

Una Capilla en el Camino de Santiago. Idea o Experimento

A Chapel on the Camino de Santiago.
Idea or Experiment

**Aurelio Vallespín-Muniesa, Javier Domingo-Ballestín,
Miguel Sancho-Mir**

Traducción Translation Javier Domingo-Ballestín

Palabras clave

Saenz de Oiza, Oteiza, Romaní, Propósito
Experimental, Camino de Santiago.

Keywords

Saenz de Oiza, Oteiza, Romaní, Experimental
Purpose, Camino de Santiago.

Aurelio Vallespín-Muniesa

Universidad de Zaragoza

ORCID: 0000-0003-2423-3776

Javier Domingo-Ballestín

Universidad de Zaragoza

ORCID: 0000-0002-9100-9910

Miguel Sancho-Mir

Universidad de Zaragoza

ORCID: 0000-0003-2903-475X

Resumen

Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romaní y Jorge Oteiza ganaron el Premio Nacional de Arquitectura del año 1954 por el proyecto *Una Capilla en el Camino de Santiago* para el que presentaron una documentación hoy desaparecida. Un proyecto sin ubicación explícita y con el único testigo de la información gráfica publicada en la Revista Nacional de Arquitectura del año 1955. El objeto de este estudio es analizar la representación gráfica del proyecto. Dicha representación gráfica, aunque pueda parecer indefinida, responde a un propósito concreto y obedece a una idea claramente formulada o quizá solo sea un experimento.

Abstract

Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romaní and Jorge Oteiza won the 1954 National Architecture Award for their project *Una Capilla en el Camino de Santiago*, for which they submitted documentation that has since disappeared. The project has no explicit location and the only evidence of it is the graphic information published in the Revista Nacional de Arquitectura (National Architecture Magazine) in 1955. The purpose of this study is to analyse the graphic representation of the project. Although this graphic representation may seem undefined, it serves a specific purpose and obeys a clearly formulated idea, or perhaps it is simply an experiment.

Contribuciones específicas

de cada autor/a Specific
contributions from each author

Concepción y diseño del trabajo

Conception and design of the work

Aurelio Vallespín-Muniesa; Javier
Domingo-Ballestín; Miguel Sancho-Mir

Metodología Methodology

Aurelio Vallespín-Muniesa; Javier
Domingo-Ballestín; Miguel Sancho-Mir

Recogida y análisis de datos

Data Collection and Analysis
Aurelio Vallespín-Muniesa; Javier
Domingo-Ballestín; Miguel Sancho-Mir

Discusión y conclusiones

Discussion and Conclusions
Aurelio Vallespín-Muniesa; Javier
Domingo-Ballestín; Miguel Sancho-Mir

Redacción, formato, revisión y
aprobación de versiones Drafting,
formatting, version revision, and approval
Aurelio Vallespín-Muniesa; Javier
Domingo-Ballestín; Miguel Sancho-Mir

Fecha recepción Receipt date

13/08/2025

Fechas evaluación Evaluation dates

07/11/2025 & 25/11/2025

Fecha aceptación Acceptance date

09/01/2026

Fecha publicación Publication date

31/05/2026

Aurelio Vallespín-Muniesa, Javier Domingo-Ballestín, Miguel Sancho-Mir.

Una Capilla en el Camino de Santiago. A Chapel on the Camino de Santiago. 147-161 pp.

147 | Constelaciones nº 14, 2026. ISSN: 2340-177X

DOI: <https://doi.org/10.31921/constelacionesn14a7>



Fig. 1. F.J. Sáenz de Oiza, J.L. Romani y J. Oteiza, perspectiva cónica de *Una Capilla en el Camino de Santiago*. Portada de la RNA n. 161, mayo de 1955. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1946-1958/docs/revista-articulos/revista-nacional-arquitectura-1955-n161-pag12-25.pdf>

Introducción

Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romani y Jorge Oteiza obtuvieron el Premio Nacional de Arquitectura de 1954 con el proyecto *Una Capilla en el Camino de Santiago*. No se conserva la documentación original del concurso, en particular los paneles, por lo que la única fuente disponible es el artículo publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura* (RNA) n. 161 de mayo de 1955. (1) Este estudio se basa en la información gráfica y textual de dicha publicación sobre la Sesión Crítica de Arquitectura, moderada por Carlos de Miguel. Además, se complementa con dos textos de Francisco Javier Sáenz Guerra, (2) que reproducen el material de la revista, aunque con ligeras variaciones en el montaje de las láminas.

Introduction

Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romani and Jorge Oteiza won the 1954 National Architecture Prize with their project *Una Capilla en el Camino de Santiago*. The original documentation from the competition, particularly the panels, has not been preserved, so the only available source is the article published in *Revista Nacional de Arquitectura* (RNA) n. 161 in May 1955. (1) This study is based on the graphic and textual information in that publication on the Critical Architecture Session, moderated by Carlos de Miguel. It is also supplemented by two texts by Francisco Javier Sáenz Guerra, (2) which reproduce the material from the magazine, although with slight variations in the layout of the plates.

The cover of the magazine features a drawing in frontal conical perspective, probably based on a photomontage of the model. This same drawing can also be found at the beginning of the transcript of the Critical Session. (Fig. 1)

The elevation panel shows details of the three-dimensional structure with a grey textile covering, a photograph of the plaster sketch made by Oteiza for the wall frieze, and these same elements combined and modulated on a red background that emphasises the visual arrangement of the elements. (Fig. 2)

In this context, the plant sheet shows the layout of the wall, pillars and roof, along with an image of the apostle. In the lower right-hand corner, the building's floor plan is sketched out on a black background, combined with an image of a section of a conch shell. (3) (Fig. 3)

1. Carlos de Miguel, "Sesión Crítica de Arquitectura," *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 161 (mayo 1955). pp. 12–25.
2. Javier Sáenz Guerra, *Una Capilla en el Camino de Santiago*, Sáenz de Oiza, 1954. Sáenz de Oiza, Romani y Oteiza, 1954 (Madrid: Fundación Museo Oteiza, Editorial Rueda, 2004). pp. 30–34; Javier Sáenz Guerra, *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago*, Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani, 1954 (Alzuza, Navarra: Fundación Museo Oteiza, 2007), pp. 124, 133, 149, 151.

1. Carlos de Miguel, "Sesión Crítica de Arquitectura," *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 161 (May 1955). pp. 12–25.
2. Javier Sáenz Guerra, *Una Capilla en el Camino de Santiago*, Sáenz de Oiza, 1954. Sáenz de Oiza, Romani y Oteiza, 1954 (Madrid: Fundación Museo Oteiza, Editorial Rueda, 2004). pp. 30–34; Javier Sáenz Guerra, *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago*, Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani, 1954 (Alzuza, Navarra: Fundación Museo Oteiza, 2007). pp. 124, 133, 149, 151.

En la portada de la revista aparece un dibujo en perspectiva cónica frontal, probablemente elaborado a partir de un fotomontaje de la maqueta. Este mismo dibujo se encuentra también al inicio de la transcripción de la Sesión Crítica. (Fig. 1)

En el panel de los alzados se observan detalles de la estructura tri-dimensional con cubierta textil en tonos grises, una fotografía del boceto de escayola realizado por Oteiza para el friso del muro, y estos mismos elementos combinados y modulados sobre un fondo rojo que enfatiza la disposición visual de los elementos. (Fig. 2)

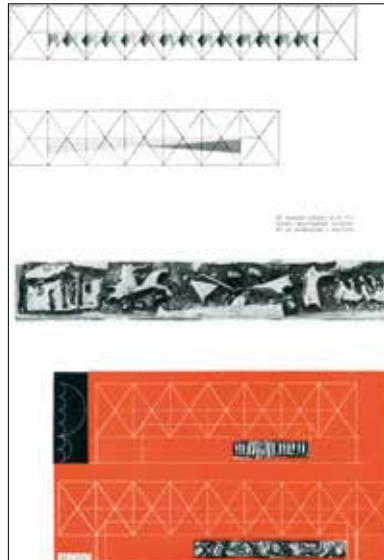


Fig. 2. Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romani y Jorge Oteiza, alzados de *Una Capilla en el Camino de Santiago*. Revista Nacional de Arquitectura n. 161 de mayo de 1955. p. 15.

Following the graphic description, the next plate details the floor plan and elevations of the textile roof and references to the floor plan of Toledo Cathedral. (Fig. 4)

The last sheet contains images that combine the perspective of the roof, sketches and symbolic elements, such as a galaxy on a black background, with compositions that invite viewers to explore the sculptural wall. (Fig. 5) This documentation is complemented by images of other large spatial structures, such as Mies Van der Rohe's Chicago Coliseum.

The differences in Sáenz Guerra's documentation (Fig. 6) lie mainly in the organisation of the elevation plates, grouping images so that the representations of the wall are concentrated on a single plate and the textile covering on another.

Graphic Representation of an Idea

We can affirm, given the discrepancies between sources and the fact that some images of what should be the panels are printed with the same font as the magazine's captions, that what is shown in RNA does not correspond exactly to the panels submitted to the competition.

The graphic documentation of the project shows, as Sáenz de Oiza indicates at the beginning of his speech at the Critical Architecture Session: "This project —in reality just ideas— is a bit of a fantasy, thinking about a

3. Sin duda, esta caracola es una referencia a la Serie de *Fibonacci* como expresión de un espacio infinito. En la documentación gráfica aparece una imagen de una galaxia, otra referencia más al infinito y a la Serie de *Fibonacci* como representación del número de oro. Tanto Oiza eran conocedores de un libro que se publicó en francés en los años 30, *El Numero de Oro* de Matila Ghyka, donde explica que en realidad esta relación es la razón más sencilla entre dos partes. Oteiza, tenía la publicación de la editorial Poseidón, que lo popularizo en España, en su biblioteca, que actualmente se custodia en la Fundación Museo Oteiza en Alzuza (Navarra).

3. Without a doubt, this shell is a reference to the *Fibonacci* sequence as an expression of infinite space. The graphic documentation includes an image of a galaxy, another reference to infinity and the *Fibonacci* sequence as a representation of the golden ratio. Both Oiza were familiar with a book published in French in the 1930s, *The Golden Ratio* by Matila Ghyka, which explains that this ratio is actually the simplest ratio between two parts. Oteiza had a copy of the book, published by Poseidón, which popularised it in Spain, in his library, which is currently kept at *Fundación Museo Oteiza en Alzuza (Navarra)*.

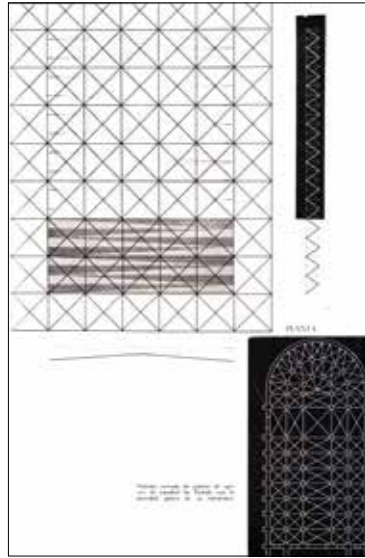
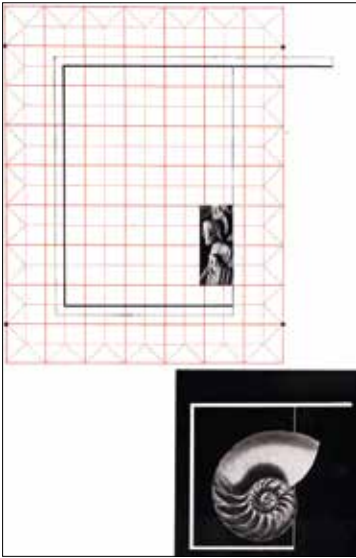


Fig. 3. Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romani y Jorge Oteiza, planta de *Una Capilla en el Camino de Santiago*. *Revista Nacional de Arquitectura* n. 161 de mayo de 1955. p. 17.

Fig. 4. Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romani y Jorge Oteiza, planta de cubiertas de *Una Capilla en el Camino de Santiago*. *Revista Nacional de Arquitectura* n. 161 de mayo de 1955. p. 21.

En este contexto, la lámina de plantas expone la disposición del muro, pilares y cubierta, junto con una imagen del apóstol. En la zona inferior derecha aparece esbozado el diseño del edificio en planta sobre fondo negro combinado con la imagen de la sección de una caracola. (3) (Fig. 3)

Siguiendo la descripción gráfica, la siguiente lámina detalla la estructura de planta y alzados de la cubierta textil y referencias a la planta de la Catedral de Toledo (Fig. 4). La última lámina, contiene imágenes que combinan la perspectiva de la cubierta, bocetos y elementos simbólicos, como una

competition for the National Architecture Prize that seeks to promote new ideas about this art form". (4)

The apparent sense of vagueness has little to do with haste or lack of time, although, as Romani said, the project was completed in one night. (5) It relates to 'fostering new ideas for this art and aligns with the thinking of Saint Augustine and the knowledge of innate ideas. (6)

This false vagueness can be seen in the labelling: some plans are labelled, others are not; there is no scale or dimensions, except for the reference to the five-metre stone wall mentioned by Oiza. (7) The modulation graph is the closest thing to a measurement, but the absence of figures or elements facilitates an ideal representation of the project without affecting its comprehension. The absence of location is in line with this, with only a mention that it is a chapel on the Camino de Santiago. Romani's perspective (8) places it on a hill with a field of wheat, suggesting a Castilian landscape, with no references to cardinal directions or religious elements in the plans. The documentation combines white, black and red backgrounds with black and white graphics, predominantly reflecting the representation of an idealised space.

If we compare the documentation submitted to the competition for the Basilica of Our Lady of Aránzazu by Francisco Javier Sáenz de Oiza and Luís Loarga in 1950 (Fig. 7) with that submitted to the National Archi-

4. Carlos de Miguel, "Sesión Crítica de Arquitectura," *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 161 (mayo 1955). p. 14.

5. Javier Sáenz Guerra, *Un mito moderno: Una Capilla en el Camino de Santiago, Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani, 1954* (Alzusa: Fundación Museo Oteiza, 2007). p. 60.

6. San Agustín se refiere a las ideas que no penetraron a través de los canales de los sentidos. Plantea que las poseemos desde el principio, desordenadas en los ámbitos de la memoria. Nosotros las ordenamos y las colocamos en lugares accesibles, de manera que al pensar las recogemos: "tiene que recogerlas (coger) de su dispersión y no es otra cosa que cogitare (pensar)" (Confesiones, X, 11, 18).

4. Carlos de Miguel, "Sesión Crítica de Arquitectura," *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 161 (mayo 1955). p. 14.

5. Javier Sáenz Guerra, *Un mito moderno: Una Capilla en el Camino de Santiago, Sáenz de Oiza, Oteiza and Romani, 1954* (Alzusa: Fundación Museo Oteiza, 2007). p. 60.

galaxia sobre fondo negro, con composiciones que invitan a recorrer el muro escultórico. (Fig. 5) Esta documentación se complementa con imágenes de otras grandes estructuras espaciales, como el Coliseum de Chicago de Mies Van der Rohe.

Las diferencias que presenta la documentación de Sáenz Guerra (Fig. 6) radican principalmente en la organización de las láminas de los alzados, agrupando imágenes de manera que las representaciones del muro estén concentradas en una sola lámina y la cubierta textil en otra.

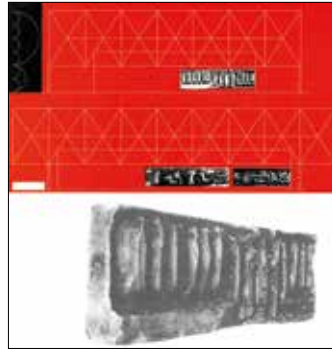
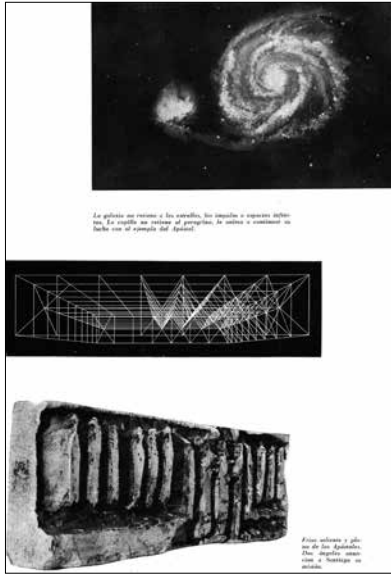


Fig. 5. Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romani y Jorge Oteiza, perspectiva de la cubierta y el muro. *Revista Nacional de Arquitectura* n. 161 de mayo de 1955. p. 25.

Fig. 6. Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romani y Jorge Oteiza, alzados sobre fondo rojo de *Una Capilla en el Camino de Santiago*. *Una Capilla en el Camino de Santiago*, 1954. Editorial Rueda / Fundación Museo Oteiza, 2004. Javier Sáenz Guerra.

texture Prize in 1954, we can see that the two graphic representations are completely different.

The information presented in the former is much more defined and technical: dimensions are shown, people appear in the conical shapes to indicate scale, reference is also made to the surroundings, and shadows emphasise the volumes. All the information is presented on a white background outlined in black. (9) Sections were submitted for the Aránzazu competition, which is not the case for *Una Capilla en el Camino de Santiago*. (10)

Why are there these graphic differences, when there are similarities between the two projects? To begin with, the design team is led in both cases by Sáenz de Oiza, the theme in both cases is religious, and there is less than a five-year difference between the development of the two projects, so although the projects are conceptually different, there cannot be such a large graphic evolution in this period.

The answer is as follows: the graphic solution adopted for the Chapel competition entry was not accidental but deliberate. The big difference between the representation of both projects (11) lies in the fact that the 1950 competition entry for the Basilica of Nuestra Señora de Aránzazu was designed to be built, while the one for *Una Capilla en el Camino de Santiago* was conceived not to be built. In fact, Oiza begins his speech at the Critical Architecture

6. Saint Augustine refers to ideas that did not penetrate through the channels of the senses. He suggests that we possess them from the beginning, disordered in the realms of memory. We organise them and place them in accessible locations so that we can retrieve them when we think: "he must gather them (*cogere*) from their dispersion, and this is nothing other than *cogitare* (to think)" (*Confesiones*, X, 11, 18).

7. Carlos de Miguel, "Sesión Crítica de Arquitectura," *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 161 (1955). p. 14.

8. Four conical perspectives appear in the graphic documentation. On three occasions, it is a perspective with a single vanishing point, and in all three, the spatial structure of the roof is shown: in the colour drawing on the cover, in the photomontage of the model, and in the drawing of the roof on a black background.

9. Except for a few sepia diagrams, with much more trivial information than those in the Chapel, one of them explains the areas of the church that are difficult to see from the altar, while another refers to the lighting (de Miguel, 1950, pp. 471-472).

Representación gráfica de una idea

Podemos afirmar, dada las discrepancias de las fuentes y el hecho de que algunas imágenes, de lo que deberían ser los paneles, están grafiadas con la misma tipografía de letra que los pies de foto de la revista, que lo mostrado en RNA no corresponde exactamente a los paneles presentados a concurso.

La documentación gráfica del proyecto muestra, como indica Sáenz de Oiza al inicio de su intervención en la Sesión Crítica de Arquitectura: "Este proyecto —en realidad solo ideas— es un poco de fantasía pensando en un Concurso al Premio Nacional de Arquitectura que intenta fomentar nuevas ideas sobre este arte". (4)

La aparente sensación de indefinición, no tiene tanto que ver con las prisas o la falta de tiempo, aunque, como dijo Romaní, el proyecto se realizó en una noche. (5) Se relaciona con "fomentar nuevas ideas para este arte" y se alinea con el pensamiento de san Agustín y el conocimiento de las ideas innatas. (6)

Esta falsa indefinición la observamos en la rotulación: unos planos están rotulados, otros no; no hay escala ni cotas, salvo la referencia del muro de piedra de cinco metros mencionada por Oiza. (7) El gráfico de modulación es lo más cercano a una medida, pero la ausencia de figuras o elementos facilita una representación ideal del proyecto sin afectar su comprensión. La ausencia de ubicación se sitúa en esta línea, solo se menciona que es una capilla en el Camino de Santiago. La perspectiva de Romaní (8) la sitúa en una loma con un campo de espigas, sugiriendo un paisaje castellano, sin referencias a orientaciones cardinales ni elementos religiosos en planos. La documentación combina fondos blancos, negros y rojos, con grafismos en negro y blanco, predominando un esquema que refleja la representación de un espacio idealizado.

Si se compara la documentación presentada al Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu por Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luís Loarga en el 1950 (Fig. 7) con la presentada al Premio Nacional de Arquitectura de 1954, se observa que ambas representaciones gráficas no tienen nada que ver.

Session on the Chapel by saying: 'As we are already starting from the premise that it will not be built, we have idealised, partly by thinking and partly by materialising this thought, what a chapel on the traditional pilgrimage route should be today'. (12) And he ends by saying:

'We repeat: these are, in short, our ideas and the first materialisation in the form of a solution. Naturally, a chapel or shrine not to be built, but to serve as a starting point for a more serious study, if we want to arrive at a certain result on this path – something we still do not know if it will be achieved.' (13)

In other words, Sáenz de Oiza emphasises the non-realisation of the project both at the beginning and end of his presentation, thus emphasising the idealisation of the project. In an interview, he states:

"The mayor of Santiago, who is an architect, wrote to me proposing that I build the Chapel on the Camino de Santiago to mark one of the holy years, and we did not reply. And although I asked Romaní and Oteiza if they would be willing to do it, there has always been a kind of resistance to its realisation. I think we imagine it as a work so open that it does not need to be explained in its materiality." (14)

7. Carlos de Miguel, "Sesión Crítica de Arquitectura," *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 161 (1955), p. 14.

8. Aparecen cuatro perspectivas cónicas en la documentación gráfica. En tres ocasiones es una perspectiva con un solo punto de fuga y en las tres se muestra la estructura espacial de la cubierta. En el dibujo a color de la portada, en el fotomontaje de la maqueta y en el dibujo de la cubierta sobre fondo negro.

9. Salvo algunos esquemas en sepia, con información mucho más trivial que los de la Capilla, uno de ellos explica las zonas que existen en la iglesia de escasa visibilidad desde el altar otro se refiere a la iluminación (de Miguel, 1950, pp. 471–472).

10. Carlos de Miguel, "Concurso de anteproyectos para la nueva Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu, Patrona de Guipúzcoa," *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 107 (1950), pp. 470–472.

10. Carlos de Miguel, "Concurso de anteproyectos para la nueva Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu, Patrona de Guipúzcoa," *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 107 (1950), pp. 470–472.

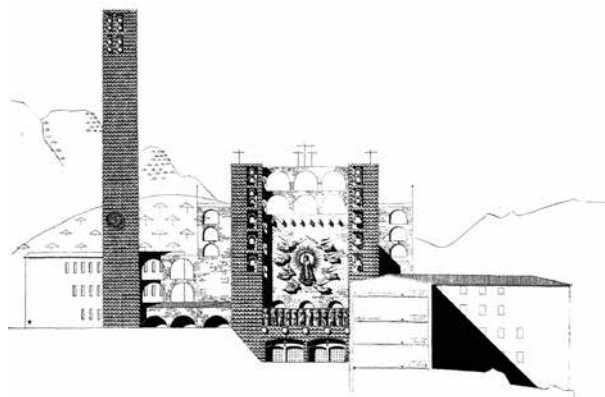


Fig. 7. Francisco Javier Sáenz de Oiza, Luís Loarga, sección del anteproyecto para la nueva Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu. Anteproyecto para la nueva Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu, San Sebastián. Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luís Loarga, 1950. Revista nacional

La información presentada en la primera está mucho más definida y de una forma más técnica: Aparecen cotas, en las cónicas aparecen personas, para hacer referencia a la escala, también se hace referencia al entorno, las sombras enfatizan los volúmenes. Toda la información se presenta sobre fondo blanco delineada en negro. (9) Para el concurso de Aránzazu se presentaron secciones, algo que no sucede en *Una Capilla en el Camino de Santiago*. (10)

A qué se deben estas diferencias gráficas, cuando en ambos proyectos hay similitudes: Para empezar el equipo redactor está liderado en ambos casos por Sáenz de Oiza, la temática en ambos casos es religiosa y entre el desarrollo de ambos proyectos hay menos de 5 años de diferencia, por lo que, aunque conceptualmente los proyectos son diferentes, no puede haber una evolución gráfica tan grande en este periodo.

La respuesta es la siguiente, la solución gráfica adoptada para la expresión del concurso de la Capilla no fue casualidad estaba buscada, la gran diferencia entre la representación de ambos proyectos (11) radica en que la del

Along these lines, when Oiza spoke of this competition, he referred to it as 'one of my best projects...'. (15) On another occasion, in conversations with Jon Inchaústegui between 1989 and 1993, he said that the projects he liked best were "any of the unrealised ones, for example, the Chapel on the Way of St James, that is to say, a good project is an unborn child, in that order of ideas. Do you understand? Truth makes it tangible and material: on the other hand, when it is in the planning stage, it is expressed in an ideal way." (16) Thus, emphasising the idea of representation as something apparently undefined, as something suggested, but as something we have inside us and that must emerge, in line with the passage from The Little Prince when the aviator ends up representing the lamb inside a box and the Little Prince says that this is the lamb he wanted, the one he had imagined. (17)

The relationship with Jorge Oteiza is also crucial. Both collaborated in Aránzazu and shared concerns about abstraction and emptiness. Oteiza spoke of two styles of silence: one temporal, with a poetics of absence and abandonment, and the other spatial, culminating in an empty space full of meaning:

"From my experimental situation, we distinguish two silences, two different styles of silence: one that belongs to the style in the line of time, in the zone of gesture, and the other to the style in the line of space, in the zone of action. It is as if the river of expression in art,

11. En la trayectoria de Sáenz de Oiza suele señalarse el paso desde una modernidad matizada hacia un experimentalismo tardomoderno y posmoderno, visible en obras posteriores como Torres Blancas (1961-1969) o el Banco de Bilbao (1972-1981), donde la organización se densificará y se hará casi topológica, multiplicando recorridos, umbrales y situaciones de borde. No obstante, en el breve período que separa los proyectos analizados en este trabajo de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu (1950) y la Capilla en el Camino de Santiago (1954), podría ya hablarse de una cierta aceleración del

11. Sáenz de Oiza's career is often characterised by a shift from nuanced modernism to late modern and postmodern experimentalism, visible in later works such as Torres Blancas (1961-1969) and the Banco de Bilbao (1972-1981), where the organisation becomes denser and almost topological, multiplying routes, thresholds and edge situations. However, in the brief period between the projects analysed in this work and the Basílica of Nuestra Señora de Aránzazu (1950) and Una Capilla en el Camino de Santiago (1954), one could already speak of a certain acceleration in Oiza's thinking as an increase in layers: technical, historical, symbolic and programmatic layers over-

concurso de 1950 para la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu estaba pensada para ser construida, mientras que la de *Una Capilla en el Camino de Santiago* estaba concebida, para no serlo. De hecho, Oiza empieza su intervención en la Sesión Crítica de Arquitectura sobre la Capilla diciendo: "Como partimos ya de su no realización, hemos idealizado, un poco al pensar y otro poco al materializar este pensamiento, sobre lo que debiera ser hoy una capilla en el camino tradicional de las peregrinaciones". (12) Y termina diciendo:

"Repetimos: éstas son, en síntesis, nuestras ideas y la primera materialización en forma de solución. Naturalmente una capilla o humilladero no para realizar, sino para servir de punto de apoyo y arranque para un estudio más serio, si se quiere en este camino llegar —cosa que aún no acertamos a saber si se alcanzará— a un resultado seguro". (13)

Es decir, Sáenz de Oiza en la presentación del proyecto hace hincapié en la no realización del mismo, tanto al principio, como al final de su intervención, enfatizando de esta manera la idealización del proyecto. En una entrevista señala:

"El alcalde de Santiago, que es arquitecto, me escribió proponiéndome hacer la Capilla en el Camino de Santiago con motivo de uno de los años santos y no le contestamos. Y aunque consulté a Romaní y Oteiza si estarían dispuestos a realizarla, realmente siempre ha habido una especie de resistencia a su realización. Yo creo que la imaginamos como una obra tan abierta que no necesita ser explicada en su materialidad". (14)

En esta línea, Oiza cuando hablaba de este concurso se refería a él considerándolo: "Uno de mis mejores proyectos...". (15) En otra ocasión, en las charlas que mantuvo con Jon Inchaústegui, entre los años 1989–93 dijo que sus proyectos que más le gustaban eran "cualquiera de los no realizados,

before flowing into a common nothingness, opens into two arms, two rivers, one for each style, to define separately and at the appropriate moment, its resulting and unique nothingness." (18)

The Chapel embodies this temporal silence, a poetics of absence materialised in its graphic and conceptual representation.

Idea

Idea understood as Erwin Panofsky in his book *Idea*, where he explains its evolution in the arts, especially in painting and architecture, repeatedly referring to nature and spirit.

De la Sota, a great defender of the idea, in Panofsky's sense, as the generator of the architectural project, (19) points out that the tremendous success of this project is the profound way in which it treats ideas and materials. (20)

This project is a faithful heir to Hegel's aesthetic, which is an idealistic aesthetic. Hegel is the representative of absolute idealism; we cannot understand art without the idea, he interprets art as 'an emancipation of the absolute idea'. (21) On the other hand, Hegel placed architecture at the lowest level of the arts because 'it deals with heavy matter subject to the laws of gravity', (22) placing music and poetry at the highest level because 'their matter is sound'. (23) In other words, on the one hand, he relates art to the idea and, on

pensamiento de Oiza como incremento de capas: técnicas, históricas, simbólicas y programáticas se superponen, dificultando toda lectura unívoca de la forma arquitectónica. Esta deriva se acompaña de un discurso docente fuertemente especulativo y autorreflexivo, que problematiza la estabilidad de los tipos y del propio oficio ("oficio de aprender / arte de enseñar"), desplazando la arquitectura desde un objeto estable hacia un proceso abierto y en permanente revisión.

12. De Miguel, *Sesión Crítica de Arquitectura*, 1955, p. 14.

13. *Ibid.* p. 16.

lap, making it difficult to interpret the architectural form in a single way. This shift is accompanied by a highly speculative and self-reflective teaching discourse that questions the stability of types and of the profession itself ('the profession of learning / the art of teaching'), shifting architecture from a stable object to an open process in constant review.

12. De Miguel, *Sesión Crítica de Arquitectura*, 1955, p. 14.

13. *Ibid.* p. 16.

14. Rosales, *Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza*, 1999, pp. 182–183.

por ejemplo, la Capilla del Camino de Santiago, es decir, proyecto bueno es el hijo no nacido, en ese orden de ideas. ¿Comprendes? La verdad lo hace tangible y material: En cambio, cuando está en proyecto, esta de una manera ideal expresado." (16) Enfatizando de esta forma la idea de representación como algo aparentemente indefinido, como algo sugerido, pero como algo que nosotros tenemos en nuestro interior y que debe aflorar, en la línea del pasaje de *El principito* cuando el aviador acaba representando el cordero dentro de una caja y el Principito dice que este es el cordero que él quería, que él se había imaginado. (17)

La relación con Jorge Oteiza también es crucial. Ambos colaboraron en Aránzazu y compartieron inquietudes sobre la abstracción y el vacío. Oteiza habló de dos estilos de silencio: uno temporal, con una poética de ausencia y abandono, y otro espacial, que culmina en un espacio vacío pleno de sentido:

"Desde mi situación experimental, distinguimos dos silencios, dos estilos diferentes de silencio: el uno que pertenece al estilo en la línea del tiempo, en la zona del gesto y el otro al estilo en la línea del espacio, en la zona del acto. Es como si el río de la expresión en el arte, antes de desembocar en una nada común, se abriese en dos brazos, en dos ríos, uno por cada estilo, para definir por separado y en su momento correspondiente, su nada resultante y propia". (18)

La Capilla encarna este silencio temporal, una poética de la ausencia materializada en su representación gráfica y conceptual.

Idea

Idea entendida como Erwin Panofsky en su libro *Idea*, donde explica la evolución de esta en las artes, especialmente en pintura y arquitectura, recurriendo repetidamente a la naturaleza y al espíritu.

the other, he indicates that the importance of art is inversely proportional to its materiality. He indicates the importance of immateriality in art in addition to its link to the idea.

In this quest to strip away materiality, Oiza continues to delve deeper: 'By drawing a parallel between heavy masses, as a representation of force in the ancient world – the ox cart transporting a stone, the great pyramid in the background – and the new idea of energy, now independent of gravitational mass – the high-voltage pylon –.' (24) Replacing the old matter of architecture with the new energy detached from matter, approaching Hegel's ideas about art.

In that same session, Fernando Chueca compares it with other unbuilt works such as those by Boullée and echoes the replacement of mass with energy that they propose:

"The work of Sáenz de Oiza and Romání reminds me of the projects of Ledoux and Boullée and, specifically, the latter's mausoleum to Newton, with its enormous ambition to embrace the stellar universe. Boullée was proud because his sphere was something like that cosmos in gravitational equilibrium interpreted by Newton. Sáenz de Oiza and Romání now want to replace mass with energy in their project and, in turn, question this new cosmic interpretation." (25)

14. Rosales. *Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza*, 1999. pp. 182-183.

15. Sáenz de Oiza, "Entrevista," *Arquitectura Viva*, 1988. p. 22.

16. Sáenz Guerra, *Conversaciones*. p. 50.

17. Antoine de Saint-Exupéry, *El Principito*, [1943] 1985. p. 17.

18. Jorge Oteiza, *Escritos del arte*, [1968] 1993. p. 84.

19. De la Sota también confiere mucha importancia a la idea, raro es el texto en el que no aparezca este término. Entiende la arquitectura como un "proceso mental" (De la Sota, 1970, p. 56) o (De la Sota, 1980, p. 176).

15. Sáenz de Oiza, "Entrevista," *Arquitectura Viva*, 1988. p. 22.

16. Sáenz Guerra, *Conversaciones*. p. 50.

17. Antoine de Saint-Exupéry, *El Principito*, [1943] 1985. p. 17.

18. Jorge Oteiza, *Escritos del arte*, [1968] 1993. p. 84.

19. De la Sota also attaches great importance to the idea, and it is rare to find a text in which this term does not appear. He understands architecture as a "mental process". (De la Sota, 1970, p. 56) o (De la Sota, 1980, p. 176).

De la Sota, gran defensor de la idea, en el sentido de Panofsky, como generadora del proyecto arquitectónico, (19) señala que el acierto tremendo de este proyecto es el modo profundo de tratar idea y materiales. (20)

Este proyecto es fiel heredero de la estética de Hegel, que es una estética idealista. Hegel es el representante del idealismo absoluto, no podemos entender el arte sin la idea, interpreta el arte como "una emancipación de la idea absoluta". (21) Por otro lado, Hegel situó la arquitectura en el escalafón más bajo de las artes porque "se trata de la pesada materia sometida a las leyes de la gravedad", (22) situando la música y la poesía en el más elevado porque "su materia es el sonido". (23) Es decir, por un lado, relaciona el arte con la idea y por otro, indica que la importancia del arte es inversamente proporcional a la materialidad del mismo. Indicado la importancia de la inmaterialidad en el arte además de su vinculación a la idea.

En esta búsqueda de despojarse de la materialidad Oiza sigue profundizando "Al establecer un paralelo entre masas pesantes, como representación de la fuerza en el mundo antiguo —la carreta de bueyes trasportando una piedra, la gran pirámide como fondo—, y la nueva idea de energía, independizada ya de la masa gravitatoria —el poste de alta tensión—. (24) Sustituyendo la antigua materia de la arquitectura por la nueva energía desligada de la materia, acercándose a las ideas de Hegel sobre el arte.

Fernando Chueca en esa misma Sesión la compara con otras obras no construidas como las de Boullée y se hace eco de sustitución de la masa por energía que proponen:

"El trabajo de Sáenz de Oiza y de Romaní me recuerda los proyectos de Ledoux y de Boullée y, concretamente, el mausoleo a Newton, de este último con su enorme ambición de abrazar el universo estelar, Boullée se sentía orgulloso porque su esfera era algo así como aquel cosmos en equilibrio gravitatorio interpretado por Newton. Sáenz de Oiza y de

At the same time, Oteiza was creating his 'energetic organisms' during those years. (26) In 1950, he began this journey with *Unidad triple y liviana* (Triple and Lightweight Unity), one of his most important works due to the influence it would have on his later work. (Fig. 8) In it, he defines formal units in which materiality diminishes and energy increases. (27) This sculpture is the superimposition of three hyperboloids with some anthropomorphic traces.

As Álvarez points out, the great originality of *Una Capilla en el Camino de Santiago* lies in replacing the compactness of the mural with spatial energy. (28) In this project, Oiza embraces Oteiza's reflections and studies on the loss of matter and increase in energy, the source of the sculptor's most profound reflections on aesthetics and the beginning of one of his most prolific and fruitful periods.

Experiment

The project *Una Capilla en el Camino de Santiago* can be understood as an experimental experience in both the architectural and artistic fields. Sáenz de Oiza presented it as 'a bit of fantasy [...] to encourage new ideas about this art,' (29) which reveals a certain similarity with the fourth meaning of the word experiment according to the RAE referring to the physical-chemical and natural sciences: 'To carry out operations aimed at discovering, verifying or demonstrating certain scientific phenomena or principles.'

20. De Miguel, *Sesión Crítica de Arquitectura*, 1955. p. 24.

21. Hegel, *Estética*, 1990 [1835]. p. 125.

22. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 2001 [1981]. p. 21.

23. *Ibid.* p. 24.

24. De Miguel, *Sesión Crítica de Arquitectura*, 1955. p. 16.

25. De Miguel, *Sesión Crítica de Arquitectura*, 1955. p. 23.

26. Álvarez, Oteiza. *Idea, forma y materia*, 2008 [2003]. p. 117.

27. *Ibid.* p. 104.

20. De Miguel, *Sesión Crítica de Arquitectura*, 1955. p. 24.

21. Hegel, *Estética*, 1990 [1835]. p. 125.

22. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 2001 [1981]. p. 21.

23. *Ibid.* p. 24.

24. De Miguel, *Sesión Crítica de Arquitectura*, 1955. p. 16.

25. De Miguel, *Sesión Crítica de Arquitectura*, 1955. p. 23.

26. Álvarez, Oteiza. *Idea, forma y materia*, 2008 [2003]. p. 117.

27. *Ibid.* p. 104.

Romaní quieren hoy sustituir en su proyecto la masa por la energía y hacerse a su vez cuestión de esta nueva interpretación cósmica". (25)

Paralelamente Oteiza por aquellos años estaba creando sus "organismos energéticos". (26) En el 1950 empezó este camino con *Unidad triple y liviana*, una de sus obras más importantes por la influencia que tendrá en su obra posterior. (Fig. 8) En ella define unidades formales en las que merma la materialidad y aumenta la energía. (27) Esta escultura es la superposición de tres hiperboloides con algunas trazas antropomórficas.

Tal como indica Álvarez la gran originalidad de *Una Capilla en el Camino de Santiago* reside en sustituir la compacidad mural por la energía espacial. (28) Oiza en este proyecto hace suyas las reflexiones y estudios de Oteiza sobre la pérdida de la materia y aumento de la energía, origen de las reflexiones más profundas sobre la estética del escultor e inicio de uno de sus periodos más prolíficos y fecundos.

Experimento

El proyecto *Una Capilla en el Camino de Santiago* puede entenderse como una experiencia experimental tanto en el ámbito arquitectónico como en el artístico. Sáenz de Oiza lo presentó como "un poco de fantasía [...] para fomentar nuevas ideas sobre este arte", (29) lo cual revela cierta semejanza con la cuarta acepción del vocablo *experimental* según la RAE referido a las ciencias fisicoquímicas y naturales, "Hacer operaciones destinadas a descubrir, comprobar o demostrar determinados fenómenos o principios científicos".

Oteiza define el muro como una forma de experimentar en arquitectura la anatomía del espacio. (30) Este carácter experimental se refuerza a través de la lectura que Jorge Oteiza hace de su obra a la luz de su *Propósito experimental 1956-1957*, texto fundamental que presentó en la *IV Bienal de Arte Moderno de São Paulo* (1957) y que marcó un punto de inflexión

Oteiza defines the wall as a way of experimenting with the anatomy of space in architecture. (30) This experimental nature is reinforced by Jorge Oteiza's interpretation of his work in light of his *Propósito experimental 1956-1957* (Experimental Purpose 1956-1957), a fundamental text that he presented at the *IV Bienal de Arte Moderno de São Paulo* (1957) and which marked a turning point in his career. The term experiment has been chosen in clear reference to this text.

In it, Oteiza expounds on the concept of Functional Expansion of the Wall, understanding the wall not as a two-dimensional plane that delimits, but as an active three-dimensional space, a 'composite wall space'. (31) This idea is articulated on the basis of the so-called *Malevich units*, geometric forms with the capacity to move kinetically within the wall, generating an internal dynamic that transcends the plane and converts it into volume. For Oteiza, the grey wall is the centre of this experience, accompanied by a black surface in front and a white surface behind, which introduce spatial and perceptual tensions.

The notion of *Pared Luz* (Light Wall), exemplified in his glass models (Fig. 9) with suspended *Malevich units*, reinforces this three-dimensional reading. Oteiza compares these forms to 'submerged fish', indicating that the wall should be viewed in perspective rather than in elevation, so that its depth, spatial density and capacity to contain energy can be perceived. The submerged fish confirm that his Wall cannot be understood as a plane, but rather as space.



Fig. 8. Jorge Oteiza. *Unidad triple y liviana*, 1950. Jorge Oteiza, *Pasión y Razón*. Soledad Álvarez, Editorial Nerea, 2003. p. 106.

28. Álvarez, Oteiza. *Idea, forma y materia*, 2008 [2003]. p. 168.

29. *Ibid.*. p. 14.

30. En el diccionario abreviado que aparece al final de *Quousque tándem...!* Oteiza (1993 [1963]) define el muro y expresa: "Los que en estos años que ya han pasado, hemos tenido verdadera predilección por el muro ha sido como un corte virtual y cambiante en la arquitectura para introducirnos en una anatomía del espacio, para experimentar en él una circulación o fisiología formal, una topología nuestra. El primer artista es el que golpea con su mano débil, con su mano herida en el muro y obtiene como conciencia de una respuesta. La respuesta de que el muro es un sitio en su imaginación que puede utilizar como una trampa".

28. Álvarez, Oteiza. *Idea, forma y materia*, 2008 [2003]. p. 168.

29. *Ibid.* p. 14.

30. In the abbreviated dictionary that appears at the end of *Quousque tándem...!* Oteiza (1993 [1963]) defines the wall and states: "Those of us who, in recent years, have had a real predilection for the wall have seen it as a virtual and changing cut in architecture, introducing us to an anatomy of space, allowing us to

en su trayectoria. Se ha escogido el término experimento en clara alusión a este texto.

En él, Oteiza expone el concepto de Ampliación funcional del Muro, entendiendo el muro no como un plano bidimensional que delimita, sino como un espacio tridimensional activo, un "espacio mural compuesto". (31) Esta idea se articula a partir de las llamadas *unidades Malevich*, formas geométricas con capacidad para desplazarse cinéticamente dentro del muro, generando una dinámica interna que trasciende el plano y lo convierte en volumen. Para Oteiza, el muro gris es el centro de esta experiencia, acompañado por una superficie anterior negra y otra posterior blanca, que introducen tensiones espaciales y perceptivas.

La noción de *Pared Luz*, ejemplificada en sus maquetas de vidrio (Fig. 9) con *unidades Malevich* suspendidas, refuerza esta lectura tridimensional. Oteiza compara esas formas con "peces sumergidos", indicando que el muro debe apreciarse en perspectiva fugada y no en alzado, de modo que se perciba su profundidad, su densidad espacial y su capacidad de contener energía. Los peces sumergidos confirman que su Muro no lo podemos entender como plano, sino como espacio.

En *Una Capilla en el Camino de Santiago*, los muros en espiral materializan de manera arquitectónica este principio de sistema abierto descrito por Oteiza: estructuras que no se cierran sobre sí mismas y que, por su

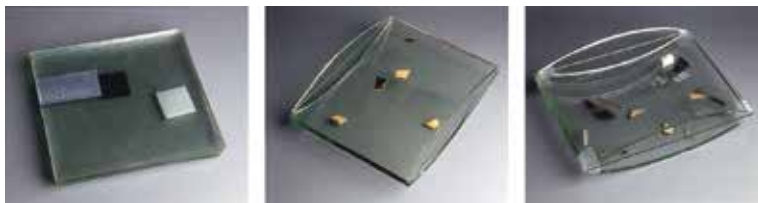


Fig. 9. Jorge Oteiza. Maqueta de vidrio para el estudio de la Pared Luz. 1956. Catálogo de la IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957, São Paulo, Brasil. Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

In *Una Capilla en el Camino de Santiago*, the spiral walls architecturally embody this principle of an open system described by Oteiza: structures that do not close in on themselves and which, due to their configuration, seem to extend beyond their physical limits, generating a field of potential energy. As Oteiza himself states, the new wall must be 'a fragment of an open system, of unstable equilibrium, re-establishing itself on the outside'. This condition of openness and dynamism makes it a direct precursor to his famous *Cajas vacías* (Empty boxes), as Juan Daniel Fullaondo observed. (32) In the first of his *Cajas metafísicas* (Metaphysical boxes), a 'proto-box' that precludes the development of his later sculptural research. (33)

Conclusions

As Alonso del Val points out, we can conclude that the brilliant proposal for *Una Capilla en el Camino de Santiago* is one of the unbuilt projects that has had the greatest impact on the renewal of post-war Spanish architecture and also on its own authors. (34) At the end of his career, Oteiza reflected on his relationship with Oteiza as a comprehensive creator and noted the relevance of this project and its evolution with respect to the team's first collaboration:

"A year after the Aránzazu project, there was a radical change in our interpretation: from building a quasi-Romanesque, massive, powerful

31. La *unidad Malevich* es un trapecio obtenido a partir de un cuadrado que ha perdido dos de sus ángulos rectos, por tanto, contiene elementos estáticos y dinámicos. Tal como lo expresa Oteiza "la unidad Malevich es un cuadrado irregular con capacidad para trasladarse por toda la superficie vacía mural, en trayectos diagonales (...). Ahora bien, en consecuencia, si nosotros deseamos ampliar su acción espacial, puesto que esta forma se traslada diagonalmente por todo su plano mural, pero es incapaz de salir de él, ni proponerse una rotación, debemos comenzar por definir su nueva condición

experience a formal circulation or physiology, a topology of our own. The first artist is the one who strikes the wall with his weak hand, with his wounded hand, and obtains a response as consciousness. The response that the wall is a place in his imagination that he can use as a trap."

31. The *Malevich unit* is a trapezoid obtained from a square that has lost two of its right angles, therefore containing both static and dynamic elements. As Oteiza puts it, "the Malevich unit is an irregular square with the capacity to move across the entire empty surface of the wall, in diagonal paths (...). However, if we wish to

configuración, parecen extenderse más allá de sus límites físicos, generando un campo de energía potencial. Tal como el propio Oteiza enuncia, el nuevo muro debe ser “un fragmento de un sistema abierto, de equilibrio inestable, restableciéndose en el exterior”. Esta condición de apertura y dinamismo lo convierte en un antecedente directo de sus célebres *Cajas vacías* como observó Juan Daniel Fullaondo. (32) En la primera de sus *Cajas Metafísicas*, una “proto-caja” que preludia el desarrollo de su investigación escultórica posterior. (33)

Conclusiones

Como indica Alonso del Val, podemos concluir que la genial propuesta *Una Capilla en el Camino de Santiago*, es una de los proyectos no construidos que más impacto han tenido sobre la renovación de la arquitectura española de posguerra y también sobre sus propios autores. (34) Ya al final de su carrera, Oiza reflexiona sobre su relación con Oteiza como creador integral y apunta sobre la relevancia de este proyecto y su evolución respecto a la primera colaboración del equipo:

“Un año después de la obra de Aránzazu, hay un cambio radical en nuestra lectura: de hacer una iglesia cuasi románica y en masa, potente, con unas puntas de diamante subrayando la fortaleza y la profundidad de la piedra, a hacer una capilla votiva que casi no tiene techo ni estructura (...) Aránzazu fue el momento fundacional del equipo y la capilla en el Camino de Santiago es realmente la primera, y última, obra del equipo”. (35)

Ambos proyectos supondrían una transformación y evolución tanto en las obras como en los procesos de creación de sus autores, siendo una consecuencia de la otra, ya que según Oiza:

church with diamond-shaped points emphasising the strength and depth of the stone, to building a votive chapel with almost no roof or structure (...) Aránzazu was the team's founding moment, and the chapel on the Camino de Santiago is really the team's first and last work.” (35)

Both projects would involve a transformation and evolution in both the works and the creative processes of their authors, one being a consequence of the other, since, according to Oiza:

‘if we hadn't done Aránzazu, the team would not have been so integrated into this new work (...) and in Oteiza's creative career, the chapel may represent a milestone on the path that leads from the detachment of mass and matter in the apostles of Aránzazu to the sublimation of energy in the *Cajas metafísicas*’. (36)

The collaboration between Sáenz de Oiza, Romaní and Oteiza crystallised in a project that did not seek material realisation. The explicit resistance to its construction—even though the opportunity to carry it out was available—reveals that the value of the proposal lay in its conceptual power and in the exploration of a new spatial language. The Chapel stands as a manifesto on the capacity of architecture to represent ideas, emotions and silences, beyond its

espacial y desde su exterior, desde la estructura lineal de su hiperespacio, desde nuevas diagonales posiblemente incurvadas sobre el plano, habríamos de hacerle llegar el estímulo que la transforme en su nueva condición formal. La solución de una cosa esta fuera de sí misma. Es la función la que crea la forma” (1957, p. 140).

32. Esta idea difiere de la expresada por López Bahut (2007, p. 38) en *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60* que considera radicalmente diferentes las propuestas de una Capilla en el Camino de Santiago y la del Monumento de Bat-

expand its spatial action, given that this shape moves diagonally across the entire wall plane but is unable to leave it or rotate, we must begin by defining its new spatial condition and, from its exterior, from the linear structure of its hyperspace, from new diagonals possibly curved on the plane, we would have to provide it with the stimulus that transforms it into its new formal condition. The solution to a thing lies outside itself. It is function that creates form” (1957, p. 140).

32. This idea differs from that expressed by López Bahut (2007, p. 38) in *De la es-*

“si no hubiéramos hecho Aránzazu, el equipo no habría estado tan integrado en esta nueva obra (...) y en la trayectoria creativa de Oteiza, la capilla puede representar un hito en el camino que lleva desde el desprendimiento de la masa y la materia en los apóstoles de Aránzazu hasta la sublimación de la energía en las *Cajas metafísicas*”. (36)

La colaboración entre Sáenz de Oiza, Romani y Oteiza cristaliza en un proyecto que no busca la concreción material. La resistencia explícita a su construcción —aun disponiendo de la oportunidad para llevarla a cabo— revela que el valor de la propuesta radicaba en su potencia conceptual y en la exploración de un lenguaje espacial nuevo. La Capilla se erige como un manifiesto sobre la capacidad de la arquitectura para representar ideas, emociones y silencios, más allá de su función edificatoria. La representación gráfica del proyecto así lo corrobora, una representación totalmente diferente a otros proyectos de Oiza, construidos en esos años, una representación pensada para no ser construida, pesada para imaginar para sugerir, para enfatizar el proyecto como idea innata y para idealizarlo.

En síntesis, *Una Capilla en el Camino de Santiago* es un ejercicio de fusión entre arquitectura y escultura en el que la noción de muro se transforma en espacio generador, donde la ausencia física se convierte en presencia conceptual. Constituye, por tanto, un punto clave para comprender tanto la evolución creativa y experimental de Oteiza como la visión idealista de Sáenz de Oiza, dejando como legado un ejemplo paradigmático de cómo un proyecto no realizado puede tener un impacto duradero en la teoría y en la práctica arquitectónica.

building function. The graphic representation of the project corroborates this, a representation totally different from other projects by Oiza, built in those years, a representation designed not to be built, heavy to imagine, to suggest, to emphasise the project as an innate idea and to idealise it.

In short, *Una Capilla en el Camino de Santiago* is an exercise in the fusion of architecture and sculpture in which the notion of the wall is transformed into a generative space, where physical absence becomes conceptual presence. It therefore constitutes a key point for understanding both Oteiza's creative and experimental evolution and Sáenz de Oiza's idealistic vision, leaving as a legacy a paradigmatic example of how an unrealised project can have a lasting impact on architectural theory and practice.

lle siendo en esta última donde incorpora el concepto de mueble metafísico.

33. Fullaondo, *La palabra compartida: Jorge Oteiza*, 1991. p. 152.

34. Alonso del Val, *Miradas que peregrinan: a Santiago desde Aránzazu*, 2005. p. 54.

35. Rosales, *Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza*, 1999. p. 184.

36. *Ibid.* p. 185.

cultura a la ciudad. *Monumento a Batlle en Montevideo*. Oteiza y Puig, 1958-60, who considers the proposals for a chapel on the Camino de Santiago and the Batlle monument to be radically different, with the latter incorporating the concept of metaphysical furniture.

33. Fullaondo, *La palabra compartida: Jorge Oteiza*, 1991. p. 152.

34. Alonso del Val, *Miradas que peregrinan: a Santiago desde Aránzazu*, 2005. p. 54.

35. Rosales, *Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza*, 1999. p. 184.

36. *Ibid.* p. 185.

Referencias bibliográficas

- ALONSO DEL VAL, M.A. Miradas que peregrinan: a Santiago desde Aránzazu. *RA. Revista de Arquitectura*, 2005, n. 7, p. 53-60.
- ÁLVAREZ, S. *Oteiza: Pasión y razón*. Madrid: Nerea, 2008. Primera edición 2003.
- DABÓS, J. *Oteiza: Laboratorio experimental*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza, 2003.
- DE LA SOTA, A. "Memoria a la cátedra de Elementos de Composición". En: DE LA SOTA, Alejandro (ed.). *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- DE LA SOTA, A. "Conferencia". En: DE LA SOTA, Alejandro (ed.). *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- DE MIGUEL, C. "Concurso de anteproyectos para la nueva Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu, Patrona de Guipúzcoa". *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 107, 1950, pp. 467-476.
- DE MIGUEL, C. "Sesión Crítica de Arquitectura". *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 161, 1955, pp. 12-25.
- DE SAINT-EXUPÉRY, A. *El principito*. Méjico D.F.: Editores Mexicanos Unidos, 1985. Primera edición 1943.
- FULLAONDO, J.D. *Doble retrato: Conversaciones en torno a Jorge Oteiza*. Madrid: Kain, 1991.
- GHYKA, M. *El número de oro*. Barcelona: Poseidon, 1978.
- HEGEL, G.W.F. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1990. Primera edición 1835.
- HEGEL, G.W.F. *La arquitectura*. Barcelona: Kairós, 2001. Primera edición 1981.
- LÓPEZ BAHUT, E. *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza, 2007.
- OTEIZA, J. *Quousque tandem...!* Pamplona: Pamiela, 1993. Primera edición 1963.
- OTEIZA, J. "Propósito experimental 1956-1957". En: CATALÁN, Carlos (ed.). *Oteiza Espacialato* (catálogo). Zaragoza: Ibercaja, 2001.
- PANOFSKY, E. *Idea*. Madrid: Catedra, 1998. Primera edición 1928.
- ROSALES, A. "Oteiza y la Arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza". En: *Jorge Oteiza. Creador integral*. Pamplona: UPNA-Fundación Oteiza, 1999, pp. 182-185.
- SÁENZ DE OIZA, F.J. Disertaciones. *El Croquis*, n. 32/33, 1988, pp. 8-29.
- SÁENZ GUERRA, J. *Una capilla en el Camino de Santiago, Sáenz de Oiza, 1954: Sáenz de Oiza, Romani y Oteiza, 1954*. Madrid: Editorial Rueda / Fundación Museo Oteiza, 2004.
- SÁENZ GUERRA, J. *Un mito moderno: Una capilla en el Camino de Santiago, Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani, 1954*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza, 2007.
- SAN AGUSTÍN. *Las confesiones*. Madrid: San Pablo, 2003.

Bibliographical references

- ALONSO DEL VAL, M.A. Miradas que peregrinan: a Santiago desde Aránzazu. *RA. Revista de Arquitectura*, 2005, n. 7, p. 53-60.
- ÁLVAREZ, S. *Oteiza: Pasión y razón*. Madrid: Nerea, 2008. First edition 2003.
- DABÓS, J. *Oteiza: Laboratorio experimental*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza, 2003.
- DE LA SOTA, A. "Memoria a la cátedra de Elementos de Composición". In: DE LA SOTA, Alejandro (ed.). *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- DE LA SOTA, A. "Conferencia". En: DE LA SOTA, Alejandro (ed.). *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- DE MIGUEL, C. "Concurso de anteproyectos para la nueva Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu, Patrona de Guipúzcoa". *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 107, 1950, pp. 467-476.
- DE MIGUEL, C. "Sesión Crítica de Arquitectura". *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 161, 1955, pp. 12-25.
- DE SAINT-EXUPÉRY, A. *El principito*. Méjico D.F.: Editores Mexicanos Unidos, 1985. First edition 1943.
- FULLAONDO, J.D. *Doble retrato: Conversaciones en torno a Jorge Oteiza*. Madrid: Kain, 1991.
- GHYKA, M. *El número de oro*. Barcelona: Poseidon, 1978.
- HEGEL, G.W.F. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1990. Primera edición 1835.
- HEGEL, G.W.F. *La arquitectura*. Barcelona: Kairós, 2001. First edition 1981.
- LÓPEZ BAHUT, E. *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza, 2007.
- OTEIZA, J. *Quousque tandem...!* Pamplona: Pamiela, 1993. First edition 1963.
- OTEIZA, J. "Propósito experimental 1956-1957". In: CATALÁN, Carlos (ed.). *Oteiza Espacialato* (catálogo). Zaragoza: Ibercaja, 2001.
- PANOFSKY, E. *Idea*. Madrid: Catedra, 1998. First edition 1928.
- ROSALES, A. "Oteiza y la Arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza". In: *Jorge Oteiza. Creador integral*. Pamplona: UPNA-Fundación Oteiza, 1999, pp. 182-185.
- SÁENZ DE OIZA, F.J. Disertaciones. *El Croquis*, n. 32/33, 1988, pp. 8-29.
- SÁENZ GUERRA, J. *Una capilla en el Camino de Santiago, Sáenz de Oiza, 1954: Sáenz de Oiza, Romani y Oteiza, 1954*. Madrid: Editorial Rueda / Fundación Museo Oteiza, 2004.
- SÁENZ GUERRA, J. *Un mito moderno: Una capilla en el Camino de Santiago, Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani, 1954*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza, 2007.
- SAN AGUSTÍN. *Las confesiones*. Madrid: San Pablo, 2003.