
- FH-3091. "Duelo en el mundo del toro. Ha muerto el Gran Manolete". *Noticias Gráficas*. Buenos Aires. 29.8.1947. Anexado en: FB-3152
- FH-4065; FH-4066. Oteiza, Jorge. "Reinvención de la estatua". *Continente*. Buenos Aires. 4.1947

Notas

- ¹ Este artículo se realiza en el marco del Grupo de Investigación Consolidado del Sistema Universitario Vasco del Gobierno Vasco GIC IT1096: *Creación en arte y estéticas aplicadas para la ciudad, el paisaje y la comunidad. Jorge Oteiza y las Síntesis de las Artes como Metodología para el reconocimiento de la función y uso de la producción del Arte en el fin de la (Post)Modernidad* (KREAREak, 2016-2021); y Proyecto de Investigación HAR2016-78241-P del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (MINECO) de Madrid, Fondos europeos FEDER (I+D+i): *El arte y las transformaciones del espacio común del territorio. (Sostenibilidad estética en canteras de corte y bordes de agua)* (TECTar, 2016-2020); ambos del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Parte del subepígrafe de la Tesis doctoral *Jorge Oteiza y el arte jondo* titulado: "2.8.6. La estatua como *Fluviomaquia* o combate del Minotauro (hombre-toro) y Ofidiántropo (hombre-serpiente) con el ingeniero «fluviómaco» José Torán: «viejos protagonistas de los mitos ibéricos» en una teoría sobre la *maquia* fluvial «Para la Idea de Avenida de los Monstruos» en el embalse de Guadalén en Jaén, 1954" (Pavo 2020, 1:280-2).
- ² Con motivo de la Ley de Memoria Histórica aprobada el 31 de octubre de 2007 por el Gobierno de España, las referencias que los nombres de algunos de los casi 300 poblados de colonización construidos en España a mediados del siglo XX hacen al régimen durante el que se erigen (la dictadura franquista: a pesar de haber sido un proyecto surgido durante la Segunda República), han sido eliminadas o están en proceso de serlo.
- ³ Los *Cuatro evangelistas* han venido fechándose en 1949 (Badiola 2015, 132-3), sin embargo, Emma López Bahut (2013, 42, 53, 57-9, 61-2) defiende y fundamenta que son realizados en 1951.
- ⁴ Ninguno de los documentos relativos a la *Teoría de la Fluviomaquia* está fechado. En *Oteiza. Catálogo razonado de escultura* las estatuas *Fluviomaquia I* y *Fluviomaquia II* se fechan en 1954, sin embargo, podría considerarse que Jorge Oteiza trabaje con anterioridad en este proyecto y obras que a propósito realiza. En las dos únicas fotografías que se conservan de las estatuas *Fluviomaquia I* y *Fluviomaquia II* aparecen, además, otras obras: una no identificada (quizá no conservada) que parece corresponderse con su experimentación en torno a *Laocoonte* desarrollada entre 1952 y 1955; la otra es *Imagen de crítico a cuatro patas mirando por el culo* de 1952 (Badiola 2015, 143, 290-9). Esto lleva a considerar que Jorge Oteiza pudiese haber trabajado en este proyecto con anterioridad a 1954.
- ⁵ *Las aventuras de Telémaco* de Fénelon, la *telemaquia* en la *Odisea* de Homero o *La batracomiomaquia* (originalmente atribuida a Homero pero en nuestros días atribuida a un autor anónimo de época de Alejandro Magno siguiendo la *Ilíada* de Homero), influyen en este interés de Jorge Oteiza por lo *máquico* (PAVO 2020, 1:87-91).
- ⁶ Federico García Lorca lo refiere en la conferencia *Juego y teoría del duende*: "*El que está en la piel de toro extendida, Júcar, Guadalfeo, Sil o Pisuerga (no quiero citar a los caudales junto a las ondas color melena de león que agita el Plata), oye decir con medida fre-*

cuencia: 'Esto tiene mucho duende'" (García Lorca [1933] 2018, 135); José Javier León comenta este fragmento de conferencia en "Los duendes del agua, las aguas del duende": "el conferenciante delimita a su duende en términos léxico-geográficos, otorgándole así una cartografía, pero basada en referentes, o agarres, curiosamente fluviales. [...] Designar corrientes de agua para demarcar una semántica me parece, cuanto menos, sugestivo; elegir, entre ellas, las de ríos no caudales, sino chicos, ha de ser, además, significativa" (León 2020, 85).

⁷ Documentos publicados en Badiola 2015, 289 y en Pavo 2020, 2:320-3 documento.

⁸ Este documento está publicado en Pavo 2020, 2:112-3.

⁹ Estos documentos están publicados en Badiola 2015, 288 – 6 documentos- y en Pavo 2020, 2:18-37.

(Artículo recibido: 04-10-20; aceptado: 02-11-20)