

En torno a la educación artística, objetivo primordial de las academias desde sus inicios, giran cuatro de los trabajos que componen esta publicación. Jorge Egea reflexiona sobre los modelos en yeso utilizados para la formación de los escultores. El vaciado de yesos tuvo su máximo esplendor en el XIX, el mismo siglo de su decadencia. Técnica y material muy valorado por el movimiento neoclásico que fue desechado por el Modernismo y el *fin-de-siècle*. Núria Aragonès Riu destaca en su estudio la importancia que la historia de la indumentaria tuvo en la formación en la Escuela de Nobles Artes barcelonesa durante el XIX implantada en dos asignaturas: una de tipo práctico, llamada "Antiguo y Ropajes", y otra teórica, "Teoría e Historia de las Bellas Artes", en la que la labor del profesor José Manjarrés (1816-1880) fue fundamental. La misma relevancia que tuvieron en la enseñanza dos destacados escultores, los hermanos Agapit y Venanci Vallmitjana, cuya vinculación con la escuela catalana y la importancia que tuvo en su trayectoria artística aborda el artículo de Cristina Rodríguez Samaniego.

Por su lado, Judith Urbano presenta su estudio sobre la enseñanza de la arquitectura en Cataluña desde sus orígenes, a través de distintas instituciones, así como el papel de los primeros arquitectos académicos tras imponerse por ley la obligación de que todo edificio público debía ser aprobado por la Acadèmia de Sant Jordi. De la preeminencia que tuvo la institución da idea el capítulo de Victoria Durà Ojeda, conservadora del museo, que reivindica la importancia de la colección artística académica. Por último, Begoña Forteza Casas, encargada del archivo, realiza una detallada descripción de sus fondos dando a conocer una riqueza documental que potenciará nuevas reflexiones.

En definitiva, el libro publicado, a través de distintas aportaciones, pone en evidencia el importante papel que las academias ilustradas desempeñaron en la formación artística, así como, la participación de sus miembros en las reflexiones teórico-artísticas a lo largo del siglo XIX. El análisis de estos doce especialistas sobre el mundo académico ofrece nuevas interpretaciones en torno al presente y futuro de las academias, y a la vez nos muestra cómo la colaboración entre instituciones abre nuevas vías a la investigación.

Mariàngeles Pérez-Martín  
Doctoranda en Historia del Arte  
Universitat de València

**BADIOLA, Txomin, con la colaboración de David MARTÍNEZ SUÁREZ. Oteiza. Catálogo razonado de escultura. San Sebastián: Nerea, 2015, 2 vols., 951 págs., ISBN: 978-84-15042-87-7.**

**OTEIZA, Jorge. Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011, 1.196 págs., ISBN: 978-84-937858-8-8.**

**MARTÍNEZ GORRIARÁN, Jorge Oteiza, hacedor de vacíos. Madrid: Marcial Pons, 2011, 411 págs., ISBN: 978-84-92820-23-8.**



La bibliografía sobre Oteiza –tras su muerte en el año 2003– ha sido enormemente prolífica aunque siempre desde posiciones hagiográficas, muy de su propio estilo *art & prop*, y para nada histórico-artísticas o contextualizadoras con un aparato documental crítico. También su fortuna museística ha sido enorme, circunscrita por supuesto al ámbito nacional, desde la instalación de su obra en tiempos de Pepe Guirao, en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, a la actual de Manolo Borja.

Los tres libros actuales intentan, en principio, un acercamiento distinto: uno en la forma de un catálogo “razonado” de su obra escultórica, otro en la forma de edición crítica de sus textos y el otro en la pluma de Martínez Gorriarán en forma de biografía con un discurso si no más sabido al menos más contextualizador y crítico. Martínez Gorriarán es un profesor universitario y esto se nota en su línea de argumentación. Presenta un rigor que no ha habido antes, ni en las incursiones ahistóricas previas de Txomin Badiola, un escultor colocándose en la estela y en los a priori de Oteiza, ni en las de otros intérpretes que tienen que ver con la metafísica del conde St. Germain más que con la crítica histórica. En cualquier caso el catálogo de Badiola es el único que tiene una función instrumental y positivista para el conocimiento del artista Oteiza. Es un trabajo necesario y aunque el autor no provenga del mundo académico ha realizado un trabajo sobresaliente desde el punto de vista de la concisión y de la precisión histórica. Algunos errores de apreciación o de acribia metodológica (y de contextualización) los señalaremos más adelante, aunque no desmerecen el resultado de su trabajo.

En estos últimos años el Museo Oteiza ha publicado varios libros en una edificante labor así como ha celebrado el Primer congreso Internacional Jorge Oteiza en el 2008 o ha generado diversas becas de investigación, bajo la dirección tenaz de Gregorio Díaz Ereño; aunque la única persona que escapa del *devocionario acrítico oteiziano* del museo es Juan Pablo Hecanos, subdirector del mismo que proviene del mundo más ecuánime de la información. Sin embargo la mezcla de historia del arte y hagiografía la encontramos claramente en el volumen monográfico *Oteiza y la crisis de la modernidad*, que recoge un conjunto de 23 textos que corresponden al material científico del citado Congreso celebrado con motivo de su centenario. La publicación comienza con el texto “Jorge Oteiza y el pensamiento de su época”, de Vincenzo Vitello, profesor de Filosofía Teorética de la Universidad de Salerno y de Teología Política en la Uni-

versidad San Raffaele de Milán; “Proyecto como crisis” es el texto del escultor, escritor y profesor de la Universidad de Vigo, Juan Luis Moraza; y “Oteiza, metafísica del origen”, el de Félix Duque, catedrático de Filosofía de la Universidad Autónoma. La publicación continúa con la intervención de Amadeo Vega, catedrático de Estética de la Universidad Pompeu Fabra y responsable de la edición crítica de *Quousque Tandem...!*, titulada “La imagen plástica de un misterio, Oteiza y el pensamiento estético-religioso”. El texto “Joseph Beuys y Jorge Oteiza: Caminos hacia una nueva imaginación”, es del jesuita Friedhelm Mennekes, director de la Kunst Station de Colonia; “Actualidad de algunas lecturas post-contemporáneas sobre Oteiza”, es del crítico y comisario Peio Aguirre; “Clasicismo y vanguardias en la escultura de Oteiza”, lo escribe Soledad Álvarez, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo y autora de la monografía *Jorge Oteiza, razón y pasión*; “La memoria del Futuro: Oteiza y el Minimalismo”, de la catedrática de la Historia del Arte de la Universidad de Barcelona Anna María Guasch; “Arte e idolatría. La finalidad del arte en la obra de Jorge Oteiza”, es de Jon Echeverría; “El laboratorio experimental (o el trazo del escultor)”, es del escultor Ángel Bados; y “Rupturas y restauraciones: Jorge Oteiza en la tradición moderna” de Adelina Moya. Hay otras ponencias entre las que sobresale “La dimensión de la memoria en Oteiza”, de Concha Lapayese y Darío Gazapo, y concluye con “Lo mismo y lo distinto” a cargo del pintor Pedro Manterola, ex director del Museo y de la Cátedra Oteiza. Quien se sumerja en este laberinto de pasiones no habrá podido contextualizar la obra de Oteiza pero sí habrá sentido el confucionismo que sobre la Historia del arte como disciplina universitaria existe en nuestro país.

Estos tres libros presentes parten de otros presupuestos, en principio, más críticos. Martínez Gorriarán, profesor de Estética de la Universidad del País Vasco, realizó su tesis doctoral sobre el escultor hace ya más de veinte años, en 1989, publicada, aligerada, como *Oteiza, un pensamiento sin domesticar*. Ya en la p. 15, recordando su acercamiento al escultor y su obra nos lo retrata, ahora con más distancia crítica, como una “persona atractiva para jóvenes dispuestos a grandes cosas, sin ideas demasiado precisas y tendentes a lo sublime (un poco lelos, vaya). Me costó tiempo captar la naturaleza escindida y contradictoria de una personalidad...”. Sorprende, sin embargo, que MG, que ha sido miembro relevante del partido político UPyD de Rosa Díez, con un discurso político sereno y de gran coraje cívico en sus manifestaciones al res-

pecto de la política vasca, caiga en la falta de valor de extraer las consecuencias de lo que ve en la biografía falseada del escultor. Tropieza en este libro –como cayó hace años en su visión del mito de la Pintura Vasca en *El arte vasco y el problema de la identidad*, en 1995, en los defectos que él mismo critica con razón en el nacionalismo vasco: su base mítica de construir la sociedad o en este caso la historia del arte. No recuerda que un ertzaina murió delante del Guggenheim por una bomba de ETA, no mucho después de unos improperios de Oteiza acerca del colonialismo que suponía el asentamiento en Bilbao del museo americano.

MG, como muchos profesores de Estética y Antropología, de Paco Jarauta a Joseba Zulaica, se ha dejado llevar más por la filosofía sofista del pensador (hermano de camino en la vertiente profética de Joseph Beuys pero sin el conocimiento y la sabiduría antropológica del alemán) por un vendedor de mensajes de las razones telúricas de un *arte vasco*, como si el adjetivo contuviera la sustancia de lo que por naturaleza y desde el paleolítico habla a todos y sin fronteras: la creación de imágenes. Más atraído por la interpretación pseudo-poética de cierta literatura artística francesa que por la historiografía del arte, para nada contextualiza la obra de Oteiza en su momento histórico, en sus fuentes y en sus deudas, algunas rozando el plagio como lo es la reflexión espacialista, calcada de Lucio Fontana, o la obra de Robert Jakobsen tan influyente en los años 50 especialmente en él y en el Grupo 57 y en Basterrechea, etc. Hace años (primero en 1982 y después en 1989) señalé que la obra de Oteiza, un personaje inteligente, un agitador cultural, con un rol importante de transferencia de conocimientos en los años 50, tanto en su vertiente plástica como en la ensayística, debía todos sus *insights* a otros artistas que después, para los que de verdad hacen historia del arte, están ahí en la primera división del siglo XX: Henry Moore, Barbara Hepworth o los dos citados anteriormente Fontana y Jakobsen.

Subrayé también el peligroso papel detonante del profeta. Una bomba de ETA para el Guggenheim, como ya he señalado, se llevó por delante a una ertzaina, José María Aguirre, el 13 de octubre de 1997; en julio de este año ha sido detenido el etarra Eneko Gogescoechea en Cambridge. En este sentido Gorriarán, usando un quiasmo, critica al escultor su conducta moral pero comete un error intelectual: “Apoyaba el uso de la violencia como instrumento político, pero siempre que se arriesgaran otros y no él. Una cobardía que también in-

fluyó mucho en su retirada del arte (relativa) en su mejor momento profesional: podía haber iniciado una carrera internacional exitosa y, en cambio, optó por refugiarse en un pequeño círculo localista, sin auténticos rivales, para desempeñar su misión profética” (p. 14). Es justamente lo contrario: Oteiza sabe ya desde el premio de Sao Paulo, que no tiene una carrera internacional, ni podrá tenerla fuera de España, porque será atrapado en sus referencias internacionales (en Hepworth, en Jakobsen, en Fontana), en las fuentes que no cita, y desde entonces prefiere quedarse en lo local.

Las citas que Oteiza hace como sus referentes son Brancusi y Epstein, y al principio Alberto Sánchez, al que ciertamente debe también muchas cosas, menos la humildad. Habla también de su relación con Baltasar Lobo, con él coincide en las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, pero no la analiza. Al respecto de estas citas Gorriarán se protege y dice: “pero conviene ser cautos” (p. 38). Su pensamiento crítico, le hace ser cauto pero no deja de ser aldeano acomplejado, y no se atreve a ir más allá al señalar las contradicciones verdaderas del discurso oteiziano. Sin la necesidad de caer en elogios sobre la figura de Oteiza en la escultura vasca de los años 30, donde dice que “descollaba como una torre en el llano”, y en repeticiones innecesarias pues repite la frase en pp. 36 y 43. Aunque a veces sí se atreve como cuando en la p. 51 señala “Hay razones para pensar que Lekuona influyó más en Oteiza que al contrario”; o más adelante (p. 69) “Oteiza fue, pues, un discípulo de Torres-García. Sin citarle nunca, transplantó de nuevo alguna de sus ideas principales al Viejo Mundo y, en concreto, al pequeño País Vasco donde, por increíble que pueda parecer, se daban algunas condiciones análogas a las uruguayas que el viejo maestro explicara a Onetti”.

Para los que somos historiadores del arte no hay duda del papel secundario de la figura de Oteiza en la escultura del siglo XX y menos de sus actuaciones desde los años 60 recogidas siempre por la prensa, pues fue un gran autor de titulares y abrazos. Por eso para mí uno de los defectos de la biografía de Gorriarán, no son los aspectos antes citados de sus deudas con Fontana o Moore, sino que más de 12 años en Sudamérica de 1935 a 1948, se pasan con escasas 40 páginas (de las 400 del libro) muchas de las cuales hacen referencia a la guerra civil en general, con lo que dedicado claramente a Oteiza no llegan a cinco páginas. ¿Por qué no se ha investigado dónde estuvieron los ateliers de Oteiza en esa época, qué obras hizo para subsistir? ¿Por qué se repite lo que ya sabemos por el libro

de Pelay Orozco, cuando el propio Gorriarán sabe y dice que el 80 por ciento está trufado de medias verdades? Ciertamente Gorriarán señala que la estancia de Oteiza en Argentina, y las razones políticas las documenta muy bien, no tiene nada que ver con la realidad que el artista cuenta. Así se pregunta: "¿qué hacía en Buenos Aires un hombre vigoroso, autor de discursos incendiarios y propuestas feroces, mientras sus compañeros de colegio luchaban y morían en España?" (p. 83). Pero es una pena que Gorriarán no indague en las relaciones con el sobrino de Vicente Huidobro, Miguel Serrano, que no indague en ese conocimiento tardío de la obra de Malevich en 1947. Una lástima que no haya acudido asimismo a investigar en profundidad esos doce años de falso exilio en los que el profeta internalizó su discurso en Buenos Aires bebiendo del joven Tomás Maldonado o del arquitecto chileno Enrique Gebhard, cuyas ideas será lo que vende después, tras su vuelta a España, a la familia Huarte. Gorriarán podía haber ahondado en este capítulo de la vida en Sudamérica del escultor vasco con capacidad crítica pues tiene la formación (literaria y filosófica) y el desencanto de quien ha hecho una tesis sobre un agitador y vividor del cuento. Tampoco Txomin Badiola intenta una aproximación a esta etapa, ni a señalar las deudas con Fontana.

Por otra parte, también ha aparecido la edición crítica del libro de Oteiza titulado *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Son quinientas páginas del facsímil de la segunda edición publicada en marzo de 1984, la primera edición es de noviembre de 1983 y recoge textos de 1965-66. Otras quinientas de traducción (Pello Zabaleta) y 150 de notas a la edición realizadas por Emma López. Presenta un prólogo de 40 páginas titulado "El túnel del tiempo", a cargo de Calvo Serraller, en las que se cita a sí mismo cuatro veces y otras tantas a Adelina Moya, con argumentos tan contundentes como este sobre Aranzazu: "Un honor y un logro, que le permitiría intervenir centralmente, como artista, en la construcción de la identidad vasca; ser, al tiempo, artista de vanguardia capaz de romper los viejos estereotipos, y sin embargo, aprovechar una tradición católica muy arraigada, para reinstaurar o actualizar el arte vasco" (p. 26). La publicación de *Ejercicios* constituye el cuarto volumen de las ediciones críticas de las obras esenciales del artista vasco publicadas por el Museo Oteiza tras *Poesía* (2006), *Quousque Tandem* (2007) e *Interpretación estética de la estatuaria Megalítica americana y carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra* (2007).

Tras el texto de Oteiza, se presenta la anotación crítica (con 1.230 entradas), la bibliografía y el índice onomástico, todo ello realizado por López Bahut, profesora de la Escuela de Arquitectura de La Coruña. Este aparato crítico que es correcto e interesante en las anotaciones propias de Oteiza es, sin embargo, parasitario en las entradas de otros artistas como Durrio, Aranoa, cuando no están simplemente fusiladas. Llama la atención que Akira Kurosawa tenga una entrada y no haya una palabra de González Robles, director de la aventura de Sao Paulo de Oteiza junto con Juan Huarte, al que no se pone biografía. Ni se cita a Íñiguez de Onzoño, Miquel Oriol, German Yanke, ni a Juan Plazaola, etc. En la bibliografía ni aparece Martínez Gorriarán (que hizo la tesis sobre Oteiza) ni yo mismo. Pero peor son notas como las dedicadas al padre Donostia (nota 256 y 257), utilizando ideas descontextualizadas del musicólogo como por ejemplo "el alma vasca respira de una manera distinta; y esta respiración se concreta sobre todo en la lengua", convirtiendo en nacionalista a un cosmopolita defensor de la salvaguarda del folklore. También MG al hablar del compositor y educador en Lecároz y del monumento que le dedica Oteiza lo señala como un "espléndido monumento" (p. 21). Ninguno hace constar que para su ubicación Oteiza hizo mover el orden de las piedras del viejo crómlech de Agiña en 1957 y que la imagen es deudora de Ben Nicholson.

El nombre de Lucio Fontana aparece una sola vez como el de Nicholson (citados por Calvo Serraller) y ninguna el de Jakobsen. Y hay notas en las que se nota este corta y pega, tan poco académico, como en la p. 1109, nota 534 y nota 539, donde repiten ambas "años después Oteiza le señala...". La autora de estas notas, Emma López, ha publicado anteriormente (en 2007) el libro *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*, que trata del análisis de uno de los proyectos arquitectónicos más singulares en el que participó Jorge Oteiza con el arquitecto Roberto Puig, en Montevideo, y que finalmente no fue edificado. Esta idolatría a una falsa estética o a un mito también aparece en un trabajo hecho con más disciplina. La publicación *261141 Izarrak alde* recoge la investigación realizada por los profesores del Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco A. Arnaiz, J. Elorriaga, X. Laka y J. Moreno al respecto de la edificación de un nuevo cementerio en San Sebastián, que se proyectó en la colina de Ametzagaña. Oteiza trabajó en 1985, junto con los arquitectos Juan Daniel Fullaondo, Marta Maiz, Enrique Herrada y María Jesús Muñoz, en este proyecto que no fue

aceptado a concurso. En él participaron 15 proyectos, aunque finalmente no se ejecutó ninguno de ellos. Para los profesores de la UPV constituye un ejemplo de construcción monumental y simbólica “que pretendía sintetizar en un solo paisaje dos tiempos, el tiempo arraigado en el mito y el que debía responder a la forma cultural de su presente”. El volumen incluye numerosa documentación e imágenes del proyecto que han permanecido inéditas hasta ahora y que se incorporan en un extenso apéndice documental. La publicación reproduce también íntegramente dos textos de Oteiza: “Grave reclamación de Oteiza y de alerta al ciudadano. El proyecto de ideas contra ideas y cultura para un nuevo cementerio” y “Política de sepultureros en Ametzagaña”.

La memoria de este proyecto de cementerio es definida por el propio Oteiza de esta manera: “la cresta de la colina quedaría como pista de despegue al cielo abierto sobre la mar entre dos señales como de aeropuerto, a la izquierda el promontorio de Urgull, a la derecha, el de Uliá”, “A modo de acrópolis arquitectónica –señala Oteiza– dominando la colina y abierta hacia la ladera sur, preside la cima la gran rampa: sobre ella, el gran vacío frente al muro, la ausencia, el despegue, la meditación”. Nadie se atreve a analizar la obra de Oteiza y todos se ponen a mirar sus textos como las tablas de la ley (vasca, por supuesto), como si fuera la gran Estética del siglo XX, sin haberse leído el *Manifiesto espacialista* de Fontana ni las ideas sobre escultura y relieve de Ben Nicholson, ni las de transparencia de Lipchitz o las del vacío de Henry Moore. Lo que me hace recordar una foto de Mandela con el retrato de Sabino Arana realizado por Oteiza, y regalado por Ardanza. Son tiempos que quizá los pueblos siguen necesitando profetas, como echadores de cartas, o predicadores, pero desde el campo de la Historia del Arte, como una parte de la Historia de la Cultura, que estudia las imágenes creadas por el hombre, necesitamos análisis que contextualicen y comprendan las creaciones plásticas no la literatura mística. Sorprende que a Torres García lo convirtamos en un pintor sudamericano cuando su obra y su pensamiento se enraíza y se desarrolla en la vanguardia europea. Son los defectos de una historiografía que no ha sabido remontar los 40 años de retraso de la Dictadura, tanto en el Museo del Prado como en el arte contemporáneo, como en la propia historiografía.

Por último, ha aparecido el *Catálogo razonado* realizado por Txomin Badiola. El autor cae primero en el autoelogio, por ejemplo, en p. 14 dice: “este

libro ha sido utilizado como la publicación de referencia para el trabajo de Oteiza”, refiriéndose a su exposición para La Caixa en 1988. Y en segundo lugar, en la propia contradicción de la obra de Oteiza: “en 1959 renuncia a convertirse en el fabricante de unos objetos que ya existen potencialmente y abandona su práctica de escultor” (p. 17). Si Oteiza abandona la práctica de la escultura ¿cómo se explica toda su producción a partir de esa fecha, y en especial su vuelta a la figuración en 1979 con los retratos de Sabino Arana para el PNV?

Badiola, que ha conocido y tratado al escultor muy personalmente, trata de salvar estas contradicciones de la mejor manera posible. Por un lado, señala la piratería del artista: “veleidades comerciales que rozarían la estafa”, “con un ideológico desdén hacia las ‘buenas costumbres’ del mercado artístico” (p. 20), o “en el caso de Oteiza es muy frecuente que nos encontremos con ediciones parcialmente numeradas o con numeraciones duplicadas o erróneas” (p. 25). Trata de darle un matiz ético frente al mercado del arte: “poca consideración que merecían a Oteiza (antes de 1988) las cuestiones relativas a la ‘responsabilidad profesional’ del artista, entendida como sometimiento a la convención mercantil” (p. 20). O considerar estas estafas del artista una consecuencia de su elevada edad: “(a partir de 1992) contratará a un escultor ayudante que, además de hacerle compañía realizará réplicas, variantes, versiones, etc. de muchas de sus esculturas, que no respondían tanto a una necesidad artística, como había ocurrido en los años setenta, sino que serían más bien un paliativo para un particular estado de ánimo” (p. 19). En una nota Badiola añade esta sentencia que debería ser algo fundamental en la consideración del catálogo: “el control (de estas obras) fue exiguo y en algunos prácticamente nulo”. Como la nota 9 en la página 25 es una filosofía sobre las variantes o versiones en la obra de Oteiza, que no debería ser nota, sino línea fundamental de que a Oteiza no le importa las obras concretas y por lo tanto está llenando el mercado de copias o variaciones de sí mismo, lo que justificaría su permanente carácter de estafador.

Otra de las pautas utilizada por Badiola para salvar los muebles de esta permanente falta de ética del artista es la referencia al carácter experimental de su obra. El término “experimental” se repite una y otra vez, pero ¿no son todos los artistas por principio experimentales? Dicho esto, hay que reconocer que Badiola realiza un catálogo bastante exhaustivo de todas esas variantes, y claramente falsificaciones, del artista. En este sentido su

trabajo demuestra un esfuerzo enorme y va a ayudar, sin duda alguna, al conocimiento real de la obra de Oteiza.

Por último, se deslizan en Badiola algunos comentarios, como en el caso de Gorriarán, que un libro de estas características, que intenta ser crítico y fundamental para el conocimiento del artista, debería haber precisado. Por ejemplo, en p. 35 señala errores de apreciación de fechas por parte de Oteiza, al hablar de una exposición de Dimitri Tsaplin que vio en 1929, y que Badiola coloca en 1934; pero en p. 34 cita sus estudios de Medicina en Madrid hasta tercero de carrera, sin embargo, no lo atestigua ni documenta. En la p. 15 Badiola señala: "Durante los años ochenta, Oteiza dedicó su escritura fundamentalmente a la indagación sobre filología preindoeuropea". Interesante apreciación cuando es sabido que Oteiza no sabía euskera, ni menos tenía conocimiento alguno de filología, sino ocurrencias de todo tipo. Ocurrencias que no desacreditan tanto al autor de ellas, (muchos artistas han dicho tonterías) como a los numerosos intelectuales del País Vasco que las han admitido y hecho suyas. La mejor frase del libro de Badiola es esta: "El éxito rotundo que significó la muestra [se refiere a su expo de 1988] quebró una cotidianeidad del artista que estaba, casi se podría decir, *confortablemente instalada en el fracaso*". Badiola ha intentado salvar a Oteiza, tarea harto complicada, como la titularidad de Casillas en la Selección Española de Fútbol, pero al menos ha dejado un trabajo de documentación y análisis válido para quien quiera dedicarse a estudiar a este artista. Es un buen trabajo de catalogación aunque en su larga introducción, "Algunas consideraciones sobre el Catálogo Razonado de Escultura de Oteiza" (pp. 13-31), haga consideraciones que entran en contradicción con los objetivos que se propone: en cuanto supone que los catálogos razonados "no son tanto una herramienta para el conocimiento de un artista como una herramienta tremendamente útil en manos del mercado" (p. 21). La transparencia es la base del mercado, sea el de alubias sea el de la Bolsa, y un *catalogue raisonné* es una herramienta de conocimiento, sea para el historiador, sea el crítico, el aficionado, o sea el que vive del comercio. Por eso el pecado original de Badiola, como en los otros casos, es la defensa numantina de un escultor, como postulado, frente a la obra de su contemporáneo, Eduardo Chillida. Los errores en las fechas de algunas obras (p. 26), cuando se habla de la *Fecha de concepción* donde Badiola señala, "se entiende aquella vinculada al yeso o al modelo experimental de partida o, en el caso de un trabajo directo,

al momento en que la escultura fue concebida como tal". Pero olvida fundamentar cómo y por qué señala una fecha determinada de concepción, en base a qué dato documental. Como olvida citar sus relaciones en Argentina y el peso de toda la teoría espacialista de Lucio Fontana. No hace falta ir a mis críticas a Oteiza; simplemente se deben leer sus propios escritos antes de convertirse en el Profeta del *Quosque tandem*.

En un artículo de 1951, "La investigación abstracta en la escultura actual", Oteiza cita como sus maestros a Brancusi, Modigliani, Lipchitz, Zadkine, Arp, Epstein y Giacometti; y en otra ocasión, en una conferencia homenaje a Chillida en 1965, cita a Alberto y a Lehbruck, ¿No son todos ellos escultores figurativos? ¿Dónde está la abstracción de Oteiza hasta 1957? ¿Por qué todo el mundo sigue con la dicotomía Chillida-Oteiza y no se cita su conferencia en el homenaje a Chillida, llena de elogios, el 15 diciembre 1965 en San Sebastián?

Kosme de Barañano  
Universidad Miguel Hernández

**PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo; TOLOSA, Luisa. *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida: Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM); Edicions de la Universitat de Lleida, 2015, 360 págs., ISBN: 978-84-8409-765-5.**



El estudio de la pintura valenciana del siglo XVI vive un momento de efervescencia. Acerca de este tema han coincidido en 2015 una Tesis Doctoral,