

El Crómlech Neolítico y el Vacío: Su Relación con el Principio Femenino como Consciencia del Absoluto a Través del Arte de Oteiza

Belén León-Río

Universidad de Sevilla

E-mail: belenleon@us.es

<https://orcid.org/0000-0001-8317-1005>

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.104315>

Recibido: 31 de julio de 2025 / Aceptado: 21 de abril de 2026 / Publicación en línea: 23 de abril de 2026

Resumen: El pensamiento creador de Oteiza evidenciaría la existencia de una realidad de carácter psíquico que explica los fenómenos de la consciencia como la presencia, en el ser humano, de una fuerza universal o “Gran Madre”. Esta energía se interpreta por el artista desde un vacío interior trascendental que analizaremos a través de su vivencia del crómlech vasco. El objetivo principal de este estudio es analizar cómo Oteiza emplea dicho monumento prehistórico como un arquetipo de totalidad relacionado con el principio femenino, donde convergen espíritu y materia, y donde el escultor propone un lenguaje del silencio que vincula con fuerzas fecundantes que culminan en una “Nada trascendente”. Para ello, el trabajo se estructura en tres ejes fundamentales: en primer lugar, se explora el “vacío anímico” como herramienta metodológica de conocimiento y transformación del sujeto; en segundo lugar, se examina la naturaleza metafísica de su propuesta escultórica, situando el vacío no como ausencia, sino como un espacio de plenitud espiritual; finalmente, se analiza cómo esta visión redefine la percepción de la naturaleza y establece un diálogo con las prácticas del arte contemporáneo realizado por mujeres.

Palabras clave: Oteiza; geometría; arquetipo; consciencia; crómlech.

(Eng.) The Neolithic Cromlech and the Void: Its Relationship with the Feminine Principle as Consciousness of the Absolute Through the Art of Oteiza

Abstract: Oteiza's creative thought would evidence the existence of a psychic reality that explains the phenomena of consciousness as the presence, in the human being, of a universal force or “Great Mother.” This energy is interpreted by the artist from a transcendental inner void that we will analyze through his experience of the Basque cromlech. The main objective of this study is to analyze how Oteiza uses this prehistoric monument as an archetype of totality related to the feminine principle, where spirit and matter converge, and where the sculptor proposes a language of silence linked to fertilizing forces that culminate in a “transcendental Nothingness.” To this end, the paper is structured in three fundamental axes: first, the “psychic void” is explored as a methodological tool for knowledge and transformation of the subject; second, the metaphysical nature of his sculptural proposal is examined, positioning the void not as absence, but as a space of spiritual fullness; finally, it analyzes how this vision redefines the perception of nature and establishes a dialogue with the practices of contemporary art by women.

Keywords: Oteiza; geometry; archetype; consciousness; cromlech.

Sumario: 1. Objetivos y metodología. 2. La Gran Madre o Consciencia suprema en el pensamiento de Oteiza. 3. El crómlech vasco como consciencia personalizada en Oteiza y su relación con lo Absoluto. 4. El vacío primordial y la integración de lo masculino y lo femenino en la unidad a través de la escultura de Oteiza. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: León-Río, B. (2026). El Crómlech Neolítico y el Vacío: Su Relación con el Principio Femenino como Consciencia del Absoluto a Través del Arte de Oteiza. *Arte, Individuo y Sociedad*, publicación en línea 1-15. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.104315>

1. Objetivos y metodología

El propósito de este artículo es analizar el pensamiento y la obra de Oteiza como un proceso de recuperación del principio femenino a través de la estética del vacío. Se busca demostrar cómo su escultura metafísica establece un puente simbólico con la creación contemporánea de las mujeres, redefiniendo el papel del arte en la construcción social y espiritual. Para ello, se explora cómo su proceso de desocupación espacial transforma el vacío del crómlech en una matriz receptiva y protectora que facilita el centramiento de la consciencia y la iluminación interior. Al mismo tiempo, este estudio identifica puntos de convergencia esenciales entre la desocupación de Oteiza y las propuestas de artistas contemporáneas cuyas obras se centran en el silencio y la reintegración del cuerpo a la tierra.

La metodología se desarrolla bajo un enfoque hermenéutico y comparativo, estructurado en dos ejes principales. Por un lado, se estudia la evolución de Oteiza desde sus intuiciones infantiles en la playa de Oriu hasta la formulación de su “Conclusión Experimental”, analizando cómo sus vivencias personales se transforman en una teoría del vacío que trasciende lo formal para alcanzar una dimensión espiritual. Por otro lado, se aplica un método comparativo para confrontar el “prematriarcalismo” del escultor con la obra de creadoras contemporáneas, analizando conceptos compartidos como la “hendidura”, el “recipiente” o el “nudo” como símbolos de numinosidad capaces de activar un proceso de renacimiento psicológico. Finalmente, se vincula su “Estética Negativa” con el concepto de “Consciencia-Fuerza”, posicionando al artista contemporáneo como el eje donde mente y materia se equilibran para manifestar el simbolismo de la diosa como una fuerza creativa necesaria para el progreso global.

2. La Gran Madre o Consciencia suprema en el pensamiento de Oteiza

La premisa del vacío sagrado en la contemporaneidad nos invita a reevaluar las raíces simbólicas de la creación artística. En este contexto, la obra de Oteiza se erige como un marco referencial donde la escultura trasciende su fisicidad para convertirse en una herramienta de evolución humana. Este fenómeno encuentra su sustento teórico en la visión de Sri Aurobindo, quien define al ser humano no como un ente aislado, sino como el epicentro de una consciencia universal cuyo despertar depende del equilibrio dinámico entre mente y materia. Así, el individuo creativo —o aquel que es capaz de desarrollar “algo a partir de sí mismo”— hace una distinción entre él, la fuerza que actúa en él y el material en el que trabaja: “En realidad, él mismo es la fuerza, él mismo es la consciencia individualizada de que se sirve, él mismo es el material que utiliza, él mismo es la forma resultante” (Aurobindo, 2008, p. 151).

Según la interpretación de Vrekhem, todo poder y fuerza constituyen una vibración o consciencia personalizada que cimenta cada plano de la existencia. A menudo ignoramos que poseemos esta consciencia esencial que está “presente en el átomo, la célula, los órganos del cuerpo, el sistema nervioso y en la capa vital” (Vrekhem, 2003, p. 86). Este autor dice que, cuando el Supremo se exteriorizó para contemplarse, creó primero dentro de sí mismo “el Conocimiento y el Poder de manifestación. Este Conocimiento-Poder, o Consciencia-Fuerza, es la Gran Madre” (Vrekhem, 2003, p. 71).

En la escultura de Oteiza, el vacío funciona como el escenario de fusión entre artista y obra para rescatar el principio femenino. Oteiza sintoniza con esta fuerza maternal de creación en sus escritos de 1983, donde afirma: “Percibo un prematriarcalismo vasco de huecos, espacialismo topológico sagrado del sitio como protección y productividad que considero fase anterior a la vinculación con la

madre; como vinculación a Espacio-Madre (Hueco-Madre celeste, nocturno)” (Oteiza, 2021, s.p.). Oteiza busca una compensación en la unidad mediante el vacío del tiempo frente al espacio, manifestando de manera directa cómo su consciencia tendería a un centramiento. Concibe su arte desde el símbolo universal del círculo —de carácter maternal y receptivo—, que propiciaría la regresión del espectador al interior de su alma por medio de este espacio hueco, el cual es comparado por el escultor con el crómlech vasco como círculo sagrado de iluminación espiritual:

El concepto de herir, de penetrar, surgiendo (afuera), lo convexo, saliente y agudo sería anterior al de recibir, al de adentrarse (a lo cóncavo y vacío, hueco). Así el concepto de Dios (fuerzas superiores) y de vientre (fecundidad): es lo que pasa y sale. (Oteiza, 2021, s.p.)

El lenguaje arquetípico del arte poseería para Oteiza una función espiritual, confesando cómo la voluntad de su creación tendría una aspiración religiosa de salvación que concretiza a través de la imagen geométrica metafísica inspirada en el círculo del crómlech neolítico, al que describe como de “pequeña y callada monumentalidad”. Este círculo vacío tendría, según el propio artista, un carácter sagrado que daría respuesta a una metafísica de nuestra existencia, poseyendo gran importancia en la cultura vasca, ya que en esta tradición “lo que se ha cerrado e inmovilizado en la imaginación del círculo es toda suerte estética y religiosa de una antigua experimentación de los comportamientos” (como se citó en Álvarez, 2003, p. 148). Oteiza decía cómo el crómlech circular serviría para que el individuo no se sienta vacío de Dios ni de los demás seres humanos, constituyendo una construcción espiritual y vacía a la que designa como “proyección significativa, simbólica y transcendental para la vida” (Oteiza, 2021, párr. 118).

Según O. M. Aïvanhov, el símbolo del círculo contendría absolutamente todo, indicando que, si estudiamos el círculo, podemos comprender el misterio de las relaciones entre el espíritu y la materia, pues el centro representa el espíritu de Dios y el círculo sería el “espacio, la materia, la Madre Divina” (Aïvanhov, 2003a, p. 27). En el ser humano, el principio femenino simboliza la materia, una fuerza que P. Deunov califica como “algo poderoso y grandioso” (Deunov, 2021, p. 16), mientras que el masculino representa el espíritu que la fertiliza. Bajo esta premisa, la mujer encarna el espacio y el vacío, frente al hombre que personifica el tiempo y la plenitud. Esta dualidad se define por una atracción recíproca: “La plenitud está siempre dispuesta a colmar el vacío y el vacío pide, reclama, atrae siempre a la plenitud para ser colmado” (Aïvanhov, 2022, p. 115). De este modo, la mujer busca integrar su polaridad interna para alcanzar la totalidad, impulsada por la idea de que el “vacío aspira a la plenitud” (Aïvanhov, 2003a, p. 68). Este equilibrio entre lo femenino (materia/vacío) y lo masculino (espíritu/plenitud) constituye la base para la integración de la psique humana. Bajo esta lógica, el inconsciente masculino posee una naturaleza femenina que, al no ser percibida de forma consciente, suele proyectarse en la figura de la mujer. Este binomio, que establece un modelo universal de la estructura psíquica, es lo que C. G. Jung define como el concepto de *anima-animus*:

El alma (en el proceso de individuación) que penetra en la consciencia del Yo tiene pues, en el hombre el signo femenino y en la mujer el masculino. Su *Ánima* busca unificar y vincular, su *Ánimo* quiere diferenciar y reconocer. (Jung, 1996, p. 410)

M. L. von Franz define el *ánima* como la personificación de las tendencias femeninas en el hombre, captando del inconsciente el vacío y la sensibilidad en relación con la naturaleza. La alquimia profundiza en esto mediante el *anima mundi*, figura atrapada en la materia que simboliza la esencia divina. Su liberación representa la búsqueda “del inconsciente, o de la imagen de la Divinidad femenina, o de la experiencia del hombre divino en la materia” (Franz, 1999, pp. 311-312). O. M. Aïvanhov señala cómo todos los seres humanos están polarizados de forma que esta polarización los lleva a encontrar la otra parte de sí mismos, ya que el Padre Celestial y la Madre Naturaleza —que sería su consorte— habrían inscrito en su corazón cómo deben buscar su principio complementario. Aunque no sean conscientes de ello, esta búsqueda toma “las formas más variadas según los campos en los que se lleva a cabo: ya sea en la ciencia, la filosofía, el arte, la religión...” (Aïvanhov, 2003b, p. 24). Bajo esta perspectiva, el arte convierte al *anima* en una brújula interior que rescata del olvido

figuras como la Madre Divina. Este arquetipo, arraigado en el simbolismo de la tierra y las aguas, representa el despertar de la consciencia masculina hacia lo sagrado femenino. Oteiza plasma esta conexión en la recuperación del principio femenino y su vínculo con la naturaleza a través del vacío propiciado por el espacio sagrado del crómlech. Recobra así una imagen materna de totalidad perteneciente a la herencia histórica de la humanidad; una visión que nace en sus impresiones infantiles, donde comienza a conformarse la simbología mandálica y de vacío protector que reaparecerá en su escultura de madurez.

Oteiza relata cómo, durante sus paseos con su abuelo por la playa de Orio, solía esconderse en grandes hoyos en la arena. Al tumbarse boca arriba en ellos, experimentaba una desconexión total del entorno: “Solía ocultarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mi alrededor. Me sentía profundamente protegido” (Oteiza, 2021, párr. 75). Esta experiencia se vincula con la imagen de la matriz universal y el retorno simbólico a la madre. Dicha acción se manifiesta en tradiciones como la “cuna ctónica”, rituales donde los recién nacidos son expuestos a la tierra o al agua —como en el mito de Moisés—. Estas prácticas remiten, según G. Durand, a la “penetración a un centro” y a las “técnicas de excavación”, procesos psicológicos en los que el individuo se resguarda para “penetrar en el corazón de la intimidad protectora” (Durand, 1981, p. 191).

Para Jung, la regresión es una fase embrionaria y necesaria de la evolución, pues “solo si el ser humano permanece en tal estado, podrá hablarse de evolución regresiva, involución o degeneración” (Jung, 1995, p. 48). En esta etapa, el inconsciente proyecta la figura de la “Madre Tierra” como una entidad primordial y subterránea, vinculada a lo lunar y al sacrificio. El autor identifica estas representaciones como arquetipos recurrentes en sueños y visiones, destacando a la mujer como una personalidad superior que engloba tipos como la “madre primigenia” y la “madre tierra” (Jung y Kerényi, 2004, p. 188).

Desde el siglo XX, la creación artística de las mujeres ha trabajado en la recuperación del simbolismo de la diosa, integrando imágenes de totalidad que pertenecen al legado histórico de la humanidad. En los años 70, surgió una vertiente feminista dedicada a unir la identidad de la mujer con la naturaleza y lo sagrado, buscando redefinir lo femenino y potenciar el poder de la mujer para “enmendar las equivocaciones de la cultura con los <derechos de la naturaleza>” (Jones, 2006, p. 144). Bajo este enfoque, la producción contemporánea manifiesta una dimensión cosmogónica donde la tierra se percibe como un componente intrínseco de la consciencia humana. Así, se establece un vínculo ontológico entre el entorno natural y la subjetividad, tal como se observa en la obra de Ana Mendieta. La artista, inspirada en culturas indígenas prehispánicas de Cuba —como la taína y siboneyes—, realizó en 1981 su serie “Esculturas rupestres” en las cuevas del Parque Nacional Escaleras de Jaruco. En este espacio, Mendieta simboliza a las “madres de la tierra” a través de deidades a las que titula: “*Maroya* (La Luna), *Guabancex* (Diosa del Viento), *Iyare* (La Madre), *Guanaroca* (la Primera Mujer), *Alboboa* (La Belleza Primera), *Bacayu* (La luz del Día), *Guacar* (Nuestra Menstruación), *Atabey* (Madre de las Aguas) e *Itiba Cahubaba* (La Vieja Madre Sangre)” (como se citó en Ruido, 2002, p. 82).

Esta concepción se manifiesta en la obra de Louise Bourgeois, *Soft Landscape* (1967), donde se produce una metamorfosis del cuerpo humano y la madre tierra, diciendo la propia artista: “Me parece evidente que nuestro cuerpo es una figuración que aparece en la Madre Tierra” (como se citó en Mayayo, 2002, p. 27). Bourgeois enlaza con esta herencia ancestral, como ella misma explica, ya que estas obras no solo serían antropomórficas, sino también paisajes donde el cuerpo es considerado como “un territorio con montes y valles, cavernas y agujeros” (como se citó en Mayayo, 2002, p. 27). Este enfoque dialoga con la obra de la chilena Pilar Ovalle, quien explora el arquetipo uterino en su escultura *Barca* (2005). Utilizando maderas recolectadas, Ovalle construye una vasija vinculada al ciclo de muerte y renacimiento. Según la autora, la obra encierra un doble simbolismo: “podemos ser simbólicamente el recipiente mismo o ser encerrados en él como un útero” (como se citó en Grande, 2023, p. 109), reforzando la idea del arte como refugio y matriz de transformación.

Esta búsqueda de lo primordial y la anatomía terrestre se manifiesta también en la obra *Fuente profunda* (1997-2006) de Cristina Iglesias. Aquí, la artista explora el refugio a través del concepto de “hendidura”, término que vincula las grietas geológicas con la anatomía femenina. Según Méndez Baiges, esta dualidad conecta lo orgánico con lo constructivo mediante un lecho vegetal cuyo eje central actúa como un “canal de comunicación con aguas subterráneas, incidiendo en lo telúrico y lo primordial” (2021, p. 53).

Esta idea tiene paralelismos con la visión de E. Neumann, que relaciona el mundo del “Gran Círculo” y de la “Gran Madre” con símbolos primitivos como la gruta, el seno, el recipiente o la entrada al mundo subterráneo. Así, la puerta y el dolmen nos vincularían con el renacimiento a través del seno materno. Estos recintos sagrados femeninos serían lugares donde las mujeres daban a luz y donde el acto de nacer se convierte “en el paradigma del renacimiento o nacimiento; es decir, del renacer en el cielo como estrella, bienaventurado o inmortal” (Neumann, 2009, p. 164). Este receptáculo terrestre se manifiesta en la gruta y la tumba, espacios que simbolizan la vida y la muerte al constituir contenedores de la “Gran Madre” que cobijan tanto al ser gestado en el cuerpo como al que ya habita el mundo. De este modo, la tierra recobra “también lo muerto, haciéndolo otra vez suyo en el recipiente de la muerte, en la gruta o el sarcófago, la fosa o la urna” (Neumann, 2009, p. 58). Desde este punto de vista, las tumbas neolíticas de la sierra de Cádiz podrían haber funcionado como nichos iniciáticos para la regeneración psicológica, permitiendo al adepto conectar con el principio femenino en el hueco materno de la tierra. Su ubicación estratégica y orientación refuerzan la idea de que se trataba de “un motivo religioso” (Sassoon, 1993, p. 198). Ejemplos de estos huecos antropomorfos, agrupados en diversos tamaños, pueden observarse también en zonas como Aguilar de Campoo (Fig. 1).



Figura 1. Nichos iniciáticos de Santiuste- Corvio (Palencia), Foto de la autora.

C. G. Jung señala que la tumba es un arquetipo femenino, al igual que todo aquello que envuelve o enlaza, pues constituye un lugar de nacimiento, metamorfosis y renacimiento. En la alquimia, esta simbología se traslada al vaso, que debe ser redondo y en forma de huevo para representar el cosmos. Según el autor, este recipiente funciona como una especie de “*matrix* o bien de *uterus*, del cual nacerá el *filius philosophorum*, la milagrosa piedra” (Jung, 2015, p. 150), convirtiéndose en el espacio donde las influencias universales permiten el éxito de la creación. Asimismo, R. Guénon analiza la piedra bruta como representación de la “materia prima” indiferenciada o el caos original. Esta elección en los monumentos antiguos responde a que la piedra natural simboliza a la “virgen universal” o el origen de toda manifestación. El autor vincula este concepto con la tradición hindú, donde *Prakriti*

es la potencialidad que subyace a toda existencia y un aspecto de la Shakti o “madre divina” (Guénon, 2023, p. 236).

Desde su infancia, Oteiza mantuvo una relación estrecha con la piedra a través de los huecos envolventes de la playa de Orio, que asociará a su primera vivencia cuando perforaba piedras de una cantera pequeña de arenisca sin explotar situada en el alto de Orio, en el camino de Zarauz. Allí, con un cincel fabricado por su primo Jaime, comenzó a agujerear cada piedra que encontraba; una acción que le produjo una satisfacción inolvidable al descubrir el espacio libre tras el orificio. El escultor define este hallazgo como: “la fabricación del pequeño vacío, espiritualmente respirable y liberador, del agujero, al alcance de mi mano, en la piedra” (Oteiza, 2021, párr. 76).

En el Oriente antiguo y en Australia, la piedra horadada constituye un símbolo vaginal vinculado a ritos iniciáticos, donde el hueco actúa como umbral de transformación. Asimismo, el simbolismo solar de las piedras con forma de muela agujereada representa un ciclo de “liberación por la muerte y del renacimiento por la matriz” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 832). Esta dimensión transmutadora de la materia perforada halla su culmen en el pensamiento de Oteiza, donde el vacío del cielo y el del hueco en la piedra convergen en el crómlech vasco, transformando el espacio físico en un receptáculo sagrado de espiritualidad y memoria. Esta construcción trasciende lo material para convertirse en un símbolo espiritual, cuyo eje central es el “vacío interior”, como señala el artista: “El crómlech nuestro es la imagen estética (simbólica) del firmamento vacío (*Urtzi* = firmamento, resonancia absoluta de Dios)” (Oteiza, 2021, párr. 16). Estos recuerdos infantiles de Oteiza irán conformando una simbología receptiva y femenina donde el cielo aparece redondo y vacío al contemplarlo, al mismo tiempo, desde el fondo de su agujero en la arena y desde el agujero tallado en la piedra; vivencias que enlaza con las historias fantásticas de su tía Candelaria o la sensación de respiración de la ría, que “se iba y sabía que puntualmente regresaría y yo esperando con verdadera ilusión, era la ría como una madre para mí [...]” (como se citó en Kortadi, 2005, p. 13).

Oteiza describe cómo, a través de estas experiencias iniciáticas de la niñez, emprendía un viaje de evasión: partía de su “pequeña nada” para desembocar en la “gran nada” del cielo. En esa inmensidad lograba escapar de una existencia que percibía como un límite, representada en la imagen de un “un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo centro, en nuestro corazón, advertimos el miedo —como negación suprema— de la muerte” (Oteiza, 2021, párr. 75). Oteiza nos introduce así en la “estética negativa” en relación con la instrucción religiosa y política, señalando cómo el término negativo enlazaría con la estética, la teología y la política, siendo un procedimiento de actuación creadora que se realiza mediante “sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, fenomenológicamente, reduciendo entre paréntesis todo aquello que debemos apartar para aislar el objeto verdadero o la acción que perseguimos” (Oteiza, 2021, párr. 63).

Oteiza vincula su método con la vivencia mística, donde el vacío se alcanza tras una sucesión de eliminaciones hasta llegar a “esa Nada final (en San Juan de la Cruz) en que se entra en descubrimiento directo y en contacto, en comunión, con Dios” (Oteiza, 2021, párr. 63). A este proceso suma la influencia del franciscanismo y de la primitiva religiosidad de Oriente. Así, el escultor entrelaza la sensibilidad artística con la religiosa, definiendo esta última como “esa pánica e instantánea sensibilidad que se vive de Dios, en todo” (Oteiza, 2021, párr. 83).

Estas experiencias místicas religiosas son vinculadas por Oteiza con el crómlech vasco, al que define como un espacio metafísico que tiene que ver “con la idea de luz y de iluminación interior, espiritual” (Oteiza, 2021, párr. 42). Este espacio vacío de conocimiento sagrado es contrastado por el escultor con una serie de designaciones que hacen referencia al crómlech y al euskera, como es la raíz *uts*, preguntándose si puede significar “éxtasis, comunión con Dios, ¿visión íntima, purificación, consciencia, santidad, iglesia...?” (Oteiza, 2021, párr. 44). Estos términos los vincula con el vocablo “guardador” como sentimiento primario de protección física y material, llamando la atención sobre el interés de comparar estas palabras y así advertir la situación de *uts* en la actualidad: “Hoy se forma el verbo con el sufijo *tu* (*uztu* = vaciar...), antiguamente con *i* (*utzi* = dejar, abandonarse, *utsal* = sitio

vacío, *uts-eguin* = fallar, hacer vacío, *uts-arte* = espacio vacío, vacío entre, *neskautsa* = chica sola, pura virgen).” (Oteiza, 2021, párr. 44).

Oteiza relaciona *uts* con los conceptos de vacío y pureza en relación con la mujer, quien irradiaría una pequeña porción del esplendor de “la Mujer cósmica, la Madre divina que reúne todos los esplendores, todas las perfecciones” (Aïvanhov, 2003b, pp. 57-58). G. Durand señala cómo la gnosis sería un símbolo de conocimiento personificado por la mujer, la cual posee —en oposición al hombre— una doble naturaleza al ser no solo creadora, sino también un recipiente capaz de recibir algo concreto; teniendo lo femenino un papel intermediario único, al ser al mismo tiempo pasivo y activo. En la gnosis la mujer siempre es la mediadora, ya que “los <ángeles supremos> son Sofía, Barbelo, Nuestra Señora del Santo Espíritu, Helena, etc.; cuya caída y salvación representan las mismas esperanzas de la vía simbólica: la conducción de lo concreto a un sentido iluminante” (Durand, 1968, p. 41).

L. Irigaray llama la atención sobre cómo el hombre pretende apropiarse de lo que recibe de la Diosa, pero en este intento se habría desposeído perdiéndolo, por lo que el hombre se dirige a Ella: “Misterio que lo desborda a él, pero que él ha percibido, al menos parcialmente, en el encuentro con ella. Es su depositario sin poder descifrarlo ni expresarlo” (Irigaray, 2016, p. 84). El teólogo alemán Gottfried Arnold relaciona el principio femenino con el mito de la Caída, diciendo cómo el ser primordial, por culpa de su deseo sensual, perdió a su “esposa culta” y, por eso, actualmente “cuando un hombre ama a una mujer, desea siempre secretamente a esta virgen celeste” (Eliade, 2021, p. 101).

P. Deunov afirma cómo la mujer está más directamente que el hombre en comunicación con el Mundo divino, ya que el hombre representa el cerebro central con el que nos conectamos con el mundo exterior, mientras que la mujer personifica el sistema nervioso simpático o plexo solar que nos vincula con nuestro mundo interior, el cual estaría conectado con todo el universo; por eso: “Lo que se percibe a través del plexo solar es más cercano a la verdad que lo que se conoce a través del cerebro” (Deunov, 2021, p. 18). Esta profunda sintonía con lo invisible halla un eco material en las acciones terrestres de Ana Mendieta y su serie *Siluetas* (1973-1980); en ellas, la artista ejecuta rituales que reactivan sus creencias ancestrales mediante una vinculación física con la tierra y el cosmos. Así, la obra de Mendieta trasciende la forma para buscar un significado de disolución que, lejos de ser un final, implica “un renacimiento a través de la reintegración con el cuerpo maternal de la Tierra” (como se citó en Reckitt y Phelan, 2005, p. 98).

Ana Mendieta mantiene un diálogo entre el paisaje y su silueta, restableciendo sus vínculos con el universo al sentir la tierra como un retorno al origen. La artista confiesa: “A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me confundo con la tierra [...] Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo” (como se citó en Jones, 2006, p. 168). En sus acciones, imprime su huella con materiales orgánicos, generando un hueco receptivo que remite a ritos de enterramiento y cultos neolíticos. Estas prácticas presentan notables concomitancias con Oteiza, quien recupera el principio femenino mediante la metafísica del vacío en el crómlech. Inspirado en sus vivencias infantiles, el escultor define este espacio como una matriz receptiva de carácter materno que potencia la consciencia. Mendieta, por su parte, utiliza la cavidad de su propio cuerpo en la tierra —la Gran Madre— para buscar esa misma reincorporación del ser humano en su origen espiritual.

3. El crómlech vasco como consciencia personalizada en Oteiza y su relación con lo Absoluto

C. G. Jung sostiene que los arquetipos, en tanto que imágenes primigenias, constituyen elementos estructurales radicados en las capas más profundas del inconsciente. De ahí que el artista, al distanciarse de una representación puramente figurativa o consciente, logre dinamizar estas formaciones mediante la función activa de la psique. Este proceso permite que el yo subliminal emerja hacia la luz de la consciencia para configurar imágenes puramente inconscientes —ya sea a través del sueño, la imaginación activa o el arte— que se traducen en símbolos “que aluden de un modo aproximado y de la mejor manera posible a un sentido que en un primer momento es desconocido”

(Jung, 2007, p. 126), y cuya existencia y sentido, en última instancia, “solo puede decidirse de modo indirecto en el mito” (Jung, 2004, p. 98). En este proceso, el artista maneja símbolos provenientes del inconsciente a los que C. G. Jung designa como imágenes arquetípicas, tales como los símbolos culturales. Estos últimos expresan verdades eternas que aparecen en las religiones del mundo, habiendo pasado por un proceso de desarrollo consciente y transformándose en imágenes colectivas reconocidas por la sociedad: “Tales símbolos culturales mantienen, no obstante, mucho de su original numinosidad o <hechizo>. Nos damos cuenta de que pueden provocar una profunda emoción en ciertos individuos, y esa condición psíquica hace que actúen en forma muy parecida a los prejuicios.” (Jung, 1997, p. 90) En este sentido, Oteiza identifica su yo interior con el crómlech —al que denomina “yo-crómlech”—, definiéndolo como la “consciencia personal en relación sagrada con lo Absoluto y con lo demás” (Oteiza, 2021, párr. 40). Así, su arte entabla un diálogo íntimo con estructuras como la de Azpegiko Lepoa (Navarra), donde las alineaciones de piedra materializan esta búsqueda espiritual (Fig. 2).



Figura 2. Crómlech en Azpegiko Lepoa (Navarra), Foto de Eider Palmou.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Azpegiko_lepoa_cromlech_001.jpg

En 1959, el escultor explica cómo la contemplación de estos pequeños crómlechs le reveló la idea de la desocupación espacial en su obra. Al comprender el significado de esos círculos vacíos, sintió una profunda emoción; descubrió que su propósito espiritual coincidía con el del escultor prehistórico, confesando: “Era exactamente mi escultura metafísica de mi conclusión experimental reciente. Las piedras no estaban colocadas desde la realidad sino en contra de ella, desde una consciencia metafísica definida en el espacio.” (Oteiza, 2021, párr. 94) Bajo esta misma premisa de introspección, la trayectoria de Elena Asins —marcada por su estancia en Azpírotz— se orientó hacia un arte que, en sintonía con el maestro vasco, integra el silencio como un elemento constructivo fundamental. En su serie *Menhires* (1995), Asins materializó esta búsqueda de formas arquetípicas donde el vacío generado entre las piezas se vuelve el protagonista. Para la artista, el interés no radicaba en el volumen físico, sino en la capacidad de fundar un tiempo de recorrido a través del espacio, transformando la materia en una experiencia rítmica y metafísica que el espectador habita temporalmente. Esa capacidad del espacio para modificar la percepción es una constante en el estudio de las formas sagradas. Al respecto, E. Pérez de Carrera afirma que cada forma energética posee “sus letras, sus sonidos, sus colores, sus dibujos mágicos, sus sonidos esenciales, sus movimientos modélicos y sus ritmos, y su voluntad y su destino como dones y ofrendas sagrados que deben

iluminar el camino hacia el espíritu” (Pérez de Carrera, 2004, p. 45). Históricamente, estas formas han cristalizado en geometrías y recorridos sagrados que actúan como catalizadores de estados de consciencia superiores. Según este autor, estos espacios facilitan el acceso a “planos mentales no físicos, no racionales, desde el afinamiento extrasensitivo de los elementos físicos” (2004, p. 225). De este modo, el diseño geométrico de laberintos o rutas espaciales es capaz de alterar la psique y estimular respuestas emocionales profundas mediante giros e impulsos físicos que trascienden la lógica convencional:

Se construyeron geometrías sagradas en base a números de longitud infinita. Espacios cabalizados con números trascendentes y medidas irracionales fueron cuna de nuevas músicas y nuevos estados, que pretendieron reproducir arquetipos de mundos interiores en los que el hombre se viera como una célula situada en un espacio en que las fuerzas telúricas y las líneas que rompen el aire provocaran sensaciones escondidas que alteran la consciencia. Se construyeron laberintos, configuraciones mandálicas que sirvieran de modelo a marchas y bailes rituales en los que jugaban las energías que ruedan por la Tierra (corrientes, absorciones, empujes, etcétera) en su relación con el Cosmos, y se orientaron en las rutas del Sol o en las del tiempo hacia momentos astronómicos especiales como los solsticios. (Pérez de Carrera, 2004, pp. 224-225)

Oteiza señala cómo, desde la abstracción, el creador del crómlech neolítico inventa en el “espacio exterior de la realidad, la habitación para su raíz metafísica: la intraestatua —almario—, su intrahistoria, que diría Unamuno” (Oteiza, 2021, párr. 95). Es como si el hombre se situara fuera de sí mismo y del tiempo; una “solución estética —razón religiosa— de su suprema angustia existencial” (Oteiza, 2021, párr. 95). El escultor afirma que los medios para comunicarnos con lo divino a través del arte deben reducirse a una “pura receptividad, a silencio espacial”. Según su planteamiento, todo debe ser “reducido a crómlech, a cero como expresión formal” (Oteiza, 2021, párr. 96). Para Oteiza, esta influencia trascendental se traduce en un “silencio espacial” que plasma en obras como su serie en acero forjado *Desocupación de la esfera o Conclusión experimental n° 2* de 1958 (Fig. 3). Estas piezas son interpretadas como un “vacío crómlech”, un espacio interno y espiritual descubierto no solo en las construcciones neolíticas, sino también en la pintura de Velázquez, el arte contemporáneo y el arte de las tradiciones orientales. Este doble aspecto de la materia y el espacio —ambos sometidos al tiempo y al carácter trascendental de lo creado— es trasladado por Oteiza al proceso de su escultura pública. Al respecto, el artista explica que el primer grupo de elementos en entrar en acción lo componen el espacio, las formas de la realidad, el material escultórico, la ubicación y el tema. Inmediatamente después, entra en juego un segundo grupo ideal: la geometría insertada en la composición. Esta se inspira tanto en la intencionalidad de la obra y las ideas contemporáneas, como en aquello que le sugiere la relación entre la escultura, la arquitectura y el paisaje. Finalmente, Oteiza enfrenta ambos grupos de la siguiente manera:

Hago chocar estos dos grupos de seres espaciales, el primero sometido al tiempo de la realidad, el segundo intemporal. El resultado es un material de naturaleza abstracta, un dominio espacial estéticamente valioso que vamos a utilizar como trampa para citar y reducir a estatua, al tiempo vital o de nuestra vida interior, origen de nuestra angustia existencial y objeto metafísico del arte. (como se citó en Kortadi, 2005, p. 46)

Oteiza concibe así la obra artística como “desocupación espacial”, siendo una creación donde el espacio se contrapone al tiempo de la realidad externa. De tal manera, el mecanismo expresivo de la obra se desarma, aislando el espacio que se transforma en receptivo: en un espacio de carácter trascendental. El artista señala que solo “en los monumentos históricos en que se dan de algún modo los caracteres de un arte receptivo, hay espacio religioso desde el arte y, por tanto, verdadera arquitectura religiosa” (Oteiza, 2021, párr. 94). A partir de estas consideraciones, el artista señala cómo su escultura estaba penetrando en una disciplina de silencio y eliminaciones para converger en un nuevo vacío, confesando: “El arte está entrando en una zona de silencio (yo terminé en un espacio

negativo, en un espacio solo y vacío). En esta *Nada* el hombre se afirma en su ser” (Oteiza, 2021, párr. 64). La Nada, según Sri Aurobindo, en algunas filosofías sería “un cero que es Todo, o un Infinito indefinible que se presenta a la mente como un vacío” (Aurobindo, 2008, p. 46). Esta percepción se produciría porque nuestra mente solo es capaz de concebir construcciones de carácter finito; “pero, sin embargo, es la única Existencia verdadera” (Aurobindo, 2008, p. 46).



Figura 3. Jorge Oteiza, *Desocupación de la esfera o Conclusión experimental n°2*,
Obra original de 1958. Ampliación en Bilbao de 2009. Foto de Zarateman.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Bilbao - Campo de Volantin 1, escultura de Jorge Oteiza.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bilbao_-_Campo_de_Volantin_1,_escultura_de_Jorge_Oteiza.jpg)

4. El vacío primordial y la integración de lo masculino y lo femenino en la unidad a través de la escultura de Oteiza

Sri Aurobindo señala cómo el artista puede entrar en el silencio o vacío infinito como parte de la experiencia espiritual, definiendo este vacío como una identificación con el Todo, como “una extensión de una consciencia de sí esencial, libre y pura...” (Aurobindo, 2008, p. 164). Oteiza, a través de su obra, entraría en este vacío interior donde percibe el silencio del Espíritu; allí no existe la división de nuestro ser y podemos tener “un sentido del universo en uno mismo o como uno mismo” (Aurobindo, 2008, p. 164). Para Oteiza, el vacío funciona como esa matriz receptiva y sagrada —de carácter femenino— donde la materia se despoja de su peso para transformarse en consciencia pura. Al silenciar la forma, el artista logra que el espacio respire, convirtiendo la obra en un receptáculo de la fuerza vibracional que sostiene el universo. El escultor compara estéticamente el crómlech con una escultura vacía, protectora de la espiritualidad, explicando cómo su expresión artística se completaría en dos fases: una primera donde “se multiplica la expresión” y una segunda donde esta “se apaga, hasta concluir en una construcción vacía y trascendente, como definición de la consciencia personal, como libertad sobre la naturaleza” (Oteiza, 2021, párr. 37). El escultor halla en la estética la respuesta al misterio de la muerte, pues considera que el arte es el canal por el cual se nos revela el mensaje de lo Absoluto, tal como él mismo expresa:

El arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada

que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia. (Oteiza, 2021, párr. 77)

Según Sri Aurobindo, existiría una verdad oculta detrás de sus negaciones y solo “la Supermente, con su reconciliación de contrarios en la Realidad original, puede tomar consigo y descubrir la solución pragmática del enigma” (como se citó en Merlo, 1995, p. 183). Esta lucha entre nuestra realidad interior y exterior, hasta alcanzar la unión con lo Absoluto, es expresada por Oteiza en la anotación final de su libro *Existe Dios al noroeste*, donde escribe: “La angustia crece, evoluciona, busca como un gran río darse en nuestras manos hasta acabar. Como un gran río desesperado, porque es el desequilibrio entre la vida y la muerte, entre el hombre y Dios” (Oteiza, 2019, p. 46). Esta armonización entre espíritu y materia se concretiza en obras como *Homenaje al Padre Donosti* (1957), situada en el alto de Agiña. En este yacimiento arqueológico —rodeado de crómlechs, túmulos y dólmenes— el escultor representa, mediante una estela tallada en piedra negra, la imagen geométrica de la cuadratura del círculo (Fig. 4). Según Oteiza, los crómlechs de Agiña constituyen estatuas que acotan un espacio religioso de carácter metafísico, “como señales de carácter arquitectónico y funerario próximo a los dólmenes” (Oteiza, 2021, párr. 93); los describe como “unas pequeñas piedras que dibujan un círculo muy íntimo, muy pequeño, de dos a cinco metros de diámetro y que no tiene nada dentro” (Oteiza, 2021, párr. 93). La ubicación de la estela sobre este “suelo de crómlechs” genera en el espectador una sensación de ingravidez, como si la piedra flotara sobre la tierra, describiendo así esta obra:

La estela. – es una piedra negra, cuadrangular, separada, flotante del suelo de crómlechs. Con una cara hendida por un círculo perforado, la que da frente a la entrada de la capilla, orientada al Poniente. El círculo vacío, ligeramente descentrado, lleva dos perforaciones por las que, en determinados momentos, la mañana y la tarde, depositará, puñados de luz (...) (como se citó en Arnaiz Gómez, 2006, p. 320).



Figura. 4. Jorge Oteiza, *Homenaje al Padre Donosti*, 1957.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Agina_Lesaka_Oteiza_Aita_Donostia.JPG.

Oteiza hace referencia a la simbología geométrica del cuadrado y del círculo, que compara a “un ancla en rotación incesante del paisaje, se quisiera que lo desocupe todo, que nos ignorase con la indiferencia de todo lo que es Bueno y Eterno, que nos haga rezar y sentir lo poco que somos” (como se citó en Arnaiz Gómez, 2006, p. 320). Para Aïvanhov, el círculo simboliza la eternidad y la unidad infinita; entrar en él transforma nuestra naturaleza, dejando de ser fragmentos para reintegrarnos en el Todo. Mientras la línea recta representa el tiempo sucesivo, cada punto del círculo es un acceso a la eternidad; de este modo, al conectar con la fuente, entramos “en el círculo de la eternidad” (Aïvanhov, 2022, p. 103). Esta búsqueda de unidad aparece en Escoto de Erígena, quien ve la división sexual como una consecuencia del pecado original. Según este autor, la meta final es la reunificación del ser humano, proceso “que será seguido por la unión escatológica del círculo terrestre con el paraíso” (Eliade, 2021, p. 102). Esta ruptura entre el individuo y su ser se manifiesta en la obra de Cecilia Vicuña, quien advierte que el colapso contemporáneo es la consecuencia directa de haber quebrado el vínculo del sujeto con su propia esencia y con el entorno natural. La artista experimenta la fuerza de la naturaleza como algo personal que traslada a su obra *Precarios*, concebidos por la artista como un mecanismo de comunicación con las fuerzas elementales del cosmos que nacen de un deseo de expansión: “Empezaron como una forma de comunicarme con el sol y el gran océano, que me daba mucho placer y mucha fuerza” (como se citó en Lippard, 2021, p. 98). Así, en su instalación performativa *Casa espiral* (1966), realizada en Concón, Chile, Vicuña dibuja sobre la arena una espiral y un círculo dentro de un cercado de elementos vegetales, relatando sobre la experiencia: “Estaba en una playa en Concón [...], cuando sentí el viento y el mar sintiéndome. Sabía que tenía que responder a la Tierra en el lenguaje que la marea borraría” (como se citó en López, 2024, p. 234).

Estos ensamblajes de 1966, denominados “metáforas espaciales”, funcionan como poemas multidimensionales que proyectan una visión animista de la Tierra como una “gran casa”. A través de materiales naturales y el uso del *quipu* —o “nudo”—, Vicuña conecta las comunidades andinas con las energías del agua y el cosmos. De este modo, sus instalaciones simbolizan una interconectividad que vincula a los pueblos originarios con el agua de las montañas y el polvo intergaláctico, afirmando:

Hace cinco mil años [las personas en los Andes] crearon el *quipu*, un poema en el espacio, una forma de recordar que implica a la vez el cosmos y el cuerpo; una metáfora táctil y espacial para la unión del todo. (como se citó en López, 2024, p. 234)

Sri Aurobindo dice cómo el ser humano tendría una búsqueda de algo cuya totalidad no se obtendría más que por la percepción del Infinito y del Absoluto en todo lo que nos rodea. Para llegar a esta percepción integral, debemos descubrir el valor del infinito en todas las cosas finitas, reconciliando “sus diferencias, oposiciones y contradicciones, sublimándolas y elevándolas a un término supremo en el que todas son unificadas” (Aurobindo, 2002, pp. 171-172). Esta unidad se manifiesta a través de la divina Fuerza Consciente que domina la existencia, una fuerza única que se presenta bajo distintos aspectos, donde la Madre destaca como “la consciencia y fuerza del Supremo” (como se citó en Nieto, 2011, p. 102). Tanto en Europa como en Asia siempre habría existido la idea de la existencia de una maternidad espiritual como verdad eterna; así, en la tradición tántrica, se sustentaría en el aspecto de *Shakti* o *Ishwari*, haciendo “que todo dependa de la Madre Divina; su propósito es poseer y dominar la naturaleza del mundo y alcanzar por este medio la realización suprema” (como se citó en Nieto, 2011, p. 101). Esta comprensión de la fuerza creativa y organizadora del cosmos se materializa, según Deunov, en la mujer como figura central para el porvenir. El autor sostiene que la salvación de la humanidad depende de la elevación del corazón y la recuperación de la mujer, a quien pertenece el futuro por su capacidad para educar y transformar la sociedad. Para Deunov, es necesario que la mujer asuma su verdadero lugar; pues si todas las mujeres se unieran, encumbrarían tanto su espíritu como su situación social, impulsando una evolución global. En última instancia, la redención del mundo recae en ella, ya que “es la que tiene las llaves de la vida en sus

manos; la mujer es aquella a través de la cual se manifiesta la fuerza grandiosa y todopoderosa del Amor que da al mundo la vida” (Deunov, 2021, p. 17).

Esta visión de la mujer como eje del porvenir enlaza directamente con la estética de Oteiza, donde lo femenino actúa como el puente entre la materia y lo Absoluto. Para el escultor, el arte es un acto de trascendencia que nace de “un sentimiento grande de amor a todo y también de desacuerdo” (Oteiza, 2021, párr. 150), reflejando su voluntad de transformar la realidad a través de la evolución interior. Este proceso busca trasladarse al espectador como una transmutación vital. Oteiza compara este impulso con “el mismo amor que convierte a un hombre en apóstol, el que convierte a una piedra en estatua. Así todas las cosas pesan hacia arriba” (Oteiza, 2021, párr. 153).

Sri Aurobindo sostiene que el ser humano debe evolucionar hacia su naturaleza espiritual superior, trascendiendo su estado mental actual para alcanzar su máxima potencialidad. Para este autor, el ser humano es uno con toda la existencia universal: un alma eterna que, aunque limitada por fines temporales en su consciencia exterior, debe aprender a extenderse más allá de tales fronteras. En este proceso, el individuo tiene el deber de descubrir y hacer efectiva su unidad con el Espíritu eterno que informa y trasciende el cosmos. Bajo esta perspectiva, nuestra visión individual de la realidad es tan auténtica como la universal, ya que ambas constituyen formas de autocontemplación del Eterno:

El universo se encuentra a sí mismo en mí, lo mismo que yo me encuentro a mí mismo en el universo, porque nosotros somos tanto una como la otra cara de la eterna y única Realidad, y el ser individual es tan necesario como el ser universal para llevar a término esta manifestación. (Aurobindo, 2000, p. 138)

5. Conclusiones

El análisis revela que la obra de Oteiza se constituye como una metafísica del vacío que recupera el principio femenino primordial. A través del crómlech, el escultor vasco vincula sus vivencias infantiles de refugio con el concepto de “Espacio-Madre”, transformando la piedra y el hueco en escenarios de iluminación espiritual. En este proceso, el vacío no es ausencia, sino una construcción trascendente que permite conectar con lo Absoluto y superar la angustia de la finitud, una premisa que influirá profundamente en el arte contemporáneo de figuras como Elena Asins.

Oteiza actualiza símbolos ancestrales para transformar la psique mediante una visión que une cuerpo y espíritu, hallando una raíz común con la geometría sagrada oriental. Su “desocupación espacial” actúa como una herramienta metafísica: al reducir la obra al vacío-crómlech, crea un lugar receptivo donde el espectador recupera su ser interior a través del silencio. Esta visión dialoga con creadoras como Mendieta, Bourgeois, Ovalle o Iglesias, quienes vinculan sus obras con la naturaleza-madre en tanto recipientes de una consciencia sagrada. En estos casos, el arte opera como un puente entre la materia y el espíritu, donde lo femenino se manifiesta como el receptáculo sagrado —o *uts*— indispensable para el centramiento del ser. De este modo, se rescata el simbolismo de la diosa con el fin de reconectar a la humanidad con sus estratos espirituales más ancestrales. La recuperación de esta fuerza creativa resulta clave para sanar la fractura entre el individuo y el cosmos; así, la “Madre Divina” emerge como el vínculo esencial para el progreso global. Este enfoque, reflejado en la obra de creadoras como Cecilia Vicuña, potencia un pensamiento social donde la consciencia y las energías de la naturaleza impulsan la evolución humana hacia lo universal.

Esta investigación concluye que el vacío en Oteiza evoluciona de una experiencia biográfica a una categoría ontológica, donde el hueco-crómlech funciona como una matriz de iluminación espiritual. Bajo esta perspectiva, la “Nada” oteiziana se revela como una plenitud trascendente que permite al ser humano conectar con lo Absoluto y superar su finitud a través del silencio. El estudio logra integrar este pensamiento con la obra de artistas como Mendieta, Bourgeois, Ovalle, Asins y Vicuña, demostrando que todas comparten el uso del arte como recipiente de la consciencia. Así, se valida el principio femenino y la Maternidad Espiritual como ejes de una nueva espiritualidad y motores de evolución social, capaces de sanar la fractura entre el individuo y el universo.

Referencias

- Aïvanhov, O. M. (2003a). *El lenguaje de las figuras geométricas*. Prosveta.
- Aïvanhov, O. M. (2003b). *La galvanoplastia espiritual y el futuro de la humanidad (La mística del hombre y de la mujer)*. Prosveta.
- Aïvanhov, O. M. (2022). *El lenguaje simbólico, lenguaje de la naturaleza* (Vol. 8). Prosveta.
- Álvarez, S. (2003). *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*. Nerea.
- Arnaiz Gómez, A. (2006). Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza. *Ondare. Cuaderno de Artes Plásticas y Monumentales*, (25), 305-325.
- Aurobindo, S. (2000). *Renacimiento y karma*. Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, S. (2002). *El ciclo humano*. Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, S. (2008). *La evolución espiritual. Los seis últimos capítulos de la vida divina*. Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Deunov, P. (2021). *La mujer fuente de amor y de vida*. Evera.
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Amorrortu.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arqueología general*. Taurus.
- Eliade, M. (2021). *Mefistofeles y el andrógino*. Kairós.
- Franz, M.-L. von. (1999). *Alquimia. Introducción al simbolismo*. Océano.
- Grande, J. K. (2023). *Arte, espacio, ecología: dos miradas, veinte entrevistas*. Editorial Universidad de Sevilla.
- Guénon, R. (2023). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Paidós.
- Irigaray, L. (2016). *En el principio era ella. Un retorno al origen griego arcaico de nuestra cultura*. La llave.
- Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista*. Phaidon.
- Jung, C. G. (1990). *Formaciones de lo inconsciente*. Paidós.
- Jung, C. G. (1995). AION. *Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Paidós.
- Jung, C. G. (1996). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Seix Barral.
- Jung, C. G. (1997). Acercamiento al inconsciente. En C. G. Jung (Ed.), *El hombre y sus símbolos* (pp. 15-102). Caralt.
- Jung, C. G. (2007). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia* (Vol. 15). Trotta.
- Jung, C. G. (2015). *Psicología y alquimia* (Vol. 12). Trotta.
- Jung, C. G. y Kerényi, K. (2004). *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*. Siruela.
- Kortadi, E. (2005). *Oteiza, un genio proteico, un artista poliédrico*. Erein.
- Lippard, L. (2021). Hilando la hebra común. En M. A. López (Ed.), *Veroír el fracaso iluminado* [Catálogo de exposición] (pp. 93-111). CA2M Centro de Arte 2 de Mayo.
- López, M. A. (2021). Cecilia Vicuña: una retrospectiva para los ojos que no ven. En M. A. López (Ed.), *Veroír el fracaso iluminado* [Catálogo de exposición] (pp. 13-44). CA2M Centro de Arte 2 de Mayo.
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Nerea.
- Méndez Baiges, M. (2021). Hondalea de Cristina Iglesias: fundamentos de una gramática. *Boletín de Arte-UMA*, (42), 49-60.
- Merlo, V. (1995). *Experiencia yóguica y antropología filosófica*. Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Neumann, E. (2009). *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Trotta.
- Nieto, P. (2011). *La mujer. Sri Aurobindo-La Madre*. Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Oteiza, J. (2019). *Existe Dios al noroeste*. Pamiela.
- Oteiza, J. (2021). *Quousque Tandem...!* Pamiela.

- Pérez de Carrera, E. (2004). *49 Respuestas a la aventura del pensamiento* (Vol. 1). Fundación Argos.
- Reckitt, H. y Phelan, P. (2005). *Arte y feminismo*. Phaidon Press Limited.
- Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Nerea.
- Sassoon, H. (1993). Las tumbas excavadas en la roca en el campo de Gibraltar. *Almoraima: Revista de Estudios Campogibraltares*, (10), 21-30.
- Vrekhem, G. V. (2003). *Más allá del hombre. La vida y la obra de Sri Aurobindo y de la Madre*. Fundación Centro Sri Aurobindo.