

**ENTRE LA ESCULTURA Y EL MUEBLE: JORGE OTEIZA Y EL  
DISEÑO DE MOBILIARIO COMO EXPERIENCIA ESPACIAL EN EL  
MARCO DE LA COLABORACIÓN ARQUITECTÓNICA**

**BETWEEN SCULPTURE AND FURNITURE: JORGE OTEIZA AND THE  
AESTHETICS OF EMPTINESS IN FURNITURE DESIGN**

Mercedes Ramírez Caballín\*  
Universidad de Navarra

Resumen

Este artículo analiza la aportación de Jorge Oteiza al diseño de mobiliario entre 1952 y 1956 a partir de cuatro casos de estudio: *Studio 52*, la Óptica Cottet, la Cámara de Comercio de Córdoba y la mesa diseñada para la oficina de Huarte y Cía. S.L. El trabajo se apoya en los antecedentes teóricos y experimentales de Oteiza en torno al espacio, el vacío y la función, y tiene como objetivo examinar el papel del mobiliario en su relación con la arquitectura. La hipótesis plantea que estas piezas forman parte de una investigación coherente integrada en el proyecto arquitectónico. Mediante una metodología basada en el análisis comparado de los casos, el estudio de documentación gráfica y textual y la revisión de publicaciones contemporáneas, se desarrolla una discusión sobre las condiciones arquitectónicas y funcionales de los proyectos. Los resultados permiten situar el mobiliario como un componente integrado del proyecto moderno, a partir de fuentes documentales procedentes de archivos, proyectos y revistas especializadas.

**Palabras clave:** Diseño de producto, mobiliario, arte, Jorge Oteiza, colaboración interdisciplinar, arquitectura interior.

**Abstract**

This article analyses Jorge Oteiza's contribution to furniture design between 1952 and 1956 through four case studies: *Studio 52*, Óptica Cottet, the Chamber of Commerce of Córdoba, and the desk designed for the offices of Huarte y Cía. S.L. The study builds on Oteiza's theoretical and experimental background concerning space, void, and function, and aims to examine the role of furniture in its relationship with architecture. The hypothesis proposes that these pieces form part of a coherent investigation integrated into the

architectural project. Using a methodology based on the comparative analysis of case studies, the examination of graphic and textual documentation, and the review of contemporary publications, the discussion addresses the architectural and functional conditions of the projects. The results allow furniture to be understood as an integrated component of the modern architectural project, based on documentary sources from archives, projects, and specialised journals.

**Keywords:** Product design, furniture, art, Jorge Oteiza, interdisciplinary collaboration, interior architecture.

### Introducción

En los años cincuenta y sesenta, el diseño de mobiliario en España, y particularmente en el País Vasco, vivió un proceso de transformación decisivo. Mientras el país todavía se recuperaba de las consecuencias de la guerra y del aislamiento internacional, algunos artistas y arquitectos comenzaron a concebir el mueble no solo como objeto funcional, sino como vehículo de expresión cultural y de identidad moderna. En este contexto se inscribe la figura de Jorge Oteiza, cuyas intervenciones en el diseño de mobiliario a comienzos de los años cincuenta responden a la coherencia interna de un pensamiento estético que concibe el objeto como mediador entre forma, espacio y experiencia, en diálogo directo con la arquitectura.

Dentro de este contexto, Jorge Oteiza (Orío 1908 - San Sebastián 2003) representa una figura clave: sus incursiones en el diseño de producto en estos instantes específicos (1952-1954) no surgen de un interés por diversificar su práctica, sino de una coherencia interna en su pensamiento estético y experimental<sup>1</sup>. En paralelo, en su escultura abstracta, desocupaba la estatua e investigaba sobre el muro, creaba sus hiperboloides y módulos de luz entre 1950 y 1957 y posteriormente sus piedras discadas entre 1955 y 1957 y poliedros abiertos de 1956 a 1957.<sup>2</sup> En cuanto a su obra figurativa, de 1951 a 1955 desarrolla estudios escultóricos vinculados a su intervención en la estatuaria de la Basílica de Arantzazu. Asimismo, en el contexto de la Cámara de Comercio de Córdoba (1952-1955) Oteiza desarrolla las series de los mitos de Prometeo y Laocoonte, y es que el escultor, imbuido de lleno en su trabajo para Arantzazu, siente no obstante la necesidad de relativizar su contenido puramente religioso con unos trabajos que lo amplíen y reconduzcan hacia otros campos -mitológico, estético, político, antropológico-.<sup>3</sup>

Así, el artículo tiene como objetivos analizar y contextualizar la aportación de Jorge Oteiza al diseño industrial y al mobiliario en el contexto de la posguerra, atendiendo a su integración en proyectos arquitectónicos y a su relación con los espacios de trabajo y de atención al público. La hipótesis de partida sostiene que el diseño constituye para el artista un medio de expresión capaz de generar una interacción profunda entre objeto, espacio y usuario, y de actuar como agente de transformación cultural. La metodología se articula a partir de una barrida bibliográfica en revistas especializadas, tesis doctorales, libros y exposiciones, complementada con el estudio del Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza y con el análisis cronológico y comparado de una serie de casos de estudio, con especial atención a su inserción en contextos arquitectónicos y profesionales concretos.

### **Antecedentes**

Entre 1952 y 1956, el mobiliario moderno en España se desarrolló de forma desigual y estrechamente vinculado a la arquitectura y a las artes plásticas, ante la ausencia de una industria del diseño consolidada. En Madrid, la renovación del mueble se produjo sobre todo en interiores institucionales y comerciales asociados a la arquitectura moderna, con arquitectos como Javier Carvajal o José Antonio Corrales, donde el mobiliario formaba parte de un proyecto integral orientado a construir una imagen de modernidad sobria y representativa. En Barcelona, el mueble se vinculó a una sensibilidad funcional y artesanal, con diseñadores como Miguel Milá y André Ricard, atentos a la economía de medios y a la adecuación al uso. En el País Vasco, por el contrario, el mobiliario se convirtió en un campo de experimentación formal directamente relacionado con la investigación artística, como muestran las experiencias de Agustín Ibarrola en Equipo 57 o la implicación de Néstor Basterretxea en iniciativas como H Muebles. Incluso desde una práctica estrictamente escultórica, la obra de Eduardo Chillida introdujo una reflexión sobre el objeto entendida desde su relación con el espacio y la escala, al igual que Oteiza.

### **El mobiliario como campo de experimentación artística en los años cincuenta**

Ibarrola<sup>4</sup> fue miembro junto con el propio Oteiza, Juan Cuenca y Ángel y José Duarte de Equipo 57. En las piezas modulares desarrolladas junto al grupo, con estructuras ensamblables de madera curvada y metal, exploró la geometría dinámica, el color como elemento constructivo y la participación del usuario en la configuración del espacio. Sus muebles, más que objetos utilitarios, se conciben como sistemas funcionales, capaces de generar múltiples configuraciones y de transformar la percepción del entorno. Esta visión anticipa debates contemporáneos sobre flexibilidad tipológica y democratización del diseño, vinculando su obra con los ideales de la Escuela de Ulm y la vanguardia europea.

### **El concepto del vacío como categoría proyectual**

Por su parte, Eduardo Chillida<sup>5</sup> abordó la relación entre arte y mobiliario desde la materialidad y la concepción escultórica. Aunque su producción no se enmarca dentro del diseño de mobiliario, sus mesas, como él nombra, de El Arquitecto, Omar Khayyam II o Giacometti, plantean una reflexión sobre la relación entre escultura y mobiliario y constituyen verdaderos manifiestos sobre la tensión entre masa y vacío como también hizo Oteiza. Desde una lectura interpretativa de su obra Chillida concibe el mueble como un lugar de diálogo en el que la presencia material se equilibra con la apertura al vacío, invitando a la contemplación.

### **Néstor Basterretxea y el diseño de mobiliario en el contexto vasco**

Por otro lado, Néstor Basterretxea<sup>6</sup> tuvo una implicación directa en el desarrollo de H Muebles y más tarde en Biok, la primera impulsada por el grupo Huarte para promover un mobiliario moderno acorde con la nueva arquitectura española. Durante los años que convivió con Jorge Oteiza en la

misma vivienda en Irún, ambos compartieron un entorno de intensa reflexión estética y experimentación formal, aunque no se ha encontrado evidencia de que Oteiza participara en dichos proyectos empresariales, salvo en la mesa que estudiaremos como caso posteriormente. En los primeros anuncios de H Muebles aparece la firma de Basterretxea, NB, en el diseño del logotipo, y su nombre se vincula a los catálogos y prototipos desarrollados en torno al Sistema Mecano<sup>7</sup>, donde el mobiliario se concibe como estructura abierta, modular y ligera, reflejo de una sensibilidad artística trasladada al ámbito industrial.<sup>8</sup>

### **Oteiza y la relación entre escultura, arquitectura y diseño**

Las incursiones de Jorge Oteiza en el diseño de mobiliario no se conciben como la producción de objetos funcionales autónomos, sino como prolongaciones de su reflexión espacial aplicadas al ámbito arquitectónico. Esta posición deriva directamente de su investigación plástica de comienzos de los años cincuenta, en la que, a partir de una lectura estructural del Suprematismo de Kazimir Malevich, Oteiza desarrolla las denominadas *Unidades Malevich* como operaciones geométricas orientadas a la desocupación del volumen y a la activación del vacío como condición espacial. Estos principios alcanzan una formulación especialmente significativa en su participación en el montaje interior del Pabellón Español de la Exposición Universal de Bruselas de 1958, donde interviene en la concepción de mesas, vitrinas y elementos de soporte entendidos como parte del dispositivo expositivo y subordinados a la lógica espacial del pabellón. No obstante, esta intervención no se aborda aquí como un caso de estudio autónomo, ya que Oteiza no llegó a completar el desarrollo del proyecto ni a materializar plenamente sus propuestas al abandonar el trabajo antes de la finalización del pabellón<sup>9</sup>. Bruselas 1958 constituye así un episodio clave desde el punto de vista conceptual —un laboratorio avanzado donde se ensayan las relaciones entre escultura, mobiliario y arquitectura—, pero no un proyecto cerrado comparable, en términos de ejecución, a los casos analizados en este estudio.

A diferencia de otros diseñadores de su época, Jorge Oteiza no busca un producto industrial que reproducir en serie ni una eficiencia ergonómica, sino una verdad espacial<sup>10</sup>. Su pensamiento encuentra un eco particular en la filosofía de Martin Heidegger, para quien el espacio es el lugar donde la verdad se hace presente y el ser se desvela<sup>11</sup>. Tal como ha señalado María José Zegers-Correa, la arquitectura “abre un mundo al dejar ver el sentido del habitar”<sup>12</sup>. En esa misma línea, Oteiza propone un mobiliario que no sirve solo para ser usado, sino para revelar la presencia del hombre en el espacio. El vacío se convierte así en una categoría constructiva y espiritual: no es ausencia, sino presencia receptiva.

El pensamiento estético de Oteiza no se articula como teoría aislada, sino como consecuencia directa de su práctica escultórica. Su investigación sobre el vacío, entendido no como negación, sino como apertura, se materializa en los experimentos del Laboratorio de Tizas, donde el artista persigue una estructura desocupada, abierta a la participación del espectador<sup>13</sup>. Esta búsqueda lo conduce a extender sus reflexiones al campo del diseño de producto, que para él debía operar con la misma lógica estructural y receptiva que la escultura<sup>14</sup>.

### Marco teórico

El artista rechaza la subordinación de la función a la forma: “El error de Maldonado es considerar la belleza como un factor previo, cuando la belleza es la propia revelación”<sup>15</sup>. Con esta afirmación, Oteiza se distancia de las corrientes funcionalistas del diseño de Ulm y del racionalismo, proponiendo un concepto de diseño como “puesta en ecuación”, una operación que no anticipa el resultado, sino que lo deja surgir como sorpresa, como hallazgo creador. En este sentido, su “mueble blando” no alude a una cuestión de materialidad, sino a una actitud ante el espacio. Frente a los muebles cerrados, ortogonales y dependientes de la arquitectura, Oteiza propone abrirlos, ablandarlos, hacerlos receptivos al entorno. En sus palabras: “El mueble puede hoy sustituir al arte colgado si deja de ser cerrado, ortogonal, dependiente de la estructura de la casa, y se temporaliza”<sup>16</sup>. Esta noción coincide con su idea de “descongelar los sólidos cerrados”, de liberar la forma de su rigidez estructural. El mueble blando, en este sentido, se convierte en una extensión del cuerpo: no un objeto que ocupa el espacio, sino uno que lo revela.

Lentas y silenciosas, sus formas “flotan”, como si esperaran al hombre para completar su sentido. Este planteamiento encuentra paralelismos en la idea heideggeriana de que la obra de arte “reúne” en sí los modos de presencia del mundo y deja aparecer la verdad de las cosas<sup>17</sup>. Si para Heidegger el construir y el habitar son formas de desocultar el ser, para Oteiza el diseñar y el utilizar se convierten en modos de revelar el espacio.

Esta dimensión del diseño se manifiesta también en su comprensión de la belleza. En sus notas, Oteiza insiste en que “la belleza no actúa como causa, sino como efecto revelado”; el diseñador no busca la belleza, sino que la deja aparecer<sup>18</sup>. Así, la operación de diseñar se asemeja a la actitud del escultor que, al eliminar materia, deja hablar al vacío. En la base de sus propuestas de diseño está la *Ley de los Cambios*, principio formulado por Oteiza para explicar el tránsito del arte de expresión al arte de contemplación. Según esta ley, toda forma debe tender a su vaciamiento progresivo hasta alcanzar una condición receptiva: la obra ya no expresa, sino que espera.

Aplicada al diseño de mobiliario, esta idea se traduce en objetos que abandonan la rigidez estructural o formal y se abren al uso, al cuerpo y al entorno. Así, el “mueble blando” de Oteiza no busca representar la belleza, sino situarla en el proceso mismo de desocupación del espacio, donde la función se convierte en experiencia espiritual del vacío.

### Arquitectura y diseño en el contexto español de posguerra

La relación entre arte, arquitectura y mobiliario se hace explícita en los casos concretos en los que Oteiza participa entre 1952 y 1956, especialmente en colaboración con arquitectos como Rafael de la Hoz, José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún y el empresario Juan Huarte. Su implicación en proyectos como *Studio 52*, la Óptica Cottet y la Cámara de Comercio de Córdoba, todos ellos dentro del marco temporal 1952-1954, revela un modo de trabajo interdisciplinar que busca integrar la experiencia artística en la vida cotidiana.

La elección de estos cuatro casos responde al propósito de situar a Jorge Oteiza no solo como escultor, sino también como diseñador de mobiliario, donde

su pensamiento sobre el vacío y la apertura del espacio ahora se aplica también a objetos de uso cotidiano. Estos ejemplos permiten observar la materialización concreta de su teoría estética en el diseño de producto, inspirada en la idea del ser como revelación, donde la función y la forma se conciben como medios de conocimiento y no como fines en sí mismos.

### Casos de estudio

Los casos de estudio seleccionados —Studio 52, la Óptica Cottet, la Cámara de Comercio de Córdoba y la mesa para la oficina de Huarte y Cía. S.L.— comparten una condición fundamental que justifica su análisis conjunto: todos ellos se inscriben en espacios de trabajo y de representación, en los que el mobiliario no se concibe como elemento accesorio, sino como mediador activo entre arquitectura, uso y significado. Se trata de contextos donde la dimensión funcional se superpone a una dimensión simbólica, ya sea comercial, institucional o empresarial, y en los que el diseño del mueble participa directamente en la construcción de una imagen moderna del espacio. El paralelismo entre estas obras permite, así, abordar el mobiliario no como tipología aislada, sino como instrumento arquitectónico, especialmente significativo en ámbitos vinculados a la visibilidad pública y a la afirmación de una identidad moderna.

#### *Studio 52*

El *Studio 52*, inaugurado en 1954 en Córdoba<sup>19</sup>, fue una tienda de fotografía concebida bajo un enfoque innovador que integraba arquitectura, diseño y arte (fig. 1). Su propietario, interesado en proyectar una imagen moderna y diferenciada, (fig. 2) encargó el proyecto al arquitecto Rafael de La-Hoz<sup>20</sup>, quien a su vez recurrió a Jorge Oteiza para diseñar el mobiliario y los elementos decorativos del local. Esta colaboración dio lugar a un espacio único donde la estética escultórica y la funcionalidad comercial se fusionaban, reflejando los principios de la vanguardia artística en un contexto cotidiano.

El mobiliario de *Studio 52* es un claro ejemplo de cómo Oteiza trasladó sus conceptos escultóricos al diseño de producto. Siguiendo su teoría de la desocupación del espacio, el escultor ideó muebles que no solo servían a un propósito funcional, sino que también generaban una interacción con el usuario y el entorno. Oteiza concebía los muebles como estructuras abiertas, capaces de integrarse en el espacio y redefinir la experiencia del lugar.

Uno de los elementos más significativos diseñados por Oteiza para *Studio 52* fue el mostrador de la tienda. En lugar de diseñar una pieza pesada y estática, optó por una estructura curva y ligera, que parecía flotar en el espacio. Esta solución desafiaba la rigidez de los mostradores tradicionales y permitía una mayor fluidez en la interacción con los clientes. El mostrador estaba construido con madera de pino rojo barnizada, un material accesible que aportaba calidez al espacio y contrastaba con los elementos más fríos de la tienda, como los suelos de terrazo y los expositores metálicos. Su diseño respondía a la idea de “mueble blando”, un concepto explorado por Oteiza en el que los muebles debían adaptarse al usuario y al entorno, en lugar de imponer una estructura rígida. Además, el mostrador no era solo un elemento de trabajo, sino que funcionaba como pieza escultórica dentro del espacio comercial. Con su forma dinámica y



Fig.1. Portada de la RNA. Vista interior de Studio 52 en Córdoba donde se observan que los objetos de Oteiza: lámpara, silla y mostrador, adquieren especial importancia en el espacio.



Fig.2. Fachada de la tienda Studio 52. Studio 52: Un ejemplo de modernidad arquitectónica en Córdoba por Emilia Morales Cañadas. Fuente: <http://dx.doi.org/10.12795/LA.1994.i07.12>

líneas orgánicas, generaba un diálogo visual con el resto del mobiliario y con la propia arquitectura del local.

Otro detalle dentro de *Studio 52* fue el tirador de la puerta de acceso, diseñado también por Oteiza, que no solo facilitaba el acceso, sino que también sugería, de manera casi intuitiva, la entrada a un espacio diferente, donde la modernidad y el arte se encontraban. Este detalle revela cómo Oteiza concebía cada elemento del mobiliario como parte de un lenguaje visual cohesionado, en el que la forma y la función se integraban armónicamente.

Para el interior de la tienda Oteiza también diseñó una silla auxiliar, destinada a ser utilizada por los clientes y el personal. Esta pieza, de estructura metálica y asiento y respaldo de madera, seguía la misma línea estética del mostrador: ligera, funcional y sobria. El respaldo de la silla, ligeramente curvado, ofrecía una mayor comodidad y establecía un vínculo formal con el mostrador, creando una continuidad visual dentro del espacio. Esta coherencia estética refuerza la idea de que Oteiza no concebía los muebles de forma aislada, sino como parte de un conjunto en el que todo está conectado.

La lámpara suspendida que diseñó para el local cumplía una función clave dentro de la tienda. Su estructura de varillas metálicas proyectaba la luz de manera estratégica, iluminando tanto la zona de venta como la escalera de acceso. Más allá de su función práctica, esta lámpara contribuía a generar una atmósfera envolvente, destacando los productos exhibidos y reforzando la identidad moderna del espacio. El mobiliario de *Studio 52* es una muestra de cómo Jorge Oteiza fusionó los límites entre el diseño de producto y la escultura. Su enfoque rompía con las convenciones del mobiliario comercial de la época y proponía una nueva forma de entender el espacio interior, donde los muebles no eran meros objetos funcionales, sino elementos activos que transformaban la experiencia del usuario.

Además, este proyecto evidencia la relación entre Oteiza y la arquitectura moderna. La colaboración con Rafael de La-Hoz permitió integrar el diseño de mobiliario dentro de una visión arquitectónica más amplia. Así, *Studio 52* refleja el impacto de la obra del diseñador vasco en la modernización del mobiliario en España. A través de su experimentación con formas, materiales y conceptos, Oteiza demostró que el diseño podía ser una herramienta para crear identidad y proyectar modernidad en un país que aún estaba en proceso de apertura a las vanguardias internacionales.

### **Óptica Cottet**

El proyecto de la Óptica Cottet (Madrid, 1955) se publicó en la *Revista Nacional de Arquitectura*<sup>21</sup>, constituyendo uno de los primeros ejemplos de intervención comercial integradora de arte y diseño. El local constaba de un amplio escaparate que permitía ver su interior desde la calle y, en él, se encontraba un mostrador muy singular (fig. 3) diseñado por Oteiza en colaboración con el arquitecto Manuel Jaén<sup>22</sup>.

La novedad en la Óptica Cottet reside en que Oteiza concibió el mostrador como si fuese una escultura horizontal (fig. 4) en la que, además, se apoya un plano de vidrio para la atención al público. A diferencia del mueble de *Studio 52*, aquí se parte de un bloque orgánico, con formas redondeadas que recuerdan



*Pormenor del interior con las manos del escultor Juan Cristóbal. La escultura abstracta del mostrador es de Jorge de Oteiza. En la página siguiente, vista desde la calle y detalle de cerámicas en relieve de Arroyo y Ruiz de Luna.*

Fig.3. Interior de Óptica Cottet en Madrid donde el mostrador es diseñado por Jorge Oteiza.

a la línea escultórica de Henry Moore<sup>23</sup>. Esta base es, en realidad, un volumen modelado que supera la idea de un simple soporte. Oteiza exploró la piedra para elaborar esta pieza, material que dota de solidez al conjunto y, al mismo tiempo, permite ser moldeado según criterios plásticos. Desde el punto de vista del diseño, este mostrador pone de relieve la dualidad entre funcionalidad, pues se sostiene el plano de cristal para la exposición de productos ópticos, y componente estético, ya que a su vez en su análisis más formal se aprecia una figura femenina tumbada sobre la que se ha colocado un cristal a modo de mesa. Oteiza pretendía así romper la rutina de los espacios comerciales y proponer un mueble que mejorara la experiencia del cliente, invitándolo a la curiosidad y a la admiración de la forma.



Fig.4. Fotografía de archivo FMJO mesa Ítaka en la que se aprecia una similitud a la obra de Henry Moore.

En términos de producción, la base escultórica plantea desafíos de moldeado y acabado. Como ha podido comprobarse a través de fotografías de archivo, fue realizada de manera casi artesanal (fig. 5). La superficie pulida y la clara referencia orgánica ubican este proyecto en un terreno limítrofe entre arte y diseño de mobiliario. Respecto a la ergonomía, el tablero de cristal, a la altura habitual de mostrador, y la consolidación de un espacio de almacenamiento interno, confirman que Oteiza no descuidaba la funcionalidad, sino que la integraba en un lenguaje formal distinto al racionalismo puro de la época. Esta apuesta por una pieza que combina atractivo visual, solidez y practicidad apunta a la influencia que Oteiza podía ejercer en el diseño comercial: mostraba que el mobiliario, lejos de ser invisible, podía convertirse en parte de la identidad corporativa y en un motivo de experiencia diferenciada para el cliente.



Fig. 5. Fotografía de archivo FMJO modelado de barro en miniatura de mesa Ítaka realizada como boceto de la definitiva.

### **Cámara de Comercio de Córdoba**

La Cámara de Comercio de Córdoba (1952-1954)<sup>24</sup> significó un hito en la carrera de Rafael de la-Hoz<sup>25</sup> y José María García de Paredes, y un ejemplo temprano de la renovación arquitectónica andaluza de posguerra. Aunque se ha estudiado en profundidad el valor arquitectónico de este edificio<sup>26</sup>, su mobiliario diseñado por Oteiza ofrece una perspectiva sumamente interesante acerca de la fusión entre escultura y producción funcional en un contexto institucional.

En la planta baja de la Cámara, destinada a la atención al público, se dispuso un mostrador de hormigón armado (fig. 6) recubierto de teselas de mármol negro y lacado en su parte superior<sup>27</sup>. Conocido coloquialmente como “mostrador flotante” por su anclaje parcial al muro y su apoyo reducido en el suelo, constituye un ejemplo claro de la capacidad estructural incorporada al diseño. Además de cumplir la función habitual de un mostrador, recepción de documentos, atención al público, etc., presenta un perfil curvo que enfatiza la ligereza visual y la accesibilidad. Para Oteiza el reto estaba en equilibrar la fortaleza necesaria, ya que es un mueble sometido a un uso constante, con la estética. Elegir el hormigón supuso arriesgar en un material poco habitual hasta entonces en el mobiliario comercial e institucional, pero rentable y, en cierta manera, “industrial. Su acabado en mosaico de mármol negro permitía un mantenimiento relativamente sencillo y aportaba cierto refinamiento acorde con la imagen corporativa de una institución pública.



Fig.6. Planta baja de la Cámara de Comercio de Córdoba. Fuente: <https://arquitecturaviva.com/obras/camara-de-comercio-de-cordoba-espana>

Aunque el “mostrador flotante” fue la pieza estrella, la participación de Oteiza abarcó otros elementos más simbólicos, como un escudo, que si bien no se inscribe dentro del mobiliario, sí ejemplifica el afán de Oteiza por integrar artes plásticas y lenguajes industriales<sup>28</sup>. En todos estos elementos, el escultor plasmó su teoría de la “belleza intrínseca” surgida de la operación racional con los materiales.

Tanto la ubicación en el hall como el modo de uso del mobiliario apuntan a una intención en el diseño clara: se potencia un circuito lógico para empleados y visitantes, (Fig. 7) y se propicia la accesibilidad mediante la curvatura y la altura óptima<sup>29</sup>. A la par, se huye de la estandarización meramente funcionalista, mostrando la riqueza formal que puede alcanzarse cuando se conjugan arte y requisitos técnicos.<sup>30</sup>

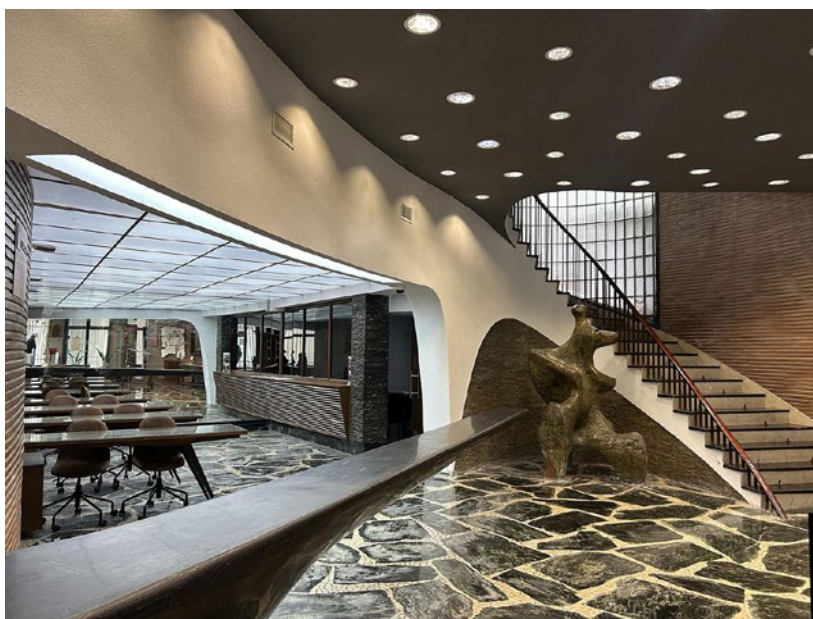


Fig. 7. Planta baja de la Cámara de Comercio de Córdoba. Fuente: <https://roomdiseno.com/camara-de-comercio-cordoba-rafael-de-la-hoz/>

### Oficina de Huarte y Cía S.L.

El último caso de estudio es la mesa diseñada por Jorge Oteiza para la oficina de Huarte y Cía S.L.<sup>31</sup>, (fig. 8) publicada en noviembre de 1956 en la *Revista Nacional de Arquitectura*<sup>32</sup> (fig.9). Se trata de una mesa baja de cristal y hierro, concebida para el espacio de la empresa dirigida por Juan Huarte, mecenas del propio Oteiza<sup>33</sup>. En ella, traslada las conclusiones de su laboratorio escultórico al ámbito del diseño de producto: una superficie que flota, sostenida por una estructura metálica ligera, donde el vacío adquiere protagonismo visual y simbólico.



Fig. 8. Fotografía de archivo FMJO de mesa baja de cristal y hierro diseñada por Jorge Oteiza para la oficina de *Huarte y Cía S.L.* empresa dirigida por Juan Huarte.

Como escribe Txomin Badiola:

Oteiza diseñó esta singular mesa a partir de unas de las pequeñas piezas de su Laboratorio Experimental. Esta obra conjuga de manera sorprendente y atrevida su condición funcional con la voluntad experimental de expresión de una geometría dinámica y expansiva, que amplía sus límites interactuando con el espacio.<sup>34</sup>



Fig. 9. Publicación en la *Revista Nacional de Arquitectura* de noviembre de 1956.  
Fuente: <https://tectonica.archi/articulos/h-muebles-el-sistema-mecano-y-el-pabellon-de-espana-en-bruselas-58/>

### Análisis crítico

En palabras de López Bahut, “la mesa constituye una de las pocas incursiones de Oteiza en el mobiliario, pero concentra en sí misma toda su teoría del vacío como estructura dinámica y receptiva”<sup>35</sup>. Este vacío, más que un espacio carente de materia, responde a la idea heideggeriana de apertura: un ámbito donde las cosas pueden manifestarse y el ser hacerse presente. Así, la mesa no encierra ni delimita, sino que deja acontecer el espacio, poniéndolo en relación con la luz y el movimiento.

Esta obra, de dimensiones contenidas pero gran densidad conceptual, encarna la aspiración recurrente de “espiritualizar la materia”, de hacer que el objeto funcional se convierta en experiencia de revelación. Su geometría, basada en planos cruzados y tensiones equilibradas, no busca estabilidad sino interactuar. La mesa “espera” al usuario como su escultura espera al espectador: no lo determina, sino que lo convoca. La aparición de esta pieza en la *Revista Nacional de Arquitectura* no fue un hecho aislado, sino parte de un movimiento más amplio promovido por la empresa Huarte, que en esos años impulsaba una serie de colaboraciones con artistas para integrar arte y arquitectura. Y es que la casa Huarte fue un punto de inflexión en la historia del arte español, un lugar donde la práctica constructiva se convirtió en vehículo de modernidad y síntesis plástica<sup>36</sup>.

El diseño de la mesa anticipa también la fundación de H Muebles, filial de la empresa creada entre enero y abril de 1958 para atender encargos de decoración e instalaciones de la compañía. Los primeros anuncios publicitarios de esta división muestran precisamente la mesa de Oteiza junto a otros muebles de corte moderno<sup>37</sup>. De este modo, el artista no solo participa en un proyecto puntual, sino en la génesis de una nueva sensibilidad material dentro del diseño español, vinculada al pensamiento espacial y experimental del arte contemporáneo.

### Conclusiones

En este sentido, puede afirmarse que Oteiza desarrolla un diseño con una clara carga artística, ya sea por la afinidad de su proceso creativo con el de la escultura o por la proximidad formal de estas piezas a la obra escultórica, en las que el mueble actúa como prolongación del espacio vacío. Sus obras no imitan la forma escultórica, sino que la continúan: el mobiliario se convierte en un medio para experimentar la misma desocupación que la escultura había alcanzado en su proceso final. En lugar de representar el vacío, lo hacen habitable.

Su pensamiento, además, se adelanta a muchos debates actuales sobre la interdisciplinariedad entre arte y diseño. Oteiza concibe el acto de proyectar como un ejercicio espiritual<sup>38</sup>, una forma de conocimiento que une razón y experiencia. Para él, “el mueble nuevo aparece cuando la obra de arte ha divulgado una nueva concepción del mundo”<sup>39</sup>. Así, el mobiliario moderno no depende de la moda o la función, sino de una transformación en la conciencia del habitar.

Lejos de ser una mera búsqueda formal, Oteiza dejó entrever la posibilidad de que el diseño industrial fuese un proceso colaborativo y transversal, capaz de nutrirse tanto de la innovación técnica como de la visión artística. Sus muebles y objetos plantean así una filosofía de diseño que conecta la producción local y la sensibilidad del espacio en el que van a estar, situándose a medio camino entre el racionalismo de la vanguardia europea y una relectura poética de la forma.

A su vez, el análisis comparado de los casos estudiados pone de manifiesto que las intervenciones de Oteiza en el ámbito del mobiliario se producen de manera recurrente en espacios abiertos al público, donde la arquitectura asume una función representativa y el diseño contribuye de forma decisiva a la

construcción de una imagen de marca moderna. Tanto en los establecimientos comerciales como en el edificio institucional o en la sede empresarial, el mobiliario actúa como elemento de transición entre el usuario y el espacio, entre la función cotidiana y la voluntad de proyectar modernidad, innovación y prestigio. En este sentido, los mostradores, mesas y piezas diseñadas por Oteiza no solo responden a necesidades prácticas, sino que configuran una experiencia espacial coherente con los valores de apertura, contemporaneidad y experimentación que caracterizan a estos proyectos. El paralelismo entre las obras analizadas refuerza así la idea de que el mobiliario, en manos de Oteiza, se convierte en un agente activo de representación, capaz de integrar arte, arquitectura y diseño en un lenguaje común orientado a la esfera pública y a la construcción consciente de una identidad espacial moderna.

Por todo ello, puede afirmarse que el aporte de Oteiza al diseño de mobiliario nacional es notable, aun cuando su volumen de producción en este campo no fuese extensísimo. Su obra revela el valor de un diseñador que, sin traicionar su propia identidad como artista, respondió con rigor a las necesidades funcionales y productivas de contextos tan diversos como un pequeño comercio de fotografía, una prestigiosa óptica madrileña o un edificio institucional. Con ello, la figura de Oteiza contribuye a la consolidación de un diseño con vocación de integración de modernidad, artesanía y humanidad.

En el pensamiento de Jorge Oteiza, el diseño de mobiliario ocupa un lugar discreto pero profundamente revelador. Su “mueble blando” no es solo un ejercicio formal, sino una manifestación de su estética del vacío: una forma que se abre, que espera, que acoge. En lugar de concebir el objeto como respuesta a una necesidad práctica, lo entiende como un campo de resonancia entre el hombre y el espacio, una extensión espiritual del habitar. Su aproximación al diseño anticipa una concepción contemporánea del objeto como lugar de experiencia, más que de consumo. Frente al diseño racionalista o funcionalista, Oteiza propone un diseño revelador, donde la belleza no se calcula, sino que acontece. La mesa para Huarte y Cía S.L., como sus intervenciones en *Studio 52* o la Óptica Cottet, encarnan esta dimensión: en ellas el vacío no es ausencia, sino una presencia silenciosa que articula materia, luz y tiempo. Desde esta perspectiva, el mobiliario diseñado por Oteiza no puede entenderse como derivación menor de su escultura, sino como prolongación coherente de su proyecto experimental. En su búsqueda de una forma abierta y participativa, el artista logra que el mueble deje de ser objeto y se convierta en acontecimiento. Su legado en diseño de producto invita a repensar el diseño como un acto de conocimiento, donde cada objeto, por humilde que sea, puede convertirse en espacio de revelación y de encuentro con lo esencial.

## NOTAS

- <sup>1</sup> J. Alix, *Oteiza: Paisajes. Dimensiones* (Madrid: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2000).
- <sup>2</sup> Txomin Badiola, *Oteiza. Catálogo razonado de escultura, vol. 2, obra abstracta* (Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa y Editorial Nerea, S. A., 2011).
- <sup>3</sup> Txomin Badiola, *Oteiza. Catálogo razonado de escultura, vol. 1, obra figurativa* (Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa y Editorial Nerea, S. A., 2011).
- <sup>4</sup> Agustín Ibarrola participó en la etapa inicial del Equipo 57 (1957–1959), colectivo que desarrolló una producción significativa de mobiliario experimental orientado a la industrialización y al uso cotidiano, entre la que destacan el *sillón Córdoba* (1959), la *butaca modular de piezas ensamblables de madera curvada* premiada en el concurso EXCO de 1961, así como bancos y taburetes concebidos desde principios de geometría dinámica, modularidad y participación del usuario. Estas piezas trasladan al ámbito del objeto los presupuestos espaciales y perceptivos del grupo, contexto del que tanto Oteiza como Ibarrola se desvincularon tempranamente, orientando sus investigaciones hacia trayectorias individuales. Véanse María Aguilar Alejandre, “Diez muebles para diez diseñadores: mobiliario experimental en la España de los años cincuenta,” *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* 10, no. 13 (2021): 45–68 y Emma López Bahut, *Jorge Oteiza y lo arquitectónico: la experiencia del espacio en la escultura y la arquitectura moderna*. Tesis Doctoral, Universidad de A Coruña, 2015.
- <sup>5</sup> Eduardo Chillida, formado en el París de finales de los años cuarenta, creó a comienzos de la década siguiente, tras su vuelta al país natal, una serie de hierros lineales y muy puros, en los que concilia rigor y emoción. Véase Juan Manuel Bonet “Un siglo de arte español dentro y fuera de España”, en Oteiza. La Operación H, (Madrid: Ministerio de Asuntos exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2004).
- <sup>6</sup> Néstor Basterretxea (Bermeo, 1924–Hondarribia, 2014) desarrolló una práctica artística transversal que abarcó pintura, escultura y diseño. Durante los años cincuenta convivió con Jorge Oteiza en la casa-taller de Irún, compartiendo un entorno de reflexión estética y experimentación formal. Su implicación directa en H Muebles, promovida por el grupo Huarte, se materializó en el desarrollo de sistemas de mobiliario modular y ligero, concebidos como prolongación del proyecto arquitectónico moderno. Véase Pedro Feduchi “H Muebles, el sistema Mecano y el Pabellón de España en Bruselas 58,” *Tectónica* (2022), <https://tectonica.archi/articulos/h-muebles-el-sistema-mecano-y-el-pabellon-de-espana-en-bruselas-58/>.
- <sup>7</sup> María Villanueva Fernández y Héctor García-Diego, “Escala mínima, diseño máximo: aplicación práctica de la patente de la constructora Huarte en el Pabellón de Bruselas de 1958,” en *IV Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: la Arquitectura como obra integral* (Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, Ministerio de Fomento, 2017), 696–707.
- <sup>8</sup> Pedro Feduchi “H Muebles, el sistema Mecano y el Pabellón de España en Bruselas 58,” *Tectónica* (2022), <https://tectonica.archi/articulos/h-muebles-el-sistema-mecano-y-el-pabellon-de-espana-en-bruselas-58/>.
- <sup>9</sup> Pedro Feduchi “H Muebles, el sistema Mecano y el Pabellón de España en Bruselas 58,” *Tectónica* (2022), <https://tectonica.archi/articulos/h-muebles-el-sistema-mecano-y-el-pabellon-de-espana-en-bruselas-58/>.
- <sup>10</sup> Jorge Oteiza, *Propósito experimental* (Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2003), 61.
- <sup>11</sup> Jorge Oteiza, *Diseño*, ref. n.º 9734, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- <sup>12</sup> María José Zegers-Correa, “El acontecer de la verdad en la arquitectura,” *Revista de Estética y Arte Contemporáneo* 21 (2019).

- <sup>13</sup> Jorge Oteiza, *Laboratorio de Tizas*, ref. n° 5222, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- <sup>14</sup> Jorge Oteiza, *Diseño*, ref. n° 9734, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- <sup>15</sup> Jorge Oteiza, *Diseño*, ref. n° 9734, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- <sup>16</sup> Jorge Oteiza, notas manuscritas sobre diseño, Fundación Museo Jorge Oteiza, ref. n° 19586.
- <sup>17</sup> Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Frankfurt: Klostermann, 1950).
- <sup>18</sup> Jorge Oteiza, *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca* (San Sebastián: Auñamendi, 1963), 45.
- <sup>19</sup> Rafael de La-Hoz, "Studio 52 en Córdoba," *Revista Nacional de Arquitectura* 145 (1954): 18–23.
- <sup>20</sup> Rafael de la Hoz Arderius (Madrid, 1924 – Córdoba, 2000) se tituló en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid a comienzos de la década de 1950 y desarrolló una parte fundamental de su actividad profesional en Córdoba durante esos años, en paralelo a su colaboración con José María García de Paredes. En este periodo, su trabajo se centra en encargos de carácter institucional y urbano, entre los que destaca la Cámara de Comercio de Córdoba, cuyo proceso proyectual se inicia en 1950 y se prolonga hasta su finalización en 1953–1954. La documentación conservada —proyectos de licencia, planos de ejecución, detalles constructivos y de luminarias— muestra una práctica arquitectónica atenta a la espacialidad interior, la materialidad y la integración de elementos artísticos en el edificio, contexto en el que se produce la colaboración con Jorge Oteiza durante la fase de obra. Véanse Carmen Mosquera Adell y María Pérez Cano, *La Cámara de Comercio de Córdoba de Rafael de la Hoz y José María García de Paredes* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001) y Fernando Morales Cañadas, *Rafael de la Hoz* (Madrid: Pronaos, 2005).
- <sup>21</sup> "Óptica Cottet en Madrid," *Revista Nacional de Arquitectura* 139 (1953): 31–33.
- <sup>22</sup> Manuel Jaén fue un arquitecto español titulado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, activo a comienzos de la década de 1950, con obra documentada en el ámbito de la arquitectura comercial y la arquitectura interior. En este contexto desarrolló el proyecto de la Óptica Cottet de Madrid, publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura* en 1953, en el que colaboró con distintos artistas, entre ellos Jorge Oteiza. La atención al diseño del mobiliario —en particular del mostrador— y a su relación con el espacio arquitectónico sitúa su trabajo en un marco especialmente pertinente para el análisis del objeto funcional como mediador entre arquitectura, arte y experiencia espacial. Véase *Revista Nacional de Arquitectura* 139 (1953), 31-33.
- <sup>23</sup> Selz, Peter. *Henry Moore: Sculpture and Environment*. New York: George Braziller, 1988.
- <sup>24</sup> Emma López Bahut, *Jorge Oteiza y lo arquitectónico: la experiencia del espacio en la escultura y la arquitectura moderna*. Tesis Doctoral, Universidad de A Coruña, 2015.
- <sup>25</sup> La repetida colaboración de Jorge Oteiza y Rafael de la Hoz se articula en torno a la definición del espacio interior a través de elementos funcionales y escultóricos integrados, especialmente el mostrador y la escultura del hueco de la escalera en la Cámara de Comercio de Córdoba (1952–1954), así como en el establecimiento comercial Studio 52 (Córdoba, 1954). En ambos casos, Oteiza interviene a pie de obra, trabajando directamente sobre piezas destinadas a activar espacialmente el proyecto arquitectónico. Véase Emma López Bahut, *Jorge Oteiza y lo arquitectónico: la experiencia del espacio en la escultura y la arquitectura moderna*. Tesis Doctoral, Universidad de A Coruña, 2015.
- <sup>26</sup> La Cámara de Comercio de Córdoba ha sido objeto de numerosos estudios historiográficos y se considera una de las obras más significativas de la arquitectura institucional moderna en Andalucía, ampliamente difundida en publicaciones especializadas desde su construcción, aunque no vinculada a premios oficiales en el momento de su ejecución. Véanse Mosquera Adell, Carmen, y María Pérez Cano. *La Cámara de Comercio de Córdoba de Rafael de la*

Hoz y José María García de Paredes. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001; Urrutia Núñez, Ángel. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1983; Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) y DOCOMOMO Ibérico. *Registro Andaluz de Arquitectura del Movimiento Moderno*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007 y Flores, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1961.

<sup>27</sup> Emma López Bahut, *Jorge Oteiza y lo arquitectónico: la experiencia del espacio en la escultura y la arquitectura moderna*. Tesis Doctoral, Universidad de A Coruña, 2015.

<sup>28</sup> Carmen Mosquera Adell y María Pérez Cano, “La Cámara de Comercio de Córdoba de Rafael de La-Hoz y José María García de Paredes,” *Arquitectura y espacio público* 5, no. 2 (2001): 23–82.

<sup>29</sup> Carmen Gaitán Salinas, *La abstracción geométrica en España, 1957–1963* (Madrid: CSIC, 2018).

<sup>30</sup> Ángel Urrutia Núñez, *Arquitectura española contemporánea* (Madrid: Cátedra, 1983), 241.

<sup>31</sup> “Anuncio de la filial de la empresa Huarte y Cía. S.L.,” *Revista Nacional de Arquitectura* 179 (1956), 95.

<sup>32</sup> *Revista Nacional de Arquitectura* 179 (1956), 95.

<sup>33</sup> Obsérvese la repetida colaboración con Huarte y Cía S.L., y es que el 11 de noviembre de 1956 Jorge Oteiza y Juan Huarte firman un contrato en el que el artista se comprometía a entregar en exclusiva a Juan Huarte cuantas esculturas y creaciones artísticas de aplicación industrial produjera para que éste gestionase su comercialización, ese día se puso en marcha la “Hora H”, como la denominó Oteiza. Véase Alberto Rosales, *Oteiza. La Operación H*, (Madrid: Ministerio de Asuntos exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2004).

<sup>34</sup> Txomin Badiola, Instagram *Museo Jorge Oteiza marzo 2024*.

<sup>35</sup> Emma López Bahut, *Jorge Oteiza: Arquitectura, espacio y ciudad* (Madrid: Abada Editores, 2010), 133.

<sup>36</sup> Fernando Morales Cañadas, *La casa Huarte: arte, arquitectura e industria en la España de los 50* (Madrid: Fundación Juan March, 2007), 44.

<sup>37</sup> Fernando Morales Cañadas, *La casa Huarte: arte, arquitectura e industria en la España de los 50* (Madrid: Fundación Juan March, 2007), 48.

<sup>38</sup> Jorge Oteiza, *Propósito experimental: El diseño como revelación y herramienta de transformación* (Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2003), 52.

<sup>39</sup> Jorge Oteiza, notas manuscritas, Fundación Museo Jorge Oteiza, ref. nº 19586.

Fecha de recepción: 3 de noviembre 2025

Fecha de revisión: 10 de febrero 2026

Fecha de aceptación: 11 de marzo 2026