



La revista Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid presenta hoy un número extraordinario dedicado a D. Francisco Javier Sáenz de Oiza. Es muy difícil describir al gran arquitecto que fue, pues por encima de un eximio maestro de su arte, fue algo más. Era, por decirlo así, todo un carácter, toda una personalidad, cuestión que verdaderamente ha trascendido en todos los múltiples artículos de prensa que han sucedido a su muerte, que tuvo lugar en Madrid el pasado 18 de julio.

En lo que mi memoria alcanza, jamás la muerte de un arquitecto ilustre ha producido tamaño impacto en la prensa y demás medios de comunicación nacional. Y en esto, creo, participa su peculiar figura envuelta de un cierto misterio. Unos le han tratado mucho, otros han sido sus discípulos, maravillados de su profundo saber, también desconcertados ante sus inesperados planteamientos. Sáenz de Oiza era un acróbata que se tiraba al vacío sin red en busca de lo desconocido, de lo nuevo, sin más precedentes que su intuición. De esto proviene lo que se ha llamado su versatilidad.

Parte de su misterio radicaba en ser siempre un hombre insatisfecho de lo que hacía. Su escudo podría haber tenido como divisa "siempre insatisfecho". Nuevo salto en el vacío, nuevo descubrimiento, nueva insatisfacción. Así podría definirse la vida del egregio arquitecto.

Yo mismo, desde lejos, le admiraba y le seguía emocionado, a veces perplejo, pero siempre vivamente interesado.

El escritor nos deja sus obras, sus libros, el poeta sus arrebatos líricos, el pintor sus lienzos, que si son egregios cuelgan en los museos, pero, en cambio, el escultor y sobre todo el arquitecto dejan sus obras en la calle, en la ciudad.

Sáenz de Oiza nos ha dejado multitud de obras, unas sencillas, otras fastuosas, unas humildes, otras vanidosas por toda España, y sobre todo nos ha dejado en Madrid dos perlas de inestimable valor: el llamado edificio de Torres Blancas en la Avenida de América y el edificio del actual BBVA del Paseo de la Castellana.

El primero es una explosión de energía creadora que parece brotar de un volcán ígneo, como una masa de hormigón todavía caliente. El segundo, es la obra más refinada y exquisita de Sáenz de Oiza, no obstante su rotundidad: es un verdadero capolavoro. Si en Torres Blancas es el cemento, contundencia geológica, el que prima, en el edificio bancario son el cristal y el acero los protagonistas.

Todavía le quedaba a Madrid participar en un nuevo impromptu de Sáenz de Oiza, el edificio llamado "el ruedo" en la M-30, verdadera elegía de ladrillo con una corteza exterior de este material y un interior diverso y caprichoso. Audacias del genio.

Hoy, la revista de arquitectura y urbanismo dedica este número homenaje al gran maestro en el que se incluyen, incluso, unas palabras suyas de índole lírico-poéticas que pronunció en el edificio del BBVA con ocasión de explicar su obra en el ciclo "El autor enseña su obra". Aquellas palabras nos dejaron a todos confusos, alucinados y enternecidos, eran propias de su autor.

Fernando Chueca Goitia  
Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid



## Editorial

No siempre resulta fácil hacer una revista de arquitectura. De todas las dificultades que entraña su elaboración la primera que se presenta es, obviamente, comenzar, y tal vez sea por presentarse en primer lugar por lo que resulta especialmente comprometida. En esta ocasión, al trance de empezar una nueva etapa de la longeva revista del Colegio de Arquitectos de Madrid se une, además, un hondo sentimiento de tristeza. La pérdida de Rafael de la Hoz y Francisco Javier Sáenz de Oiza, de Enric Miralles, de John Hedjuk y Eladio Dieste, nos ha privado, en estos últimos meses, de su incontestable magisterio. Sus diferentes modos de hacer, sus diversos entendimientos, intereses o actitudes -incluso una brillante trayectoria segada en plena sazón, quedándole aun tantos frutos por rendir- quedarán circunscritos desde ahora sólo a la presencia escueta de sus obras.

Como señala en su presentación el Decano del Colegio, nunca el fallecimiento de un arquitecto ha alcanzado la resonancia que ha obtenido el de Oiza. La espontaneidad con la que, durante unas semanas, han venido glorificando su irrepetible personalidad sus compañeros y sus colaboradores, el mundo académico y el profesional -amigos y alumnos casi todos-, sólo puede estar remitiéndonos a una figura sin par. Para la revista Arquitectura, difusora siempre de sus obras y opiniones, resulta inexcusable unirse a estas emocionadas voces de homenaje con algo más que una breve rememoración.

La iniciativa de la Comisión de Cultura del Colegio, refrendada posteriormente por la Junta de Gobierno, para integrar nuestras en principio diversas voluntades ha cristalizado en este número extraordinario que pretende sumarse modestamente al unánime reconocimiento que desde siempre gozó el maestro Oiza.

El material aportado esboza una semblanza sentimental de su magisterio, de su profesionalidad y del insaciable afán por aprender que siempre le poseyó. Algunas de sus ingeniosas disertaciones, junto a su última lección dictada; la Casa, su casa, como paradigma arquitectónico, ejemplificado también con la primera y la última de sus mejores viviendas unifamiliares; su reconocida peripecia frente a unos niños, además de su postrer viaje, siempre tras Le Corbusier; y una breve reseña de su espléndido legado arquitectónico, encarnado ya de manera definitiva en la ciudad, articulan las páginas de una fecunda vida dedicada apasionadamente a la arquitectura, las páginas de este inmediato y sentido homenaje.

Siva este arduo esfuerzo inicial, dedicado a Oiza, para testimoniar a cuánto asciende nuestra deuda hacia estas figuras que contribuyeron a definir con su obra buena parte de la segunda mitad del siglo que termina. Y sirva, en definitiva, este número extraordinario para presentar la nueva etapa de la revista Arquitectura, que ambicionamos presidida por la calidad y el interés de sus contenidos, y abierta a todos los arquitectos.

# La última lección de Oíza

Hace poco, el 29 de enero, tuvimos oportunidad de escuchar la última lección de Oíza. Fue en su edificio del Banco de Bilbao, con motivo del ciclo «El arquitecto enseña su obra»\* que el Colegio quiso inaugurar con él (¿cómo no agradecer ahora su presencia cuando la enfermedad ya había hecho presa cerrada, irremediable?).

Presidía el acto el Decano, flanqueaban en la mesa al maestro dos grandes nombres de la arquitectura -Pedro Casarego y Fisac-, el auditorio era un bulir de estudiantes y arquitectos -tantos antiguos alumnos suyos- y profesores y compañeros y gentes que no siendo de la profesión bien sabían lo que era Oíza en la cultura española.

Cuando, con voz callada, empezó a hablar se hizo un silencio raro; asistimos, sobrecogidos, a un discurso en que, leyendo y entrelazando textos y poesías de muy disímiles autores -Pound, Rilke, García Lorca, Joyce...- Oíza iba desentrañando lo que, a lo largo de sus días, había sido su idea de arquitectura, su riesgo y complejidad, sus intenciones, emociones, querencias... Había un fondo de despedida en sus palabras: la emoción que latía en la sala lo revelaba.

Oíza, diciendo la poesía -poesía de la arquitectura-, se iba creciendo; parecía que le volvían las fuerzas que le habían ido abandonando tiempo atrás, aquella vital y enorme energía que le caracterizara.

Recordé entonces sus lecciones memorables -utilizo ese adjetivo que él gustaba emplear- en la Escuela de Arquitectura. Tuve la suerte (que entonces ya supe inmensa pero que, con el transcurso del tiempo, voy sabiendo más inmensa aún) de haberle tenido de profesor de Proyectos durante mi último curso de carrera, cuando él era Director de la Escuela. Los que tuvimos ese privilegio -el lujo de disfrutar su magisterio cotidianamente, durante todo un curso- bien sabemos lo que supuso en nosotros tal experiencia, tal acontecimiento en nuestras vidas. Nunca olvidaremos lo que nos hizo ver, su lorquiano enseñarnos «lo que es y lo que deja de ser Arquitectura», su nerviosa inteligencia y su nerviosa mano al dibujar, el análisis a fondo de todas las variables que concurren en el proyecto, el modo apasionado en que imbricaba -como un todo, erudito- la arquitectura con la poesía, la ciencia, el arte... y que encendía también, indefectiblemente, la pasión del alumno (descubríamos con Oíza, día a día, una insospechada relación pasional con la arquitectura, en la que cabía todo menos el ser tibio).

Recordé también el énfasis con el que -desgranando la poética del espacio de Bachelard- pro-

nunciaba aquello de que la escalera que va al sótano se baja siempre, en tanto que la que va al desván siempre se sube... Recordé el fervor con que repetía las palabras del Walden de Thoreau: «Tente firme, ¡oh, mi casa!, frente a los avatares del mundo...», las del retrato del artista adolescente de Joyce: «El artista, como el dios de la creación, permanece dentro o detrás o más allá o por encima de su obra, invisible, evaporado de la existencia, indiferente, cortándose las uñas». Ahí residía Oíza, mi impresión de Oíza. Todo aquello volvía a mí, y estoy seguro que a tantos otros de los que estábamos en la sala y hablábamos conocido la fortuna de ser alumnos suyos. Oíza, su magisterio, continuaba; siempre había estado con nosotros, seguiría aún... Intentábamos rechazar el pensamiento recurrente de que Oíza estaba pronunciando su última lección.

Cuando acabó Oíza esa lección última, conscientemente última, le pedimos que nos dejara las notas que había utilizado, para sacarlas en una pequeña publicación de la Comisión de Cultura; eran transcripciones mecanográficas que él mismo había hecho de esos elegidos escritores y poetas, recuadrando los párrafos que le parecían más intensos, los que era necesario leer -decir- en esa ocasión (selección de textos, selección dentro de cada texto, cuidadosamente estructurada por Oíza, que nos relata con vivo latir su trayectoria, su ser más escondido, más hondo). Nos las dejó con gusto y con un triste velo de despedida: «...os las dejo, por si alguien quiere saber algo de mí», acompañaba a las notas una secuencia ordenada de fotografías suyas, personales, cargadas de significación: su casa y su estudio; visiones de Torres Blancas y el Banco de Bilbao, las dos obras que ese día tratábamos; su retrato, al inicio, y el de María Felisa, al final...

Estas notas y estas fotos son las que, como mínimo homenaje, a continuación reproducimos en este número de la revista *Arquitectura*. Pero nos falta su acento y su poesía, su gesto, su apasionada forma de hablar y de decir la arquitectura; nos queda esa honda, agradecida, emocionada orfandad.

Javier García-Gutiérrez Mosteiro  
Presidente de la Comisión de Cultura del COAM

\*El ciclo, organizado por Rubén Picado para la Comisión de Cultura, pretende en sus diversas sesiones acercar las obras más emblemáticas de Madrid al público, con las visitas guiadas por cada autor a sus edificios.



GARCÍA LORCA. PÉLTICA  
( De viva voz a G (erardo) D (iego)

" Pero ¿que voy a decir yo de la poesía? ¿Que voy a decir de esas nubes, de ese cielo? mirar, mirar, mirarlas, mirarle, y nada más. Com- prenderás que un poeta no puede decir nada de la poesía. Eso dejáselo a los críticos y profesores. Pero ni tu ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía.

... aquí está; mira, yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo y trabajo con él perfec- tamente, pero no puedo hablar de él sin li- teratura. Yo comprendo todas las poéticas; podría hablar de ellas si no cambiara de ellas cada cinco minutos. No se, puede que algún día me guste la poesía mala muchísimo, como me gusta (nos gusta) hoy la música mala con locura. quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca.

... en mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo ha- blar es de mi poesía. ¡ no porque sea un in- consciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Di- os - o del demonio - también lo es que lo soy por la gracia de la técnica, y del esfuer- zo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema. "

Federico García Lorca.  
Obras completas. Tuller.  
1955. pag.97



" Este es mi punto de vista actual sobre la poesía que cultivo. Actual porque es de hoy. No se mañana lo que pensaré. Como poeta auténtico que soy y seré hasta mi muerte, no cesaré de darme golpes con las disciplinas en espera de, chorro de sangre verde o amarillo que necesariamente y por fe habrá mi cuerpo de manar algún día. Todo menos quedarme quieto en la ventana mirando al mismo paisaje. La luz del poeta es la contradicción. Desde luego, no he pretendido vencer a nadie. Sería indigno de la poesía si adoptara esta posición. La poesía no quiere adeptos, sino amantes. Pone ramas de zarzamora y erizos de vidrio para que se hieran por su amor las manos que la busca. "

Federico Garcia  
Lorca. " Imagination, inspiration, evasión. Conferencia. Madrid 1929

" La forma lírica es de hecho la más simple vestidura verbal de un instante de emoción, un grito rítmico como a uellos que en épocas remotas animaban al hombre primitivo que tiraba del remo o subía un peñasco por la ladera de una montaña. El que lo lanza tiene más conciencia del instante emocionado que de sí mismo como sujeto de la emoción. La forma más simple de la épica la vemos surgir de la literatura lírica cuando el artista se detiene y repasa sobre sí mismo como centro de un accionamiento épico, y tal forma va progresando hasta que el centro de gravedad emocional llega a estar a una distancia igual del artista y de los demás. La forma narrativa ya no es puramente personal. La personalidad del artista se diluye en la narración misma, fluyendo en torno a los personajes y a la acción, como las ondas de un mar vital. Esta progresión la puedes ver fácilmente en aquella antigua balada inglesa *MURPIN HERO* que comienza en primera y acaba en tercera persona. Se llega a la forma dramática cuando la vitalidad que ha estado fluyendo y arremolinándose en torno a los personajes llena a cada uno de éstos de tal fuerza vital que los personajes mismos, hombres, mujeres, llegan a asumir una propia y ya intangible vida estética. La personalidad de artista, primero un grito, una canción, una humareda, más tarde una narración fluida y superficial, llega por fin a evaporarse fuera de la existencia, a impersonalizarse, por decirlo así. La imagen estética en la forma dramática es solo vida purificada y proyectada por la imaginación humana. El misterio de la estética, como el de la creación material, está ya consumado. El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro o detrás o más allá o por encima de su obra, invisible, evaporado de la existencia, indiferente, cortándose las uñas. "

James Joyce  
Retrato del artista  
adolescente.  
La Habana 1934  
Editorial Nacional de Cuba.  
Págs. 226 y 227

PARTE II: O LO QUE PODRIA SER UNA INTRO-  
DUCCION AL METODO

Después de haber indicado algunos estados cotermporáneos de estupidez, mi primer artículo postulaba (por inducción moderada), que es tan importante para el pensamiento mantener la lengua en un estado de eficacia, como lo es para la cirugía el suprimir los bacilos del tétanos en los vendajes.

Al iniciar a una persona en la literatura estaria bien hacerle examinar aquellas obras en las que la lengua es utilizada con eficacia; crear un sistema que permita abordarlas directamente y con rapidez, a pesar de las pantallas de humo tendidas por los críticos medio-pensadores y medio-sabios. Llegar a este resultado, a pesar de la acumulación de materia muerta que estos tipos han amontonado en la proporción de un barril de serrín por cada medio racino de uvas.

La gran literatura no es más que lengua cargada de significado en el mas alto grado posible.

Cuando se procede a su examen, se descubre que esta "carga" ha sido efectuada por diferentes tipos de personas, claramente definibles, y por una periferia de especies menos determinadas.

(a) LOS INVENTORES, descubridores de un procedimiento particular, o de mas de algún modo o procedimiento.

A veces estas personas son conocidas o descubribles; sabemos, por ejemplo, con bastante certeza, que Arnaut Daniel introdujo métodos de rima y también sabemos que ciertas finezas de percepción aparecieron por primera vez en tal trovador o en Guido Cavalcanti. Lo que no sabemos, y probablemente seguiremos sin saberlo es nada definitivo sobre los precursores de cada uno.

(b) LOS APLICADORES: es una clase muy reducida, y hay muy pocos maestros verdaderos.

El término es aplicable de propiamente a los inventores que, aparte de sus propias invenciones, son capaces de casar y de coordinar gran número de invenciones precedentes. Quiero decir que, o bien empiezan con un núcleo central propio y otros acumulados, o bien digieren una vasta masa de materia, aplicándole un número de conocidos modos de expresión, y triunfan al ir pegando el conjunto con una cualidad especial o con un carácter especial y llevan el resultado a un estado de plenitud homogénea.

(c) LOS "DILUIDOS", aquellos que siguen, bien a los inventores, bien a los "grandes escritores", y producen obras de menos intensidad, con variantes más flojas, algo que flota, difuso y tumefacto en la estela de lo válido.

(d) (Y a esta clase pertenecen la mayor parte de los escritores): los autores que producen obras más o menos buenas, en el estilo más o menos bueno de su época. De éstos están llenas las deliciosas antologías, los libros de canciones, y elegir entre ellos es cuestión de gusto, porque uno prefiere Wyatt a Donne, Donne a Herrick, Drummond de Hawthornden a Drowne, por ser lejo de una simpatía puramente individual. Estas personas solo aportan un ligero sabor personal, una variante menor de un modo, sin afectar en lo más mínimo el curso de la historia.

A lo mejor, "ILS N'EXISTENT PAS, LEUR AMPLANCE LEUR CONFÈRE UNE EXISTENCE". Cuando son muy prolíficos, nos producen ciertas dudas, como en el caso de Virgilio y de Petrarca, que son considerados, por los menos exigentes, como colosales.

(e) BELLES LETTRES. Longus, Prevost, Benjamin Constant, que no son exactamente "grandes maestros" de los que no se podría decir, con propiedad, que hayan creado una forma original, pero que, en cambio, han llevado cierto modo a un alto grado de desarrollo.

(f) Y después hay una clase suplementaria - una sexta clase - de escritores, los lanzadores de modas, los McPherson ossiánicos, los Gongora, cuya moda dura algunos siglos o algunas décadas, para desaparecer después, dejando las cosas tal como estaban.

Se puede constatar que las dos primeras clases son las más agudamente definidas; que la dificultad de clasificación, en lo que concierne a autores de menor envergadura, aumenta a medida que se avanza en la lista, salvo cuando se llega a la última categoría, que es también bastante clara.

Se trata de que si un hombre conoce los hechos que conciernen a los dos primeros categorías, puede evaluar, con un primer golpe de vista, cualquier obra, aunque no la conozca todavía bien. Puede decir que puede formarse un juicio bastante justo de su valor, y ver dónde y cómo se adapta a este esquema.

En cuanto a los criterios de mérito, el número de posibles enfermedades en literatura no es, quizá, muy grande; las mismas afecciones nacen simultáneamente en varios países, sin que haya intercomunicación. El buen médico identifica una enfermedad conocida, aunque su manifestación sea superficialmente diferente.

El hecho de que seis críticos distintos tengan un distinto punto de vista, en lo que concierne a clasificar a un autor en una de las categorías aquí dadas, no invalida, en lo más mínimo, dichas categorías. Cuando un hombre está al corriente de los hechos, acerca de las dos primeras categorías, la lectura de obras de las otras categorías, no cambiará su opinión sobre las dos primeras.

Introducción a *J. M. POUND*  
Berrall editores. Barcelona  
1975 pag 97 a 100  
Versiones de Carmen H. de Velasco y Jaime Ferran.

TEXTO que copio integro del número normal de 1961, antes de entregar a José Manuel López Peláez, sin dolor no habría entrega, en Octubre de 1979, con ocasión de una reunión en el Colegio Mayor San Juan Evangelista:

Copio:

Los Papeles de Son Armadans,  
que acostumbran a dar trece por doce  
- por aquello de que más vale tener que desear  
y usted perdónese  
le  
desean  
Muy Felices Pascuas  
y un  
Año 1962  
en el que no salgamos todos por el aire  
y en pedazos.  
en muestra de paz y buenas intenciones,  
le ofrecen ésta  
silva de los viejos y nobles oficios  
de la construcción.  
( Porque del amor del hombre con la tierra nace la casa,  
esa tierra ordenada en la que el hombre se guarece,  
cuando pinta en bastos,  
para seguir  
amándola.)

Madrid-Telma de Salto ca-aviada de 1961



Las cuatro paredes viejas  
de mi pobre vida  
ya se están cayendo  
no hay nada que los detenga  
y por un milagro se están sosteniendo  
mis manos son ramas secas  
que no tienen savia  
que se están muriendo  
mis ojos se quedaron ciegos  
porque ya no tienen  
ni por quien llorar  
solo el viento que es mi único amigo  
busca los rincones de mi soledad  
y se queda las noches conmigo  
para guiar mis pasos por la oscuridad  
Las cuatro paredes viejas  
de mi pobre vida  
ya se están cayendo  
no hay nada que las detenga  
y por un milagro se están sosteniendo.  
Las cuatro paredes viejas

PAREDES NEGRAS  
De A. Valdez Herrera  
por Chavela Vargas



"Apaga mis ojos, y podré verte,  
cierra mis oídos, y podré oírte,  
- y sin pies podré llegar hasta tí,  
y aun sin boca podré conjurarte.  
Córtame los brazos, te adoraré  
con el corazón como con la mano;  
detén el corazón, latirá el cerebro,  
y si arrojaras fuego en mi cerebro,  
aún te llevaría sobre mi sangre."

Leiner María Gilke. An-  
tología poética...1 li-  
bro de la peregrinación.  
Austral 1946. pag 49



"La casa luchaba bravamente. Primero se quejó; los peores vendavales la atacaron por todas partes a la vez, con un odio bien claro y tales rugidos de rabia que, por momentos, el miedo me daba escalofríos. Pero ella se mantuvo. Desde el comienzo de la tempestad unos vientos gruñones la tomaron con el tejado. Intentaron de arrancarlo, de deslomarlo, de hacerlo pedazos, de aspirarlo, pero abombó la espalda y se adhirió al viejo armazón. Entonces llegaron otros vientos y precipitándose a ras del suelo embistieron las paredes. Todo se conmovió bajo el impetuoso choque, pero la casa flexible, doblegándose, resistió a la bestia. Estaba indudablemente adherida a la tierra de la isla por raíces inquebrantables que deban a sus delgadas paredes de caña enlucida y tablas una fuerza sobrenatural. Por mucho que insultaran las puertas y las contraventanas, que se pronunciaran terribles amenazas, trompeteando en la chisenea, el ser ya humano donde yo refugiaba mi cuerpo, no cedió ni un ápice a la tempestad.

La casa se estrechó contra mí como una loba, y por momentos sentía su aroma descender maternalmente hasta mi corazón. Aquella noche fué verdaderamente mi madre.

"Solo la tuve a ella para guardarme y sostenerme. Estábamos solos"

Henry Bosco recuerda los dos versos enormes de Milosz: "yo digo madre y pienso en tí, ¡ oh Casa! casa de los bellos y oscuros estios de mi infancia"

Henry Bosco. "La Redousse"  
Citado por Bachelard en "La  
'óptica del espacio" p.81-82

Fuó una maldición que el chico terminara la carrera de arquitecto. Antes sus padres vivían en una casa de payés encalada cuyas paredes durante dos siglos habían creído un interior profundo que olía a manzana. En el corral había una higuera y un limonero. Mientras el vástago de esta humilde familia de labriegos estudiaba en la ciudad las teorías de Mier (sic) van der Bohe, de Otto Wagner y de los vanguardistas más audaces, en aquel corral florecían cada año los rosales junto al gallinero. Había sido un alumno aventajado, pero aún así no encontró trabajo al finalizar los estudios. Sus padres con gran sacrificio le dieron una salida y el hijo solo quiso rendirles un homenaje realizando para ellos un proyecto que fuera a la vez una prueba de amor y de audacia. La casa familiar fué derruida. Desaparecieron las frescas estancias por donde corría la brisa después de inflar las cortinas de flores. También se ausentaron los antiguos perfumes que dormían en las arcas, los matices de luz que la cal arañada había dejado entre las vigas. Sobre este derribo creció un cubo de acero y cristal de tres alturas y allí donde antes maduraba la higuera y el limonero, en medio de gallinas, rosas y conejos, ahora velaba una proa muy aérea con un bauprés que luego sería el dormitorio principal. El nuevo arquitecto en aquel espacio tramó un ideal de volúmenes transparentes y colgados que se unían con una escalera de metacrilato sin pretil y cuando la obra estuvo terminada los labriegos la habitaron con una mezcla de orgullo y terror. Han pasado ya algunos años. Vestidos de negro, él con boina, ella con pañuelo y delantal, ambos se hallan encaramados desde entonces en lo alto de un espejón de cristal que hace de mirador y todavía no han osado bajar de allí, aunque los bomberos se han prestado a ayudarles. Gozan de una espléndida panorámica. Sentados en sillas de Phillip Johnson, desde allí se divisa todo el campo de coles y berenjenas, pero este ya no les pertenece. Tuvo que venderlo para que el chico lograra realizar su único proyecto.

El proyecto. Manuel Vicent.  
1 F. is, gosto 5, 1990



NIRE AITAREN ETXEA DEPENDITUCO DUT

- Defenderé la casa de mi padre

"Defenderé  
la casa de mi padre.  
Contra los lobos,  
contra la sequía,  
contra la justicia,  
defenderé  
la casa  
de mi padre.  
Perderé  
los ganados,  
los huertos,  
los pinares;  
perderé  
los intereses,  
las rentas,  
los dividendos,  
pero defenderé la casa de mi padre.  
Me quitarán las armas  
y con las manos defenderé  
la casa de mi padre;  
me cortarán las manos  
y con los brazos defenderé  
la casa de mi padre;  
me dejarán  
sin brazos  
sin hombros  
y sin pechos,  
y con el alma defenderé  
la casa de mi padre.  
Memoriré,  
se perderá mi alma,  
se perderá mi prole,  
pero la casa de mi padre  
seguirá  
en pie."

LAGRI ETA HERRI.PIEDRA Y PUEBLO  
Gabriel re. ti. Editorial Icha-  
ropena. Sarauz 1964. Pag 44-45

LA CASA TIENE (ES).  
LA CASA NO TIENE. (NO ES)

La casa tiene un pavimento viscoso, como la miel, en el que los pies se nos quedan pegados con la intención de que no salgamos más. La casa es una enorme mochila, inflada sobre nuestra espalda, que imposibilita todo movimiento. La casa es el refugio hipócrita para quienes tememos la intemperie de la vida. La casa es un cuerpo extraño que se sostiene sobre el cuerpo del que la habita. La casa es un círculo vicioso que no existe sino merced a un puñado de clavos. La casa es un almacén en el que se amontonan muebles y objetos inútiles. La casa es el diagrama que representa el estado de nuestro letargo. La casa es la ficción retórica de un idilio perdido, que ya no se repetirá. La casa es una caja de caudales en la que las personas acumulan su prestigio. La casa es una obtusa isla de herederos. La casa es un fortín habitado por cómplices y repartido entre enemigos. La casa es el reverso de un balcón en el que se marchitan anémicas hojas heridas por el sol o por el frío. La casa es hostil a la revolución de nuestro comportamiento. La casa se halla siempre un tanto alejada de otra casa que se llama hospital. La casa es un objeto que se defiende contra los ancianos. La casa siempre tiene al lado otra casa de la que llega con nostalgia una música. La casa es aquel templo inviolable que excluye los actos que tiene lugar en las otras casas.

La casa no es ágil como un abrigo, porque en lugar de bolsillos y botones tiene armarios y cerraduras. La casa no es cómoda como un vestido, porque en su interior, desnudos, no nos hallamos bien. La casa no es como esos zapatos que, día a día, caminan por territorios desconocidos. La casa no es, de ningún modo, un punto de partida; es tan sólo un punto de llegada, en cuya perspectiva hay una estampa de Cézanne. La casa no es, ciertamente un puerto en el que par entrar basta con traspasar el umbral. La casa no es un objeto relajante, porque tiene muchos aleros, terrazas, antenas y pilastras.

La casa no es aquel simple ajuar deseado, hecho para dormir, jugar, comer y pensar. La casa no es honesta, porque los ladrillos cuestan mucho dinero. La casa no es leal porque hay siempre un desván presto a partir con su reloj. La casa no tiene fantasía porque carece de alas. La casa no es un lugar puro porque a través de



sus muchos conductos da salida a nuestros excrementos. La casa jamás tiene al frente un caso desconocido. La casa no tiene una estancia tan acogedora como la sala de espera de una estación. La casa nunca tiene un corredor semejante a una dehesa desierta, en la que uno puede creerse un vagabundo. Jamás tiene la casa a su lado otra casa carente de timbre.

La casa tiene siempre el vicio de estar adornada. La casa tiene siempre un teléfono dispuesto a golpear nos el corazón. La casa es un lugar de orden porque tiene un lavadero, un basurero, una plancha y un cesto de papeles. La casa es un calendario superfluo para desojar el tiempo de cada día. La casa es un espía que va tomando cuenta y memoria de nuestros actos secretos. La casa es el inventario de nuestra tendencia a repetir gestos iguales. La casa es el catálogo de nuestro personal egoísmo. La casa es aquella escuela en la que se enseña la exclusión. La casa es un señor severo que reprende a los niños con su propia tradición. La casa está siempre hecha de estancias.

La casa tiene demasiados ángulos para las conversaciones concluidas, tiene demasiados accesos a la luz, tiene siempre un exceso de alcayatas. La casa tiene siempre enfrente otra casa.

Siempre tiene la casa un despacho harto afín a la gelidez de un depósito de cadáveres. La casa nunca tiene una bañera en la pared frontal al lecho. La casa tiene siempre un reloj despertador para enviarnos al trabajo. La casa nos permite ser holgazanes solamente el sábado por la mañana. La casa es como una alfombra en la que alguien ha dormido con anterioridad. La casa tiene pocos cojines y excesivos fantasmas. La casa tiene un montón de revocaduras que nos espantan susurrándonos la vida de los que murieron en su interior. La casa siempre tiene una dosis de remordimiento y una dosis de muerte. La casa es guel cadáver del que nosotros mismos saldremos cadáveres.

La casa está quieta mientras la vida se mueve.

Traducción castellana de un texto original, italiano, aparecida en la revista "ODG" nº 18 Abril 1979 y debido a la pluma de su director, Leonardo Lencini



"No vive ya nadie en la casa -me dices-; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen des poblados. Nadie ya queda, pues, que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo.

Unicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive unicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Solo que la casa se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que se queda, sino ellos mismos. ¡No es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa... "

Cesar Vallejo. Obra  
poética completa.  
Alianza Ires. 1982.  
Pag.191-192



#### MEDITACIÓN SOBRE EL YESERO

Homilía pronunciada con motivo de iniciarse las obras para la construcción de una casa.

Considerad, hermanos,  
las pacientes virtudes  
del yesero, su libre  
esclavitud, el suave  
trajinar de sus manos  
en el encañizado,  
firmes los pies  
sobre el tablón aquel,  
las canciones alegres  
del almuerzo, el sudor,  
la honesta mala leche  
que le desborda el alma  
cuando la regla indica  
la tenaz resistencia  
de la arista, y, en fin,  
su vida repetida,  
lunes a lunes, bajo  
la implacable mirada  
del capataz, las horas  
y los metros cuadrados  
confundiendo la sangre  
y el destajo. Pensad,  
con ánimo contrito,  
cómo inicia el trabajo  
saliendo de las últimas  
paredes de la noche,  
y de qué modo cuida  
su botella de vino,  
cómo cambia de ropa,  
con qué atención repasa  
los viejos utensilios  
del oficio, las reglas,  
los ocrdeles, el balde,  
qué bien mueve en el agua  
el blanco polvo fino,  
y después, cómo sube  
hasta alcanzar los límites  
del techo revocado,  
mientras sus ojos miden  
la comba del cañizo,  
el enlucido tierno,  
los cornisars, los ángulos.  
Así podéis, ahora,  
meditar la importancia  
de su oscuro trabajo,  
y observaréis que siempre,  
de recuerdo en recuerdo,  
la gaveta persigue  
los pasos del rosero,  
y escucharéis los cantos,

las erusiones, el viento  
que sopla en los dinteles,  
y también por los patios,  
cómo suenan los golpes  
de los oicos y palas,  
mientras el yeso cubre  
los techos y tabiques  
con su máscara ciega  
tal un traje de olvido.  
Así es, amigos míos,  
la vida del yesero,  
estas son las pequeñas  
virtudes que le asisten  
y que hemos meditado  
para entender, tan solo,  
la dimensión de un hombre  
que vive de su oficio,  
algo prosaico, es cierto,  
creyente de grandeza,  
que no saldrá en los libros  
de historia, por supuesto,  
mas que sumado a otra  
vida, y a otra y a otra,  
nos da la simple suma  
de miles y millones  
de hombres como éste, que  
viven, odian, trabajan,  
estudian y pasean,  
llenan los cines, aman,  
sueren oscuramente,  
pero que son la fuerza,  
la única fuerza, efímera,  
que llegará, algún día,  
a edificar un mundo  
en libertad. Amén.

José Agustín Goytisolo

Antología poética de los oficios de la  
construcción. Hojas de un madama.  
Madrid - Palma de Mallorca. Diciembre MCMLXI. Pag 109-113



#### EL DEPOSITO DE CADÁVERES

A la puerta del depósito de cadáveres de la ciudad,  
Cuando me alejaba de la algasara de la multitud,  
Me he detenido con curiosidad, pues traen el  
- cadaver proscrito de una pobre prostituta,  
Lo depositan, nadie lo reclama, allí yace sobre el  
piso de húmedos ladrillos,  
Mujer divina, su cuerpo, yo no contemplo sino su cuerpo,  
Contemplo esa casa que albergó a la pasión y a la belleza;  
del resto nada me importa;  
Ni el silencio, ni el frío ni el agua que corre  
de las espitas, ni las emanaciones morbificas;  
¡ Solo esa casa - esa casa prodigiosa - esa casa  
frágil y perfecta - esa ruina !  
¡ Esta casa inmortal vale mas que todas las mora-  
das del mundo !  
Más que el Capitolio de blanca cúpula con su estatua ma-  
jestuosa, más que las viejas ca tedrales de - litas torres  
Esta pequeña casa vale más que todas ellas - ¡pobre  
casa deshabitada!,  
Ruinas hermosas y terribles - morada de un  
alma - alma ellas mismas,  
Casa vitanda, nadie te reclama - acepta el aliento  
de mis labios trémolos,  
Acepta la lágrima que brota de mis ojos mientras me  
alejo pensando en tí  
Casa muerta del amor - casa de locur y pecado, desmoro-  
nada , destruida,  
Casa de la vida, no ha mucho parlara y reidor a- pero,  
¡ ay ! pobre casa, muerta ya aún entonces,  
Casa ataviada y bulliciosa durante meses, durante  
años- pero muerta, muerta, muerta.

Walt Whitman "OJA - DE TIERRA". El  
depósito de cadáveres. RM. Novaro.  
Mexico. Pag 516 y 517

## PENSAMIENTO LÓGICO, PENSAMIENTO ANALÓGICO

En la correspondencia entre Freud y Jung, éste define el concepto de analogía del siguiente modo :

" He explicado que el pensamiento "lógico" es el pensamiento expresado en palabras, que se dirige al exterior como un discurso. El pensamiento "analógico" o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia dentro. El pensamiento lógico es "expresar con palabras". El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable ca palabras."

Citado por Aldo Rossi en "Construcción de la ciudad" Revista 2C número 2, pag.8

## RACIONAL, NO RACIONAL

Colin Rowe en " The architecture of good intentions", al iniciar el capítulo sobre Epistemología, propone la siguiente cita de Karl Jaspers, pag.15 :

"The rational is not thinkable without its other, the non-rational, and it never appears in reality without it. The only question is in what form the other appears, how it remains in spite of all, and how it is to be grasped."



"Un símbolo más complejo, que se ha dado las mayores posibilidades de expresar la tensión entre racionalidad geométrica y maraña de las existencias humanas, es el de la ciudad. El libro en el que creo haber dicho más cosas sigue siendo LAS CIUDADES INVISIBLES, porque pude concentrar en un único símbolo todas mis reflexiones, mis experiencias, mis conjeturas y orque construí una estructura con facetas en la que cada breve texto linda con los otros en una sucesión que no implica una consecuencia o una jerarquía, sino una red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas.

En LAS CIUDADES INVISIBLES cada concepto y cada valor resulta ser doble: la exactitud también. En cierto momento subleí Kan personifica la tendencia racionalizadora, geometrizable o algebrizante del intelecto, y reduce el conocimiento de su imperio a la combinatoria de las piezas en el tablero de ajedrez; las ciudades que Marco Polo le describe con gran abundancia de detalles se las representa con una u otra disposición de torres, alfiles, caballos, reyes, reinas, peones, en sus casillas blancas y negras. La conclusión final a que conduce esta operación es que el objeto de sus conquistas no es sino la tesela de madera en la que se posa cada pieza: un emblema de la nada... pero en ese momento se produce un efecto teatral: Marco Polo invita al Gran Kan a observar mejor aquello que le parece la nada:

{....El Gran Kan trataba de ensimismarse en el juego, pero lo que se le escapaba ahora era el porqué del juego. El fin de cada partida es una ganancia o una pérdida, pero ¿de qué? ¿Cuál es la verdadera apuesta? En el jaque mate, bajo la base del rey destituido por la mano del vencedor, queda la nada: un cuadrado blanco o negro. ¿Fuerza de discernir sus conquistas para reducirlos a la esencia, subleí había llegado a la operación extrema: la conquista definitiva de la cual los multiformes tesoros del imperio no eran sino opacas ilusiones, se reducía a una tesela de madera corchilada.

Entonces Marco Polo habló: - En el tablero, el juego, es una taracea de madera: ébano y arce. La tesela sobre la cual se fija tu nombre alinear fue tallada en un estrecho del tronco que creció un año de sequía. ¿Ves cómo disponen los fibrones y qui se distingue un nudo apenas insinuado: una vez trató de desman-



tar un día de primavera precoz, pero la helada de la noche la obligó a desistir - El Gran Kan no había notado hasta entonces que el extranjero supiera expresarse con tanta fluidez en su lengua, pero no era ésto lo que le pasaba. - ¿quién hoy un poro más grande: tal vez fué el nido de una cerva, no de carcoma, porque apenas nacida hubiere seguido cavando, sino de un brugo que royó las hojas y fué la causa de que se eligiera el árbol para talarlo... Este borde lo talló el ebanista con la gubia, pero que se admirara el cuadrado vecino, más saliente....

La cantidad de cosas que se podrían leer en un trocito de madera lisa y vieja abismaba a Ublai; Polo le estaba hablando ya de los bosques de ébano, de las balsas de troncos que descenden los ríos, de las mujeres en las ventanas.....)

A partir del momento en que escribí esa página vi claramente que mi búsqueda de la exactitud se bifurca en dos direcciones. Por una parte la reducción de los acontecimientos contingentes a esquemas abstractos con los que se pueden efectuar operaciones y demostrar teoremas; y por otra, el esfuerzo de las palabras por expresar con la mayor precisión posible el aspecto sensible de las cosas."

Italo Calvino  
Seis propuestas para  
el próximo milenio  
Exactitud. Pág 86



"La Tour Eiffel" Roland Barthes. Delpire Editeur.

" Para satisfacer a esta gran función ensandadora, que la hace una especie de monumento total, es necesario que la Torre escape a la razón. La primera condición de esta fuga victoriosa, es que la Torre sea un monumento plenamente INUTIL. La inutilidad de la Torre que ha sido siempre oscuramente sentida como un escándalo....." "Las razones utilitarias, por ennoblecidas que fueren por el mito de la Ciencia, no son nada en comparación con su gran función imaginaria, que sirve a los hombres a realizarse propiamente humanos. Sin embargo, como siempre, el sentido gratuito de la obra jamás ha sido reconocido: se ha racionalizado su uso; Eiffel veía su Torre bajo la forma de un objeto serio, razonable, util. Los hombres la miran bajo la forma de un gran sueño barroco que alcanza naturalmente los bordes de lo irracional.

Este doble movimiento es profundo: la arquitectura es siempre sueño y función; expresión de una utopía y instrumento de un confort.

" Venimos nosotros, escritores, escultores, arquitectos, pintores, amantes apasionados de la belleza hasta aquí intacta de París, a protestar con todas nuestras fuerzas, con toda nuestra indignación, en el nombre del gusto frívolo ignorado, en el nombre del arte y de la historia francesa amenazados, contra la erección, en pleno corazón de nuestra capital, de la inútil y monstruosa Torre Eiffel.

¿ La orilla de París se va a asociar para siempre a las barrocas, a las mercantiles imaginaciones de un constructor de máquinas, para deshonrarse y desfigurarse irreparablemente?

Porque la Torre Eiffel, que la misma comercial América no querría, es, no hay duda, el deshonor de París. Cualquiera lo siente, cualquiera lo dice, cualquiera se ofende profundamente y nosotros no somos más que un débil eco de la opinión universal, tan legítimamente alarmada. ¿Y aún, cuando los extranjeros vengan a visitar nuestra exposición, exclamarán estóticamente: ¿Qué es este horror lo que los Franceses han encontrado por dentro un lugar de su rostro tan alejado? ¿cuál es la razón de este burla de nosotros, porque el París de los estilos sublimes, el París de Puget, de Garnier, de Violon, de Jean Coujon, de Truys, etc. parece ser el París de Monsieur Eiffel. " Le temps 14. febr. 1887. extracte de la "Protesta de artistes" signée en particulier con los nombres de Gustave Eiffel, Charles Coujon, Charles Garnier....et Guy de Maupassant.



## RAISSA

No es feliz la vida en Raissa. Por las calles la gente camina torciéndose las manos, increpa a los niños que lloran, se proyecta en los parapetos al río con las sienes entre los puños, por la mañana despierta de un mal sueño y empieza otro. En los talleres donde uno se aplasta en todo momento los dedos con el martillo, o se pincha con la aguja, o en las columnas de números torcidos de los negociantes y los banqueros o delante de las filas de vasos sobre el estajo de las tabernas, menos mal que las cabezas agachadas te ahorren miradas terribles. Dentro de las casas es peor, y no hay que entrar para saberlo: en verano las ventanas aturden con peleas y platos rotos.

Y sin embargo en Raissa hay un momento un niño que desde una ventana ríe a un perro que ha saltado sobre un galpón para morder un pedazo de polenta que ha caído caer un albañil que desde lo alto del andamio exclama: -¡Prenda mía, déjame probar! - a una joven posadera que levanta un plato de estofado bajo la pérgola, contenta de servirlo al paraguero que festeja un buen negocio, una sombrilla de encaje blanco comprada por una gran dama para pavonearse en las carreras, encorvada de un oficial que le ha sonreído al saltar el último seto, feliz él pero más feliz todavía su caballo que volaba sobre los obstáculos viendo volar en el cielo a un pocolín, pájaro feliz librado de la jaula por un pintor feliz de haberlo pintado plumas por plumas salpicado de rojo y de amarillo en la miniatura de aquel libro en que el filósofo dice:

"También en Raissa, ciudad tirada, corre un hilo invisible que enlaza por un instante un ser viviente a otro y se destruye, luego vuelve a tenderse entre puntos en movimiento dibujando líneas, rápidas figuras de moda que cada segundo la ciudad infeliz contiene una ciudad feliz que ni siquiera sabe que existe."

Italo Calvino  
Las Ciudades Invisibles  
Borrador de 1948  
dit. anotatura



Cuando Italo Calvino al comentar un texto  
de Eugenio Montale en "CORSE UN MATTINO ANDANDO"  
exclama

....."La desaparición del mundo la veo  
como desaparición de la ciudad más que  
como desaparición de la naturaleza...."

Italo Calvino  
por que leer los clásicos.  
Susquets. 199-215



"Ser uno con todo, ése es la vida de la divinidad, ése es el ciclo del hombre.

Ser uno con todo lo viviente, volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza, ésta es la cima de los pensamientos y las alegrías, ésta es la sagradaumbre de la montaña, el lugar del reposo eterno donde el mediodía pierde su calor sofocante y al trueno su voz, y el hirviente mar se asemeja a los trigales ondulantes.

¡Ser uno con todo lo viviente! Con esta consigna, la virtud abandona su airada armadura y el espíritu del hombre su cetro, y todos los pensamientos desaparecen ante la imagen del mundo eternamente uno, como las reglas del artista esforzado ante su Urania, y el férreo destino abdica de su soberanía, y la muerte desaparece de la alianza de los seres, y lo imposible de la separación y la juventud eterna dan felicidad y embellecen al mundo.

A menudo alcanzo esa cumbre, melancólico. Pero un momento de reflexión basta para despeñarme de ella. ¡Oh! y me encuentro como estaba antes, solo, con todos los dolores propios de la condición mortal, y el asilo de mi corazón, el mundo eternamente uno, desaparece; la naturaleza se cruza de brazos, y yo me encuentro ante ella como un extraño, y no la comprendo.

¡Ojalá no hubiera ido nunca a vuestras escuelas! La ciencia, a la que perseguí a través de las sombras, de la que esperaba con la insensatez de la juventud, la confirmación de mis alegrías más puras, es la que me ha estropeado todo.

En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable, donde aprendí a diferenciarme de manera fundamental de lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la hermosura del mundo, he sido así expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol del mediodía.

¡Oh, sí! El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona, y cuando el entusiasmo desaparece, ahí se queda, como un hijo pródigo a quien el padre echó de casa, contemplando los miserables cánticos con que la compasión alivió su camino."

Friedrich Hölderlin  
Aparición . . . pg 26



"Que es la representación y no la afectación misma, lo que también en los daños no fingidos desencadena el llanto me parece algo empíricamente evidente. Se diría que la representación proyecta el daño como imagen y, en alguna medida, expande su opresión; podría decirse que por medio de ella nos desdoblamos en imagen ante nuestros propios ojos. La representación presta ojos al que sufre y figura al sufrimiento; tal vez por eso son precisamente los elementos sensibles, o, más todavía que sensibles, expresivos, - y aun LIBERAMOS osaría decir- el agente provocador característico del llanto.

El poema sentimental más emotivo que conozco es un hai-ku que dice así:

"Al sol se están secando los kimonos:  
¡Ay, las pequeñas mangas  
del niño muerto!"

El poema está, como se ve, drásticamente truncado en dos mitades, hasta el punto de que podría decirse que todo su mecanismo formal se reduce a esa fractura, la cual, por lo demás, no podría pertenecer más completamente al contenido; el poema entero bascula sobre el "ay" que da comienzo al segundo verso. La imagen más aproximada que se me ocurre para representar la forma del poema es la de que el poeta se limita en el primer verso a presentarnos una caña, para troncharla acto seguido en el segundo y tercer versos. En la mañana de la muerte, un padre, al percibir de pronto la claridad del día, que ha crecido del todo sin que nadie la sintiese, alza los ojos, desvelados por una larga noche de agonía, y se vuelve a mirar por la ventana abierta hacia el jardín, donde se le presenta una visión perfectamente cotidiana: los kimonos, tendidos el día anterior, yacen o cuelgan desplegados al sol, componiendo, con esa singular capacidad de los vestidos para representar a las personas, una especie de retrato familiar; pero de pronto la aturrida mirada es asaltada por la imagen del kimono del niño que acaba de morir; los dos últimos versos no

podrán ya ser dichos en voz alta, ahogados por la ola arrolladora del sollozo - cuya irrupción es indicada por el "ay" - que sube por el pecho a romper en la garganta. Ningún poema, a mi entender, podría ilustrar mas acertadamente cómo surge el llanto, cómo es la representación reflexiva, posibilitada, mediada y sustentada por elementos sensibles y expresivos, su desencadenador característico. ¿ Por qué no el propio cuerpo muerto, que yace todavía sobre el lecho, y si, en cambio, el kimono que se ve por la ventana, puesto a secar al sol? El cuerpo ES el niño y es el lugar del hecho, el kimono SIGNIFICA el niño y es el lugar de la representación; siempre necesitamos un espejo, para saber lo que nos ha pasado. ¿ Cual es aquí, concretamente, el mecanismo de la reflexión? ¿ en qué consiste la desgarradora virtud expresiva del kimono? Hay, por así decirlo, dos series de elementos biunívocamente coordinadas: la que componen los propios miembros de la familia y la que componen sus kimonos desplegados al sol; ahora bien, en la primera de las dos series causa de pronto baja un elemento, sin que haya dado, entre tanto, tiempo de eliminar de la segunda serie el elemento correlativo; el pequeño kimono, tendido cuando el niño todavía estaba vivo, sigue allí todavía, entre los de los que todavía viven, como si el niño todavía viviera; la superposición de las dos series forma como un palimpsesto, en cuya repentina sensible y precisa discordancia cobra vivida una expresión todo el contraste entre el antes y el después, entre el todavía-y-siempre de la cotidianidad y el ya-no-y-nunca-jamás de la tragedia. El ROLLO de las pequeñas mangas movidas por la brisa despliega por reflexión todo el abismo del YA NO de los pequeños brazos movidos por la vida. Hablar aquí de eficacia literaria sería atribuir a este poema algún ardor retórico que enfatizase la naturaleza de los hechos mismos; no, el poema se limita a enunciar con la mayor precisión y austeridad, o mejor todavía, a reproducir literalmente, el propio acontecimiento psicológico; no hay en él ni una sola gota más de literatura de cuanta no contenga ya de suyo la propia psique humana. Todo el arte de com-



pasión es promovido a partir de representaciones y toda representación se constituye sobre elementos semánticos y expresivos y es siempre, por consiguiente, esencialmente literaria. La doble observación de que también el llanto ante los daños no fingidos fuese en sí mismo igualmente placentero y se viniese a provocar, como pretende, en un desdoblamiento representativo y siempre por mediación de una expoleta expresiva - sensible o verbal - es algo que, de ser cierto, nos podría ayudar notablemente a comprender el llanto en el teatro y la naturaleza psicológica de la participación en lo fingido; mas creo que, por ahora, no me hallo en condiciones de aventurarme más en este oscuro asunto."

M. FALLO SANCHEZ FERLOSIO. Las  
semanas del jardín. Semana se-  
gunda "splendet dum frangitur"  
Editorial Nostrodomo. Primera  
edición diciembre 1974. Pág.  
13-15.



PAOLO UCELLO

PINTOR

Su verdadero nombre era Paolo di Dono; pero los florentinos lo llamaron Ucello, es decir, Pablo Pájaro, debido a la gran cantidad de figuras de pájaros y animales pintados que llenaban su casa; porque era muy pobre para alimentar animales o para conseguir aquellos que no conocía. Hasta se dice que pintó en Padua un fresco de los cuatro elementos en el cual dio como atributo del aire, la imagen del camaleón. Pero no había visto nunca ninguno, de modo que representó un camello panzón que tiene la trompa muy abierta. (Ahora bien; el camaleón, explica Vasari, es parecido a un pequeño lagarto seco, y el camello, en cambio, es un gran animal descoyuntado). Claro, a Ucello no le importaba nada la realidad de las cosas, sino su multiplicidad y lo infinito de las líneas; de modo que pintó campos azules y ciudades rojas y caballeros vestidos con armaduras negras en caballos de ébano que tienen llamas en la boca y lanzas dirigidas como rayos de luz hacia todos los puntos del cielo. Y acostumbraba dibujar MAZOCCHI, que son círculos de madera, cubiertos por un paño, que se coloca en la cabeza, de manera que los pliegues de la tela que cuelga enmarquen todo el rostro. Ucello los pintó puntiagudos, otros cuadrados, otros con facetas con forma de pirámides y de conos, según todas las apariencias de la perspectiva, y tanto más cuanto que encontraba un mundo de combinaciones en los repliegues del MAZOCCHIO. Y el escultor Donatello le decía: "¡ah, Paolo, desdeñes la sustancia por la sombra!"

Pero el pájaro continuaba su obra paciente y agrupaba los círculos y dividía los ángulos, y examinaba a todas las criaturas bajo todos sus aspectos, e iba a pedir la interpretación de los problemas de Euclides a su amigo el matemático Giovanni Sanetti; luego se encerraba y cubría sus pergaminos y sus tablas con puntos y curvas. Se consagró perpetuamente al estudio de la arquitectura, en la cual se hizo ayudar por Filippo Brunelleschi; pero no lo hacía con la intención de construir. Se limitaba a observar la dirección de los líneas, desde los cuencos hasta las cornisas, y la convergencia de los rectos en sus intersecciones, y como las bóvedas corrían



en sus claves, y la reducción en abnico de las vigas de techo que parecían unirse en la extremidad de las largas salas. Representaba también todos los animales y sus movimientos y los gestos de los hombres con el propósito de reducirlos a líneas simples.

Después, a semejanza del alquimista, que se inclinaba sobre las mezclas de metales y organos y que escudriñaba su fusión en el hornillo en busca de oro, Uccello volcaba todas las formas en el crisol de las formas. Las reunía, las combinaba y las fundía, con el propósito de obtener su transmutación en la forma simple de la cual dependen todas las otras. Fue por esto que Paolo Uccello vivió como un alquimista en el fondo de su pequeña casa. Creyó que podría convertir todas las líneas en un solo ASPECTO ideal. Quiso concebir el universo creado tal como se reflejaba en el ojo de Dios, que ve surgir todas las figuras de un centro complejo. Alrededor de él vivían Ghiberti, della Robbia, Brunelleschi, Donatello, cada uno de ellos orgulloso y dueño de su arte, burlándose del pobre Uccello y de su locura por la perspectiva, apiedándose de su casa llena de arañas y vacía de provisiones. Pero Uccello estaba más orgulloso todavía. Con cada nueva combinación de líneas esperaba haber descubierto el modo de crear. La imitación no era la finalidad que se había fijado, sino el poder de desarrollar soberanamente todas las cosas, y la extraña serie de capuchas con pliegues le parecía más reveladora que las magníficas figuras de marmol del gran Donatello.

Así vivía el Pájaro y su cabeza pensativa estaba envuelta en su capar y no se fijaba en lo que comía ni en lo que bebía y se parecía por entero a un ermitaño. Y sucedió que en un prado, junto a un círculo de viejas piedras húmedas entre la hierba, vio un día a una muchacha que reía, con la cabeza ceñida por una guirnalda. Llevaba un largo vestido delicado, sostenido en la cintura por una cinta descolorida, y sus movimientos eran elásticos como los tellos que doblaba. Su nombre era Selvaggia y le sonrió a Uccello. El noto la inflexión de su sonrisa. Cuando ella lo miró, vió todas las pequeñas líneas de sus pestañas y los círculos de sus pupilas y la curva de sus párpados y los entrelazamientos sutiles de sus cabellos y en su mente hizo adoptar a la guirnalda que ceñía su frente una multitud de posiciones. Pero Selvaggia no supo nada de eso, porque tenía solamente trece años.

Ella tomó a Uccello de lo mena y lo anó. ra la hija de un tintorero de Florencia y su madre había muerto. Otra mujer había ido a la casa y había pegado a Selvaggia. Uccello la llevó a la suya.

Selvaggia permanecía en euclillas todo el día frente a la muralla en la cual Uccello trazaba las formas universales. Jamás comprendió por que prefería contemplar líneas derechas y líneas arqueadas a mirar la tierra figura que se tendía hacia él. A la noche, cuando Brunelleschi o Donetti iban a estudiar con Uccello, ella se dormía, después de media-noche, al pié de las rectas entrecruzadas, en el círculo de Sombna que se extendía bajo la lámpara. A la mañana, se despertaba antes que Uccello y se alegraba porque estaba rodeada por pajaros pintados y animales de color. Uccello dibujó sus labios y sus ojos y sus cabellos y sus manos y fijó todas las actitudes de su cuerpo; pero no hizo su retrato, como hacían los otros pintores que amaban a una mujer. Porque el pájaro no conocía la alegría de limitarse a un individuo; no permanecía nunca en un mismo lugar; quería planear, en su vuelo, por encima de todos los lugares. Las formas de las actitudes de Selvaggia fueron arrojadas al crisol de las formas, con todos los movimientos de los animales y las líneas de las plantas y de las piedras y los rayos de la luz y las ondulaciones de los vapores terrestres y de las olas del mar.

Y sin acordarse de Selvaggia, Uccello parecía permanecer eternamente inclinado sobre el crisol de las formas.

A todo esto no había nada que comer en la casa de Uccello. Selvaggia no se atrevía a decirle a Donatello ni a los otros. Calló y murió. Uccello representó la rigidez de su cuerpo y la unión de sus pequeñas manos flacas y la línea de sus pobres ojos cerrados. No supo que estaba muerta, así como no había sabido si estaba viva. Pero arrojó sus nuevas formas entre todas aquellas que había reunido.

El pájaro se hizo viejo y nadie comprendía mas sus cuadros. No se veía en ellos sino una confusión de curvas. A no se reconocía ni la tierra, ni las plantas, ni los animales, ni los hombres. Para largos años que trabajaba en su obra suprema, que ocultaba a todos los ojos. Debía abarcar todas sus búsquedas y ser, en su concepción, la imagen de ellas. Era tanto más incrédulo, palpando la illece de Cristo. Uccello terminó su cuadro a los ochenta años. Llamó a Donatello y lo descubrió desnudamente ante él. Donatello exclamó: "Oh, Paolo, cubre tu cuadro!". El pájaro interrogó al gran escultor, pero éste no quiso decir nada más. Temido que Uccello supiera que he-



bia consumado el milagro. Pero Donatello no habia visto sino una madeja de lineas. Y algunos años mas tarde se encontró a Paolo Uccello muerto de agotamiento en su camastro. Su rostro estaba radiante de arrugas. Sus ojos estaban fijos en el misterio revelado. Tenia en su mano, estrictamente cerrada, un pequeño redondel de pergamino lleno de entrelazamientos que iban del centro a la circunferencia, y que volvian de la circunferencia al centro.

Dr. CHE. SCLAVO "Vidas imaginarias". Biblioteca personal de Jorge Luis Borges. Tomo 12. Pag 81-86. 2ª Edi.



## HISTORIA DEL GUERRERO Y DE LA QUIVIA

En la página 278 del libro LA POLSIA (Bari, 1942), Croce, abreviando un texto latino del historiador Pablo el diácono, narra la suerte y cita el epitafio de Droctulft; estos me conmovieron muy singularmente, luego entendí por qué. Fué Droctulft un guerrero lombardo que en el asedio de Rávena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado. Los ravenenses le dieron sepultura en un templo y compusieron un epitafio en el que manifestaron su gratitud ("contempsit caros, dum nos amat ille, parents") y el peculiar contraste que se advertía entre la figura atroz de aquel bárbaro y su simplicidad y bondad:

terribilis visu facies, sed mente benignus, Longaque robusto pectores barba fuit!

Tal es la historia del destino de Droctulft, bárbaro que murió defendiendo a Roma, o tal es el fragmento de su historia que pudo rescatar Pablo el Diácono... si siquiera se en que tiempo ocurrió; si al promediar el siglo VI, cuando los longobardos desolaron las llanuras de Italia; si en el VIII, antes de la rendición de Rávena. Imaginemos (éste no es un trabajo histórico) lo primero.

Imaginemos, SUB SPECIE AETERNITATIS, a Droctulft no al individuo Droctulft, que sin duda fue único e insondable (todos los individuos lo son), sino al tipo genérico que él y de otros muchos como él ha hecho la tradición, que es obra del olvido y de la memoria. A través de una oscura geografía de selvas y de ciénagas, las guerras lo trajeron a Italia, desde las márgenes del Danubio y del Elba, y tal vez no sabía que iba al Sur y tal vez no sabía que guerreaba contra el nombre romano. Quizá profesaba el arrianismo, que mantiene que la gloria del Hijo es reflejo de la gloria del Padre, pero más congruente es imaginarlo devoto de la tierra, de Hertha, cuyo ídolo tapado iba de cabaña en cabaña en un carro tirado por vacas, o de los dioses de la guerra y del trueno, que eran torpes figuras de madera, envueltas en ropa tejida y recargadas de monedas y ajorcas. Venía de las selvas inextricables del Joball y del uro; era blanco, amargo, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo. Las guerras lo traen a Rávena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el arbol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo



hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capitales, de espacios regulares y abierto. Ninguna de esas fábricas (lo se) lo impresionó por bella; lo tocó como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le bastó ver un solo arco, con una incomprendible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe que él a vale más que a los dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania; Proculfit abandona a los suyos y pelea por Ravena. Muere, y en la sepultura graban palabras que él no hubiera entendido:

Contempsit caros, dum nos amat  
elle, parents, nanc patriam re-  
putans esse, Ravenna, suam.

No fué un traidor (los traidores no suelen inspirar epitafios piadosos); fué un iluminado, un converso. El cabo de unas cuantas generaciones, los longobardos que culparon al transfuga, procedieron como él; se hicieron italianos, lombardos y acaso alguno de su sangre-aldiger pudo engendrar a quienes engendraron al alighieri... muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Proculfit; la mía es la más económica; si no es verdadera como hecho, lo será con simpatía.

Cuando leí en el libro de Croce la historia del guerrero, esta me conmovió de manera insólita y tuve la impresión de recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido mío. Ruzazmente pensé en los jinetes mogoles que querían hacer de la China un infinito campo de pastoreo y luego envejecieron en las ciudades que habían anhelado destruir; no era esa la memoria que yo buscaba. La encontré al fin; era un relato que le oí alguna vez a mi abuela inglesa, que ha muerto.

En 1872 mi abuelo Borges era jefe de las fronteras norte y oeste de Buenos Aires y sur de Monte Plata. La comandancia estaba en Junín, mas allá, a cuatro o cinco leguas un día de otro, la cañada de los fortines; mas allá, lo que se denominaba entonces La Pampa, y también tierra adentro. Alguna vez, entre Maravillada y Burlana, mi abuelo comentó su destino de indeseada desterrado a ese fin del mundo; le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantos colorados e iba descalza; sus crencas eran rubias. Un soldado le

dijo que otra inglesa quería hablar con ella. La mujer asintió; entró en la comandancia sin temor, pero no sin recelo. En la cobriza cara, pintarrajeado de colores feroces, los ojos eran de ese azul desgarnado que los ingleses, llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro, y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles.

Quizá por un instante las dos mujeres se sintieron hermanas; estaban lejos de su isla querida y en un increíble país. Mi abuela enunció alguna pregunta; la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo. Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un alba, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente. Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de mapuche, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo por las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela le exhortó a no volver: Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto. Francisco Jorge moriría poco después, en la revolución del 74; quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...

Desde los años, la india rubia solía llegar a las pulperías de un día, o del fuerte Lavalle, en procura de baratijas y "vicios"; no apareció desde la conversación con mi abuela. Sin embargo, se vieron otra vez; mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bandos, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No se si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo.

El trescientos años y el mar medían entre el destino de la cautiva y el destino de Proc-



tult. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Avena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicas. In embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos aceptaron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Canso las historias que he referido son una sola historia. Al anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.

A EMIQUE VO. ROEMAN

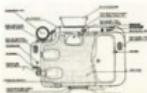
Jorge Luis Borges. "El Aleph." "Historia del guerrero y de la cautiva."



" Cuentan los hombres dignos de fe (pero  
 Allí sabe más) que en los primeros días hubo  
 un rey de las islas de Babilonia que cagre-  
 go a sus arquitectos y magos y les mandó  
 construir un laberinto tan perplejo y sutil  
 que los varones mas prudentes no se aventu-  
 raban a entrar, y los que entraban se perdi-  
 an. Esa obra era un escándalo, porque la  
 confusión y la maravilla son operaciones  
 propias de Dios y no de los hombres. Con el  
 andar del tiempo vino a sucorte un rey de los  
 árabes, y el rey de Babilonia ( para hacer  
 burla de la simplicidad de su huésped) lo  
 hizo penetrar en el laberinto, donde vagó  
 afrentado y confundido hasta la declinación  
 de la tarde. Entonces imploró al orro divi-  
 no y dió con la puerta. Sus labios no profiri-  
 eron queja ninguna, pero le dijo el rey de  
 Babilonia que él en Arabia tenia un laberi-  
 nto mejor y que, si Dios era servido, se lo  
 daría a conocer algún día. Luego regresó a  
 Arabia, juntó a sus capitanes y sus alcaides  
 y estragó los reinos de Babilonia con tan  
 venturosa fortuna que derribó sus castillos,  
 rompió sus gentes e hizo cautivo al mis-  
 mo rey. Lo amarró encima de un camello veloz  
 y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días  
 y le dijo: "¡Oh, rey del tiempo y sustan-  
 cia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisie-  
 ste perder en un laberinto de bronce con muchas  
 escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso  
 ha tenido a bien que te muestre el mío, donde  
 no hay escaleras que subir, ni puertas que  
 forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni  
 muros que te vedan el paso".

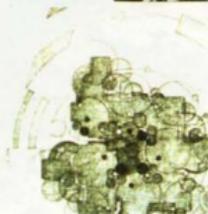
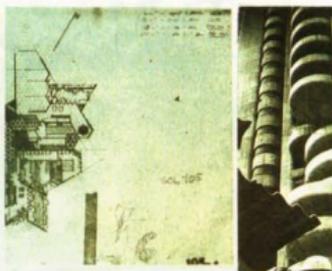
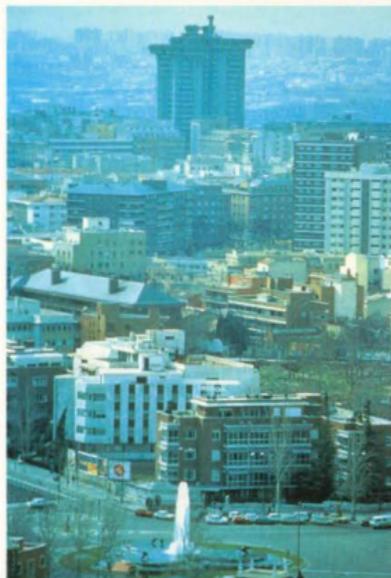
Luego le desató las ligaduras y lo aban-  
 donó en mitad del desierto, donde murió  
 de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que  
 no muere.

Jorge Luis Borges. El  
 Aleph. Los dos reyes y  
 los dos laberintos.











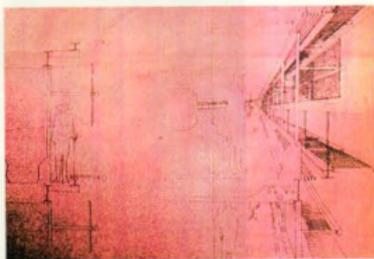
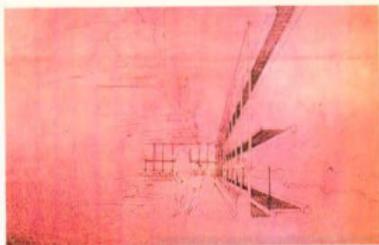


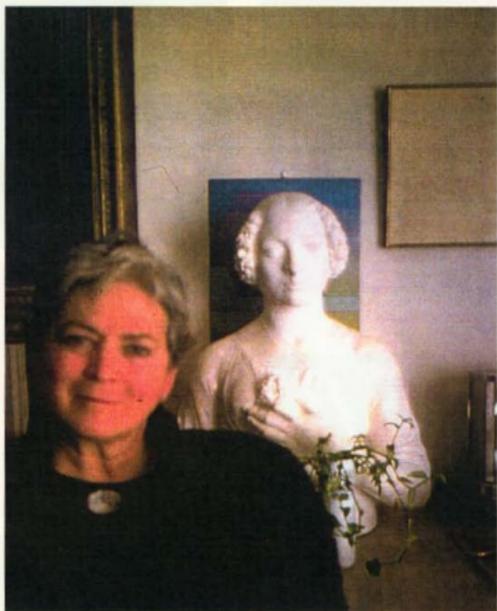




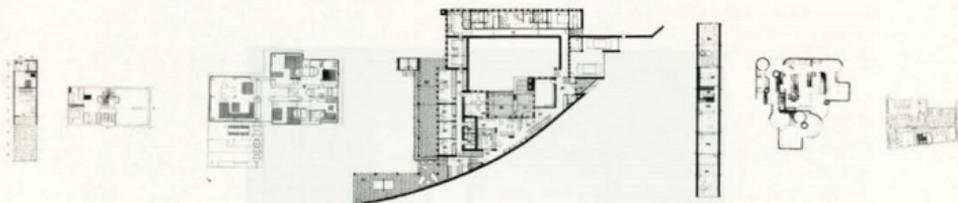












## La Casa de Oíza

José Manuel López Peláez



Casa de vacaciones de Oíza en Colonia, Potensá.

Para Sáenz de Oíza todo lo relacionado con la casa tocaba la esencia de la Arquitectura. Podía referirse a ello en términos estrictamente poéticos, antropológicos o técnicos, pero la habitación del hombre como albergue ancestral era para Oíza una cuestión básica, fundamento y estímulo del Arte de Construir.

Oíza dedicó gran parte de su vida profesional a proyectar soluciones diversas para la residencia y ello abarcaba desde la vivienda social a las casas unifamiliares burguesas. El Poblado de Absorción de Fuencarral (1955) o el Dirigido de Entrevías (1956), ambos en Madrid, no son sólo modelos de ajuste dimensional y constructivo (práctica ejemplar del profesor de Salubridad e Higiene que Oíza fue en la E.T.S.A.M.) sino que su economía a tantos niveles sitúa estos ejemplos en un lugar destacado de nuestra Historia de la Arquitectura. En el extremo opuesto, las viviendas unifamiliares "de encargo" desde la Casa Durana en Vitoria (1959) o la Huarte en Formentor (1968) a la Casa Echevarría en La Florida, a las afueras de Madrid (1971). Todas ellas encierran tantas reflexiones valiosas sobre el habitar que, cada vez que se revisan, invitan a una nueva visita. Lo mismo ocurre con los programas en que se agrupan viviendas, como la Ciudad Blanca de Alcudia, Mallorca, (1961) o Torres Blancas (1969) y el bloque de la M-30



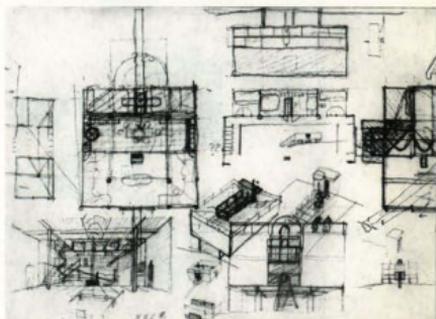
(1986) en Madrid. Cada propuesta relacionada con la Casa suponía para Oiza la reflexión sobre un panorama muy amplio que abarcaba desde su implicación urbana a la relación más próxima con el usuario o el papel de la construcción, hasta los elementos técnicos de menor escala.

Oiza sentía una especial atracción por habitar las casas, adecuarlas a su forma de vida, construir lugares en condiciones y geografías diversas. Recuerdo casas que Don Francisco habitó, algunas construidas por él mismo donde comprobaba sus teorías puestas en práctica (como profesor siempre decía que todos los arquitectos deberían experimentar los efectos de sus decisiones). Consecuente con ello vivió en aquella hilera experimental de Puerta del Angel, frente a la Casa de Campo de Madrid, donde durante mucho tiempo también tuvo su estudio, o en el piso de Torres Blancas. Incluso su casa de vacaciones de Colonia, en Pollensa, una antigua construcción arreglada por él, fue ocasión de añadir pequeños inventos y detalles para hacerla confortable.

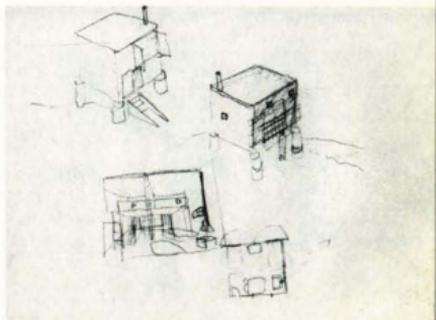
Un día, a finales de 1979, Oiza nos contó el proyecto para construir su propia casa. En aquella ocasión llegó con una carpeta en la que guardaba unos cuantos papeles de croquis, de los empleados comúnmente para copia en máquina de escribir, como los que siempre usaba y nos había enseñado a utilizar. Se trataba de un tipo de papel barato de calco, que podía ser conservado fácilmente de manera ordenada o también arrugarse y tirarse sin daño económico, practicando lo que el propio Oiza decía sobre los tres elementos necesarios para proyectar: "lápiz, papel y papelera".

La colección de croquis había sido numerada para seguir un orden, pero las hojas no tenían fecha, lo cual no es propio de Oiza, quien solía datar los documentos que guardaba. Esta circunstancia hace difícil saber el tiempo exacto en que estos dibujos se realizaron aunque, posiblemente, fuera un trabajo retomado de vez en cuando durante más de una década.

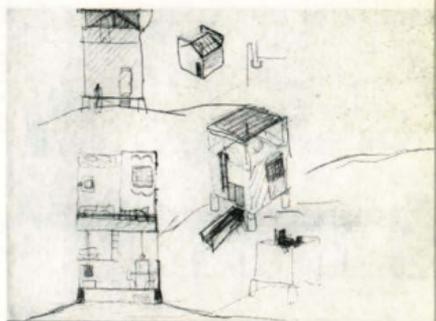
Don Francisco comenzó explicándonos que la familia tenía unos terrenos en Oropesa, en la provincia de Toledo cerca del límite con la de Extremadura. Llevaba tiempo pensando en la posibilidad de construirse allí un refugio para disfrutar de aquel bosque de encinas, con María Felisa y sus hijos, durante tiempos cortos de vacaciones. Al principio consideró la alternativa de que la construcción fuera muy



Croquis 1

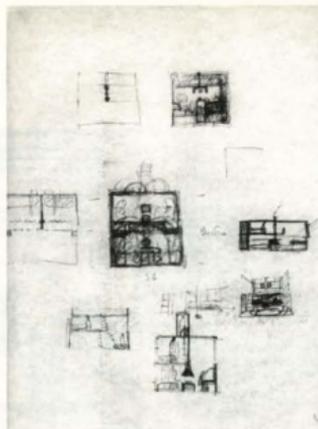


Croquis 3



Croquis 4

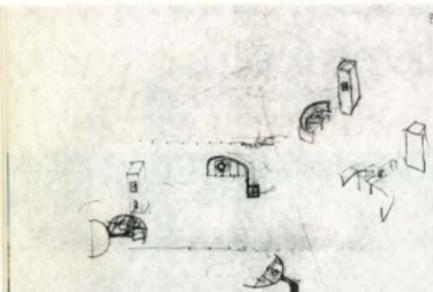




Croquis 5

liviana e incluso pudiera ser levantada por él y sus hijos, con alguna ayuda adicional para disponer en obra los elementos estructurales. Pensaba en la posibilidad de emplear chapas metálicas para las fachadas, sobre un podio de hormigón que resolviera el encuentro con el suelo natural, y utilizar la madera en las divisiones y acabados interiores aunque, según avanzó el proceso, la idea de "autoconstrucción" fue considerada cada vez más utópica.

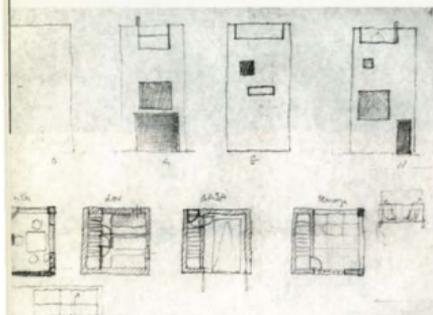
En los primeros dibujos, siguiendo el orden en que los mostró Olza (croquis numerados del 1 al 5), se presenta la propuesta de una casa prismática, casi cúbica, con dos huecos fundamentales y prácticamente únicos: la entrada por el Norte y un gran ventanal en la fachada Sur.



Croquis 8

La solución de partida establece una planta cuadrada de 7,20 m de lado (croquis 1) y los dibujos principales se representan aproximadamente a escala 1/100. Ello permite fijar el resto de las dimensiones: la casa se eleva del suelo la altura estricta para el paso de una persona y encierra un volumen de 3,60 m de altura que debe reconsiderarse después para hacer posible la disposición interior en dos niveles. La idea del espacio interno, básicamente unitario, es una herencia moderna que se justifica aquí por razones de estricta economía.

El acceso se produce a través de un espacio comprimido donde se sitúa la esclusa de entrada y una banda de servicios que incluye el almacén. Sobre estas dependencias de altura muy ajustada, se disponen cuatro dormitorios a los que se llega desde una pasarela que recorre el interior en dirección Este-Oeste. El espacio restante ocupa toda la altura, es una sola habitación, aunque en ella se diferencia un espacio para cocinar y comer, y finalmente el lugar más específico de estancia. La estructura portante define un edículo centrado interiormente que incide de nuevo en el valor ritual que significa ese espacio humano que el refugio alberga. La chimenea, tangente a la línea que une los puntos medios de las fachadas laterales, ayuda a matizar estos ámbitos y se presenta literalmente, hasta en su ligero descentramiento, como corazón del hogar.



Croquis 10

La posición de las escaleras para unir la habitación de estar con el nivel de los dormitorios hace dudar a Olza y, de hecho, dibuja superpuestas alternativas diferentes. También se contempla la posibilidad de una pasarela perimetral desde la que se puede acceder a la cubierta, ese lugar donde se sitúan otras máquinas de la casa, como la

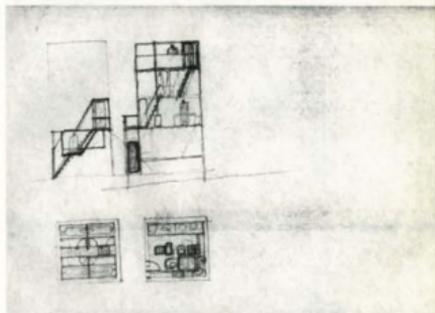


chimenea o la recogida de aguas para el aljibe, así como los sistemas de captación de luz. La idea de considerar la terraza como un espacio de vistas privilegiadas se convertirá para Oiza en una cuestión muy importante en otras propuestas posteriores.

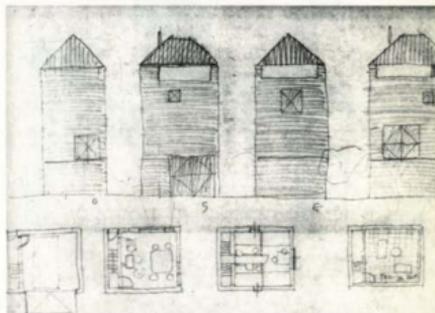
Es interesante ver cómo estas hojas reflejan la forma de trabajar de Oiza que surge de un diálogo entre lo que dibuja y lo que piensa. Todo se contempla a la vez. No se sigue un razonamiento estrictamente lineal, sino que las respuestas al problema surgen en forma de chispazos que unas veces iluminan aspectos parciales mientras que otras permiten contemplar la totalidad. Los dibujos más abstractos: plantas, secciones y alzados, se juxtaponen más o menos ordenados a las miradas hacia el interior y el exterior, disponiéndose sobre el papel como si fueran objetos transparentes cuya superposición permitiera una retroalimentación mutua, independiente de las cuestiones de escala, tamaño o punto de vista. La mano del artista está presente en la manera temblorosa o segura de producir las líneas, en la insistencia y sombreado de algunas zonas a las que se dedica una atención más intensa, en las masas blancas o texturadas y en los dibujos de las personas, situadas en lugares estratégicos para señalar la dimensión o la actividad.

En los dibujos siguientes Oiza plantea reducir drásticamente el tamaño del refugio. La idea de una pieza casi prefabricada vuelve a tomar fuerza y así lo expresa al diferenciar los apoyos de hormigón, hechos *in situ*, del habitáculo (croquis 3). Aquí también se contempla la duda sobre dónde situar la chimenea ya que la posición central, adecuada al interior, pudiera llegar a ser un obstáculo para utilizar la cubierta. La idea de usar este plano como estancia cobra enseguida valor (croquis 4) al disponer un sistema de celosías móviles en la cubrición de la terraza para permitir su control climático y producir una sombra protectora sobre el refugio. Esta movilidad permite transformar la imagen de la casa conocida, con cubierta a dos aguas, en la del belvedere elevado sobre un podio.

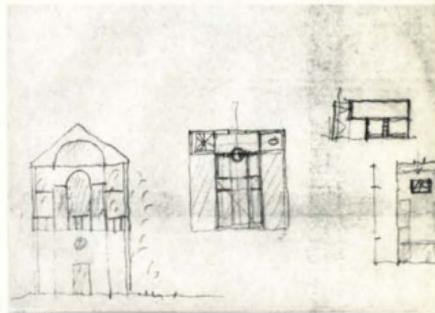
Oiza se refería a muchos pequeños inventos que hacen aún más sugerente el relato de sus propuestas. Así, por ejemplo, pensaba en una contraventana, para controlar el gran ventanal de la fachada Sur, en forma de una pared que giraba respecto a su eje horizontal inferior de manera que al abrirse, mediante un mecanismo de cables, liberaba el hueco al tiempo que se convertía en una plataforma alarantada en su borde y ligeramente elevada sobre el suelo



Croquis 11

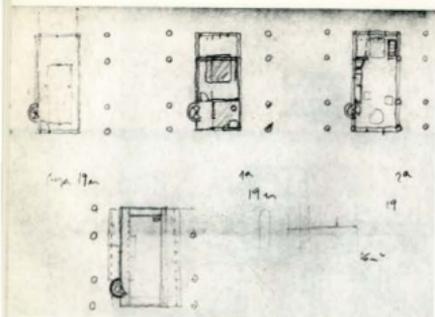


Croquis 19



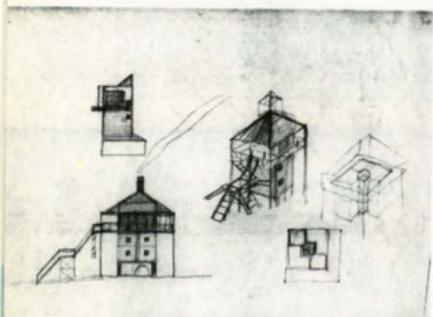
Croquis 25





Croquis 29

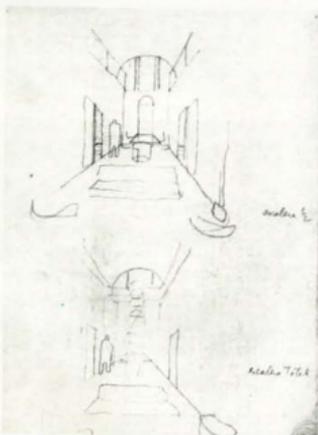
natural. Esta contraventana permitía cerrar el refugio durante el tiempo en que no se utilizara, proporcionando una protección necesaria tanto a los vidrios como a las carpinterías. Pero también se transformaba en un suelo artificial cuando el terreno exterior estuviera en malas condiciones. Oiza se refería en broma a esta falsa pared, cuando la contraventana estuviera cerrada, en la que podrían apreciarse las huellas de antigüas pisadas como si procedieran de un ser extraño ajeno a la ley de la gravedad.



Croquis 30

Un refugio en el bosque debe preservar el interior de agresiones externas y proveer los medios que hacen posible la habitación. Oiza describía una llegada emocional, con el ambiente exterior adverso, a ese lugar de protección. El aprovechamiento al máximo del calor interno en una zona de clima extremado implica pensar cuidadosamente la posición del fuego y ajustar al máximo el volumen interior (croquis 5). Pero estos sistemas no sólo se relacionan con el bienestar físico, y Oiza quería dotar al interior de la casa de lugares privados, condición ineludible de la habitación (le hemos oído muchas veces analizar los argumentos sobre "Comunidad y Privacidad" que Chermayeff y Alexander desarrollaron en su texto). Cuando la puerta del dormitorio se cierra también este ámbito se aleja del calor. Para evitarlo Oiza inventó un sistema de aire caliente sin impulsión mecánica, que consistía en soldar al tubo central de la chimenea cuatro conductos huecos los cuales, al llegar al nivel superior, se desplazaban hasta cada una de las pequeñas celdas. De esta manera el aire caliente circulaba por convección y penetraba por separado en los dormitorios, aun cuando éstos permanecieran cerrados.

Todos estos ajustes tenían para Oiza el mismo valor que la presencia de la casa, su silueta o el carácter del interior, de hecho contribuían a crearlo, y ello hacía tan sugerente su descripción.



Croquis 41

En las propuestas que Oiza comentaba a continuación la casa se dibujaba con un ajuste dimensional de la planta cada vez mayor, con lo que su figura aparecía más esbelta. También se había disminuido la distancia con que el refugio se elevaba sobre el suelo: lo que al principio era un reducido porche se concebía ahora como una simple separación entre los suelos natural y artificial. Sin embargo, a Oiza le preocupaba que el espacio producido por esta separación pudiera ser utilizado por algún excursionista como resguardo provisional y que un fuego encendido allí llegara a quemar la casa.



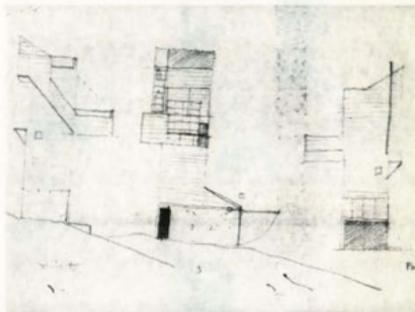
Ello produce una solución en la que este espacio exterior que el refugio producía debajo se traslada a un lado y se piensa al resguardo de un muro y cubierto por una pérgola ligera (croquis 8). Junto a él, la edificación que alberga el espacio interior controlado adquiere las proporciones de una torre. Las relaciones entre ambos elementos se dibujan con diversas posibilidades.

A partir de este momento Oiza siempre piensa el refugio como una torre, de mayor o menor altura. La primera propuesta que se detalla tiene una planta cuadrada de 4,20 m de lado y el refugio se desarrolla en cuatro niveles (croquis 10). En la planta baja está el acceso y un almacén donde pudiera guardarse el coche, desde ella se sube a la estancia, con cocina, que es necesario atravesar para ascender sucesivamente a los dormitorios y a la terraza. A Oiza le gustaba esta situación elevada de la terraza y nos explicaba que al rebasar en altura los árboles era posible ver la vecina Sierra de Gredos, con lo que este lugar privilegiado adquiriría la condición de un mirador. En los dibujos de alzados se disponen los huecos según las distintas orientaciones.

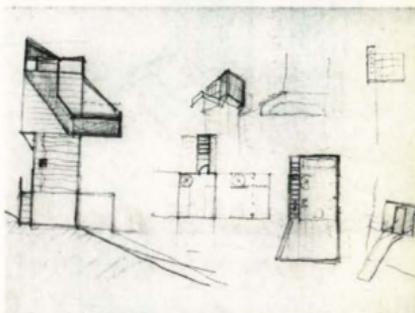
La etapa siguiente no presenta variaciones sustanciales de esta última idea. Se trata de resolver la escalera, que llega a trasladarse al centro de la casa, para conseguir entrar en los dormitorios (croquis 11). También se duda sobre la posición del cuarto de aseo que, ahora en la planta de estancia, seguramente producirá problemas. Incluso se prueba a ampliar el nivel más bajo del refugio, donde se produce un balcón, sin la intensidad de la plataforma que ya se había tanteado en alguna solución anterior, y se incluye un posible semisótano al ajustar el nivel de acceso.

Las propuestas siguientes (croquis 19) llevan a una solución formal más enfática. Oiza se refiere aquí a una cuestión epitelial. En este punto el proceso entra por una senda menos clara y los nuevos datos que se introducen afectan sobre todo a la envoltura exterior. La escalera se dispone de nuevo a un lado y la planta se estira ligeramente, en dirección Este-Oeste, con lo que adquiere forma rectangular. La casa se remata con una cubierta de pabellón, una especie de carcasa que cubre la terraza, concebida ahora como un lugar de configuración más rígida.

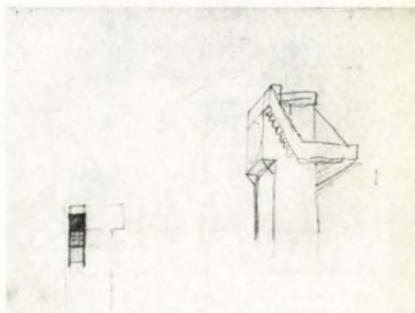
Esta variación que implica la silueta rematada por una cubierta a cuatro aguas y la pérdida de flexibilidad que se apreciaba en las soluciones inmediatamente anteriores



Croquis 46

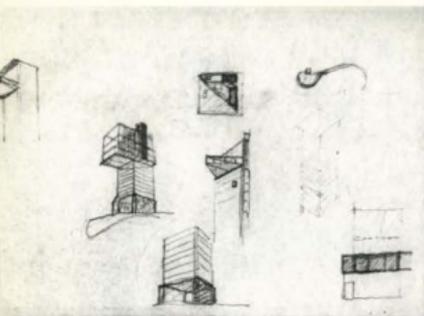


Croquis 47



Croquis 50

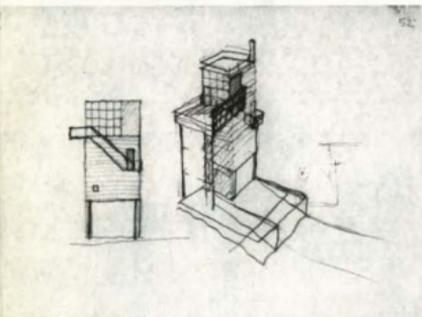




Croquis 51

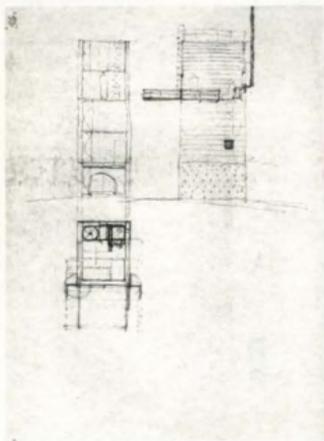
conduce a un orden simétrico del refugio, con puerta centrada y disposición frontal de la fachada que se recorta en una silueta a dos aguas (croquis 25). La escalera se organiza según un trazado estrictamente vertical, próximo a la de caracol para dejar sitio al aseo situado junto a ella.

La composición formal de la fachada, con vidrieras de remate curvo, infunde al refugio un cierto aire clasicista. Este énfasis simétrico llega a afectar a la estructura (croquis 29) que Olza decide manifestar al exterior, disminuyendo de forma drástica el espacio acondicionado interno. En estos dibujos se escriben las superficies de cada planta, dispuestas dentro de un cuadrado virtual de 6 m de lado: la baja para acceso y garaje, la primera con el aseo y un solo dormitorio, la segunda que alberga la estancia y la cocina, y finalmente la terraza cuya superficie aumenta al aproximarse lateralmente a la estructura vertical.



Croquis 52

En el desarrollo posterior de esta propuesta Olza piensa en una estructura más ligera, e incluso se saca la escalera al exterior con lo que se confiere al refugio un cierto carácter de torre vigía (croquis 30). No obstante, junto a estos dibujos se intuye otra posibilidad de silueta, de mayor tamaño en el arranque, y que será desarrollada más adelante. En esta misma serie se encuentran los dibujos en donde Olza traslada al espacio interior la solemnidad formal con la que piensa ahora el refugio. Para ello utiliza la integración visual de las piezas interiores que apoyan esta intención, como la escalera (croquis 41), o incluso con la presencia de otros elementos, como una especie de serliana que es congruente con el giro estilístico y la apariencia que adquiere ahora la casa.



Croquis 56

A continuación se produce un cambio brusco que es difícil de interpretar al no fijarse su referencia temporal y ni siquiera tener la seguridad de que el orden establecido por Olza sea cronológico (croquis 46). La idea del refugio recupera la libertad de las etapas primeras y, para ello, se independizan dimensionalmente el fuste de la torre y su apoyo en el suelo. El refugio se concibe como una construcción decididamente vertical y cada una de sus partes se configura con cierta independencia, aunque sin perderse por completo la idea de continuidad. El arranque, de material distinto al resto de la torre, se dispone como un podio que aumenta la superficie de contacto de la edificación con el suelo, evocando la idea de estabilidad. En contraste con el basamento se produce un ajuste en sección horizontal del resto de las plantas y se aumenta el número de niveles



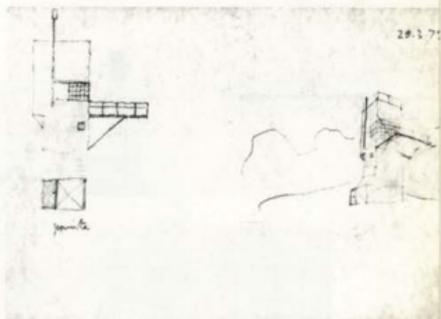
superpuestos, con lo que la esbeltez del refugio es mayor e incrementa su ser de torre. La terraza se concibe ahora como un gran voladizo, próximo a la cubierta, con la que se conecta mediante una escalera exterior. Todas estas situaciones confieren complejidad a la silueta de la torre que vibra lateralmente y se hace más o menos transparente en su relación gravitatoria y geográfica expresando así su versatilidad.

En los dibujos siguientes (croquis 47 a 57) se desarrollan las posibilidades de esta idea. Oíza piensa en diversas formas de entrar al refugio, a través del podio o mediante una escalera exterior (croquis 47). También aquí tantea las posibles maneras de organizar el basamento, que sigue conservando aún su condición de cochera y almacén.

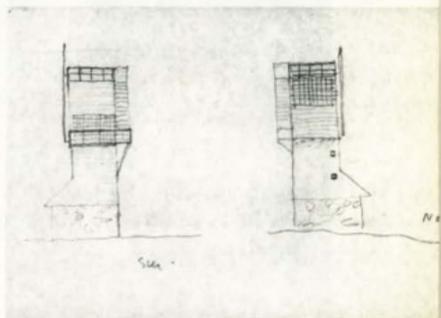
La planta del fuste de la torre se ajusta en un cuadrado de 3 m de lado, para introducir allí los dormitorios superpuestos e hilvanados por una escalera de caracol junto a la que se sitúan los servicios. La torre se amplía en la coronación, que se extiende lateralmente en dos direcciones para albergar las diversas estancias, tanto cerradas como al aire libre, reproduciéndose el símil orgánico del árbol enraizado al suelo, elevado en el tronco y expandido en la copa mediante las ramas tendidas espontáneamente hacia el aire y la luz.

Diversas posibilidades de resolver cada punto son dibujadas por Oíza en estos croquis, mediante plantas, alzados y perspectivas. En alguna de estas propuestas se expresa la condición aérea y ligera de la torre (croquis 57). En este último dibujo figura una fecha escrita con la letra del arquitecto: 28-3-77. Este dato permite fijar temporalmente la época en que se desarrollaron la serie de ideas que quizá resultaron más convincentes para Oíza. El mismo hecho de escribir la fecha pudiera interpretarse como un signo de cierto carácter final, de solución satisfactoria.

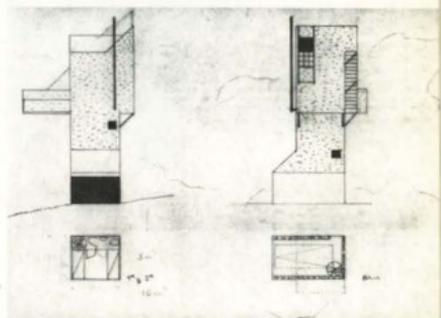
La propuesta se dibuja a continuación de forma más precisa, siempre a escala 1/100 (croquis 66 y 67), y en uno de los últimos dibujos incluso se aprovecha el espacio que deja un estudio de detalle de las pasarelas del Banco de Bilbao, lo que también ayuda a verificar la fecha escrita. La superficie total de la solución es ahora de 44,5 m<sup>2</sup>. Oíza nos explicaba que había decidido situar los servicios en la planta baja. De esta



Croquis 57

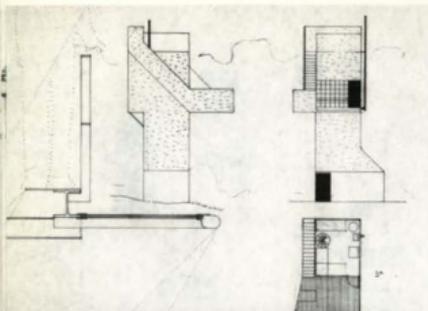


Croquis 59



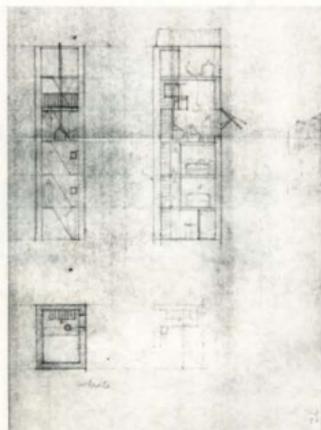
Croquis 66





Croquis 67

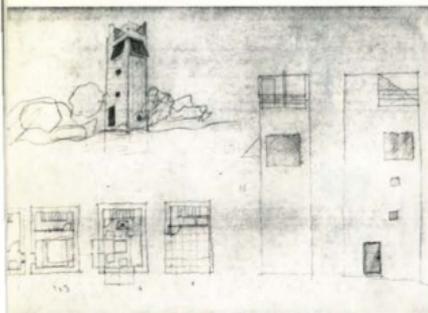
manera incluía en la casa un elemento necesario, pero lo alejaba de las dependencias vivideras por si la escasez de agua llegaba a producir problemas de higiene. Nos hablaba de cómo conseguía este alejamiento. Decía: "Sitúo los servicios junto a la cochera, detrás del almacén. Si un huésped me pregunta ¿dónde está el retrete?, le contestaré: baja las escaleras y cuando llegues al garaje abre la puerta de la leñera, atraviésala y encontrarás la puerta allí, al fondo". Esta descripción supone toda una expresión poética de la distancia. También Oiza describía con entusiasmo cómo se produciría la llegada a la estancia, en la cota superior. Animaba a un invitado hipotético a realizar este esfuerzo de subir hacia un final que merecía la pena: "La subida por el fuste oscuro e incómodo producirá un mayor efecto por contraste al llegar a la estancia iluminada que se observará por primera vez, al emerger por la trampilla, con los ojos a la cota del suelo, lo que la hará aún más amplia". De esta forma el Maestro concebía cada detalle.



Croquis 72

Existe en esta serie un dibujo que, aun numerado con el 62, era preferido por Oiza. En él expresa con unas pocas líneas esta presencia flexible y aérea de su casa. El refugio se remata por unas grandes láminas de cristal para recoger el agua de lluvia que se conducirá al aljibe. No es un cristal que cierra la construcción, "enemigo de la arquitectura", sino un plano quebrado que produce penumbra y extiende, como un halo evanescente, la presencia de la casa hacia el aire libre.

Recuerdo la última reunión de Oiza con nuestros alumnos de la Escuela de Madrid a final de curso, los últimos días del mayo de 1999, en el salón de actos del BBVA. Le habíamos pedido que tras una intervención breve contestase a las preguntas que los estudiantes quisieran hacerle, y aceptó con la misma generosidad que dos años antes permitió organizar una reunión similar en la terraza de Torres Blancas.

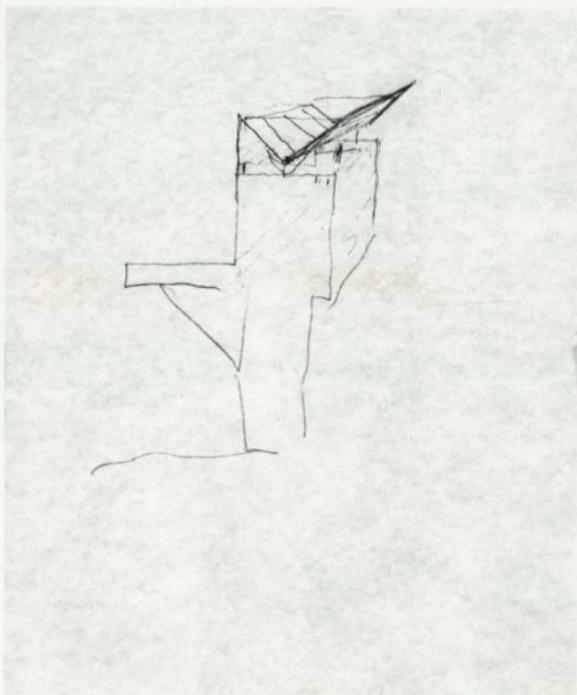


Croquis 73

Al principio el Maestro parecía no tener fuerzas y contestaba con voz débil, pero poco a poco pareció repenirse y surgió la personalidad de siempre, intensa, contradictoria y ágil. Enseguida, con su inteligencia y sensibilidad, llegó a emocionarse al auditorio. Fue una sesión inolvidable. He apuntado las palabras con las que Oiza se despidió:

**"Me hubiera gustado emplear el tiempo en construir mi casa, pero lo he utilizado para hacer las casas de los demás."**





J. Sanays

Croquis 62



# GURE NAYA

Inigo Cobeta

A finales de los años cincuenta, el anestesista Fernando Gómez y su mujer Paquita Mendiola decidieron construirse una casa de campo en Durana, para ellos y sus tres hijos. Le pidieron consejo a su amigo Josebu Erbina que estudiaba Arquitectura en Madrid. Entusiasta de la arquitectura moderna, éste le aconsejó que prescindieran de los arquitectos locales y recurriesen a Don Francisco, un profesor suyo que había construido la Basílica de Arantzazu, y que respondería sin duda a las expectativas y entusiasmo con que pretendían afrontar la obra.

En aquella época, Oiza acababa de establecerse por su cuenta al margen de Romani y Sierra con quienes desarrolló la mayoría de los proyectos para el Hogar del Empleado. La casa para Fernando Gómez fue uno de los primeros encargos que llegó a su nuevo estudio de la calle Villanueva. En aquella buhardilla entró a trabajar el entonces estudiante Rafael Moneo ( fue el mismo Erbina que propuso a Don Francisco como arquitecto, quien aconsejó a Oiza que contratase a Moneo).

Cuando el matrimonio Gómez conoció a Don Francisco, le explicaron que querían una casa moderna y el arquitecto presentó un primer anteproyecto que no acabó de convencerles, porque "se parecía demasiado a las viviendas que tenían los americanos a la entrada de Zaragoza". Le aclararon que querían algo "más próximo a la arquitectura del lugar". Oiza se replanteó la casa: **"De acuerdo con sus ideas, comencé a desarrollar una casa absolutamente racional, en forma de caja... Un día, en la Escuela, mientras estaba examinando, cogí una cuartilla y me pregunté: ¿cómo haría de manera natural un hombre su casa? Y entonces dibujé la casa como función. Me**

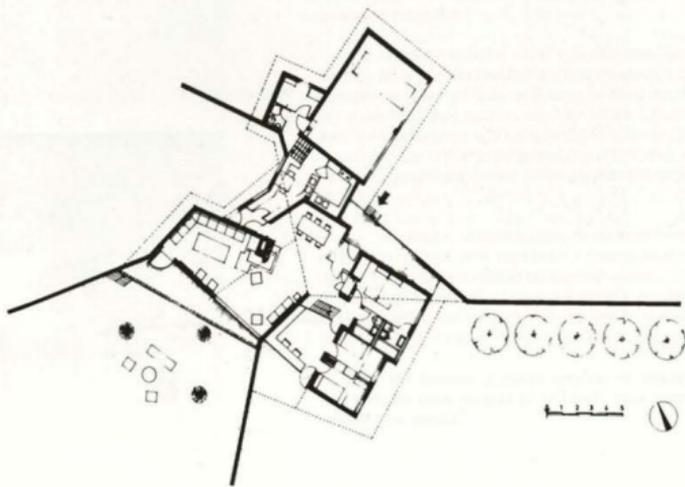
**dije: los dormitorios estarían en la zona de saliente; la cocina y el tendero, a poniente; el estar, a mediodía; el estudio iría arriba... Y procuré, más adelante, introducir una estructura que no quebrará las posibles vistas de la casa; y dispuse una especie de muros plegados que separaban las zonas... Y a continuación, apoyé sobre esos muros un tejado. Y, mientras examinaba a los alumnos, dibujé, de una manera disparada, lo que debería ser la casa...".**

A partir de entonces, el arquitecto sintonizó a la perfección los deseos de sus clientes, quienes confiaron en él plenamente. Se estableció entre ellos una cordial relación durante todo el tiempo que duró la construcción. Tanto a ellos como a sus hijos les gustaba acudir a las visitas de obra para escuchar a Don Francisco, ameno y ocurente, descubriéndoles nuevos mundos en cada detalle a desarrollar. A medida que se iba acabando la casa, se trasladó a vivir a ella por temporadas.

Un día, muy serio, le preguntó a Paquita: **"¿Por qué me contrataron a mí para hacer su casa? Yo soy muy mal arquitecto"**. Ella se asustó, Josebu la tranquilizó "son cosas suyas, no te preocupes".

Gure Naya, que significa nuestro deseo, se terminó en el año sesenta.

Cuando la casa estuvo acabada, el matrimonio Gómez encargó al joven fotógrafo vitoriano Alberto Schommer un extenso reportaje. Estas son algunas de sus imágenes.



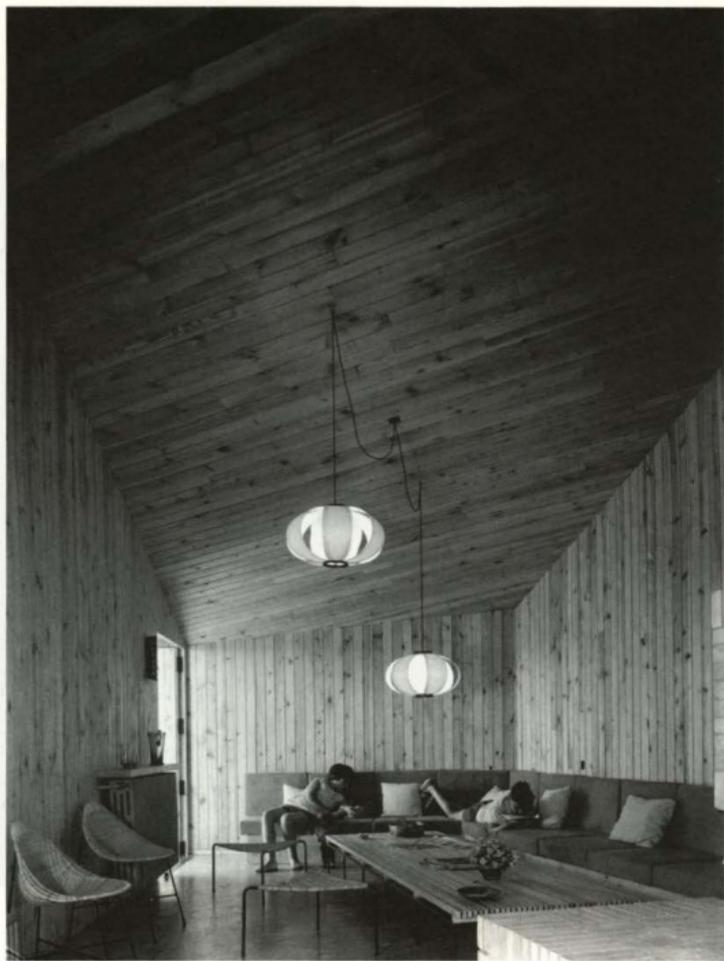


# GURE NAYA

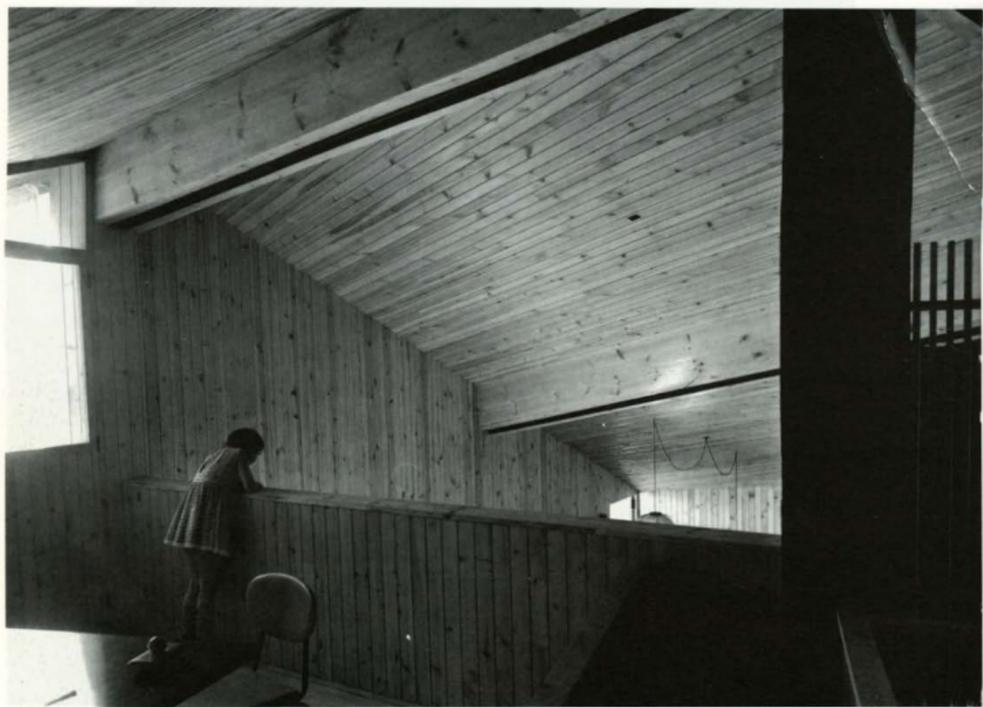
1970-1971

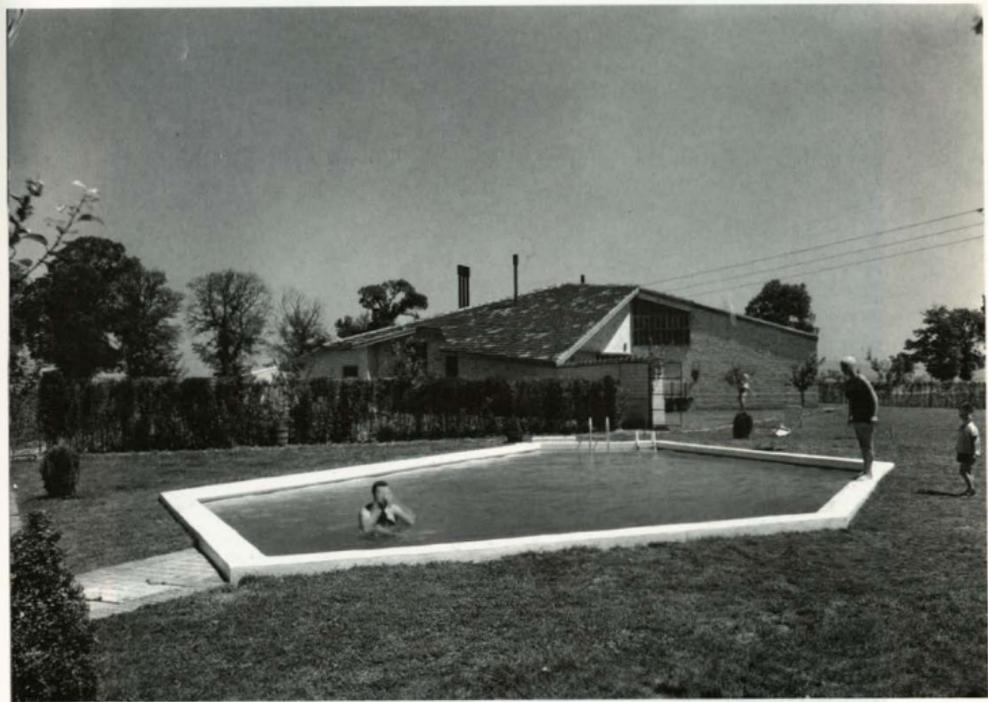


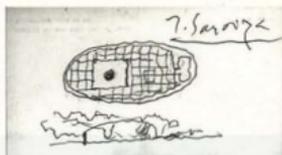












## Improvisación para una casa entre pinos.

José Alfonso Ballesteros

En cierta ocasión tras una cena que discurrió por los cauces normales Oiza inició uno de esos discursos acerca de Olza, donde, en diferentes reflexiones, restaba valor a su propia obra, a sus proyectos y a sí mismo como persona y como profesional. Para los que bien le conocían esto resultaba tan frecuente como poco creíble, y era sin duda el resultado de una profunda y constante crítica a la que sometía a su obra y a su autor, que, en su efervescencia, asomaba al exterior.

Estos arrebatos críticos tan insistentes, resultaban a veces exasperantes, y en esa ocasión Juan Huarte decidió darle la razón. En vista del poco valor de su obra construida hasta el momento, y de las escasas perspectivas de poder producir algo que mereciera la pena en los próximos años Juan Huarte le recomendó que se tomara un merecido y definitivo descanso, que abandonara la profesión y cesara así su tormento responsable acerca de la calidad de su arquitectura.

El efecto fue terrible. Olza pasó el resto de la velada muy irritado, y la dio por concluida con cierta premura.

Dos o tres días después de la cena, Olza se presentó en el despacho de Juan Huarte con una carpeta pequeña, llena de papeles de croquis dibujados a mano. En el exterior se leía: "Improvisación" para una casa entre pinos. J. Saenz de Oiza. 95

Los dos hermanos Huarte poseen en Mallorca dos casas al borde del mar. Esta vivienda que propone Olza se sitúa entre ellas en una pequeña parcela llena de pinos. Se trata de un cilindro de generatriz elipsoidal de mármol blanco y dos plantas de altura. Sin duda la mejor vivienda jamás construida o proyectada por el maestro, un documento inédito que aquí os entregamos tal como ha llegado a nuestras manos.

A veces merece la pena irritarles.

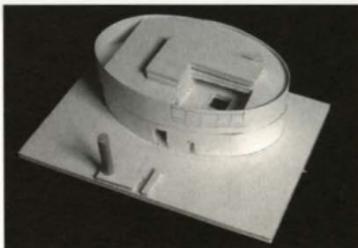
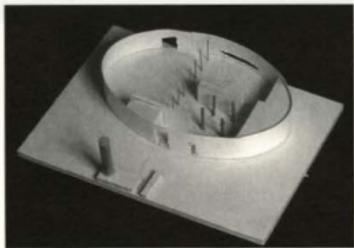
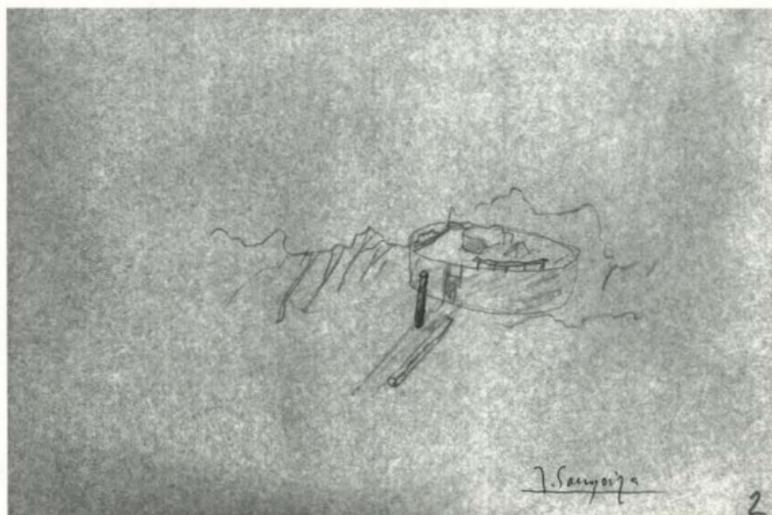
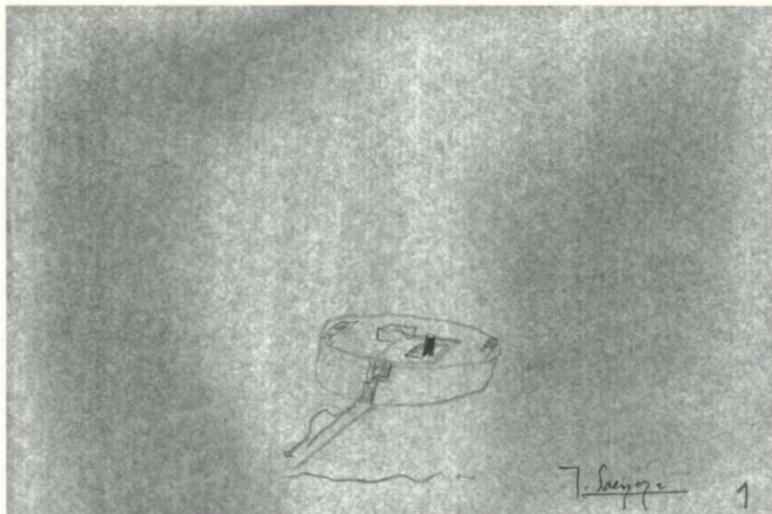
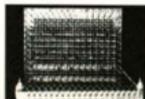
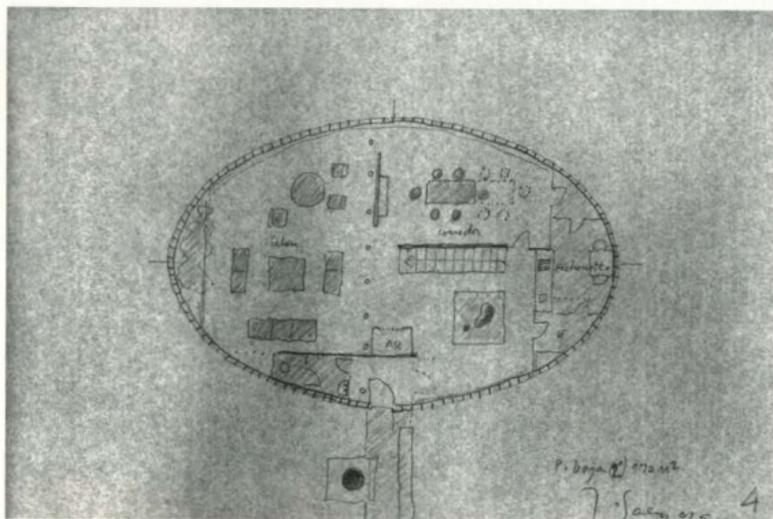
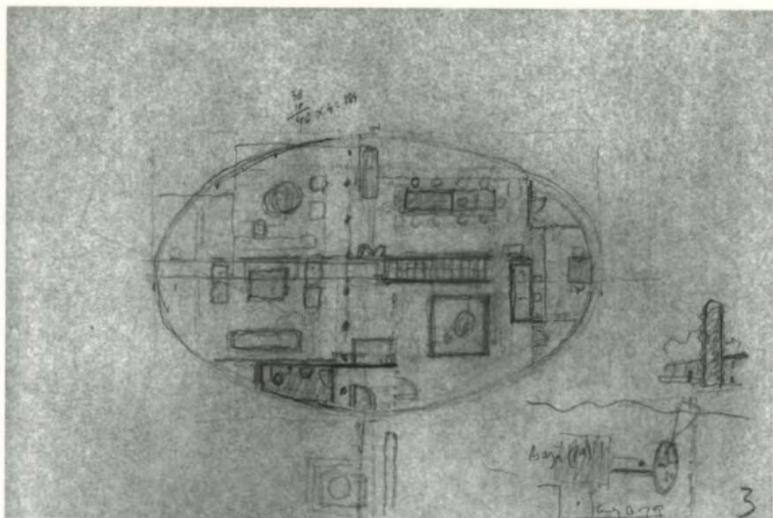
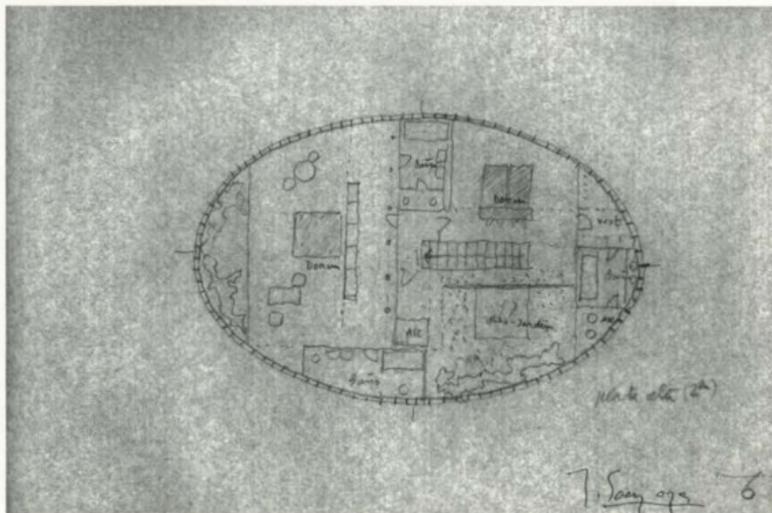
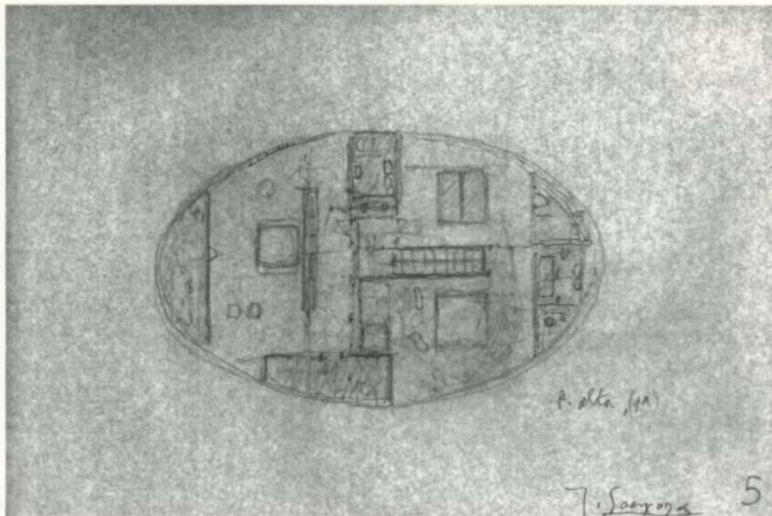


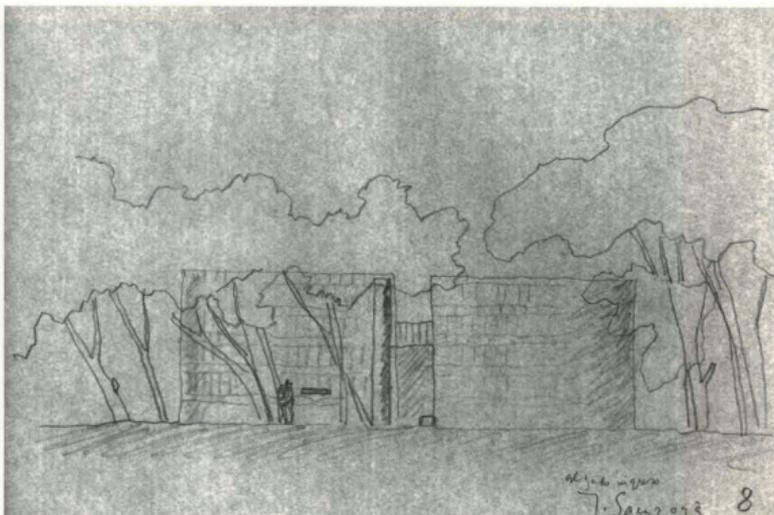
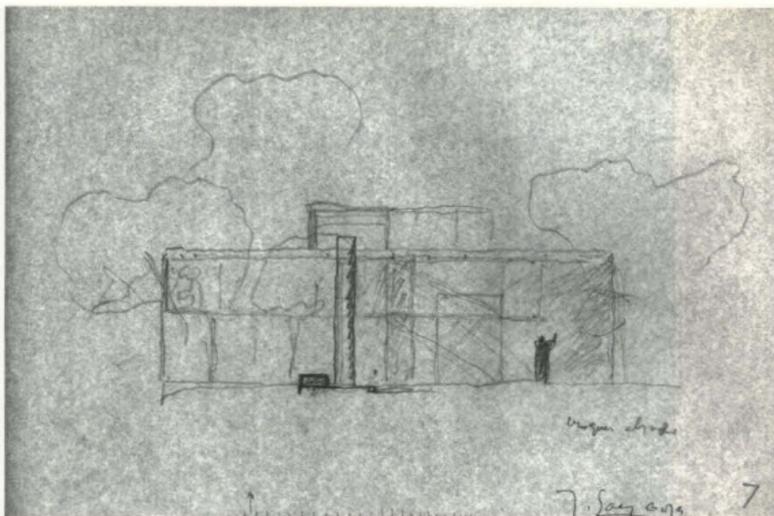
Foto: Miguel Querido

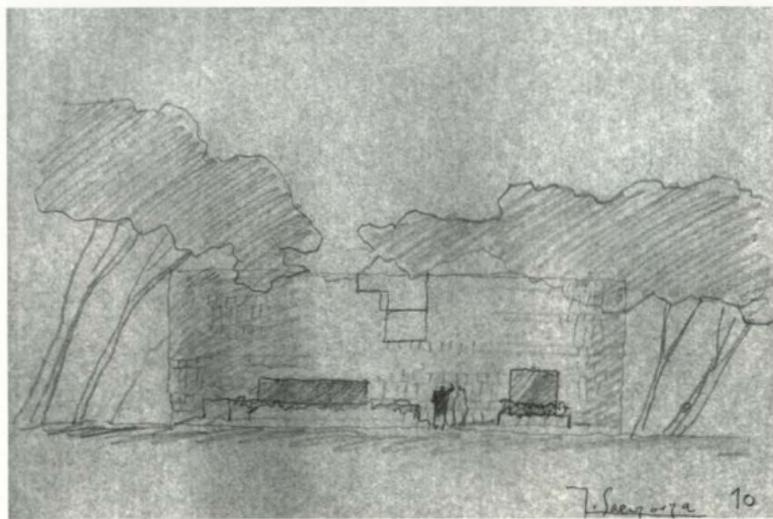
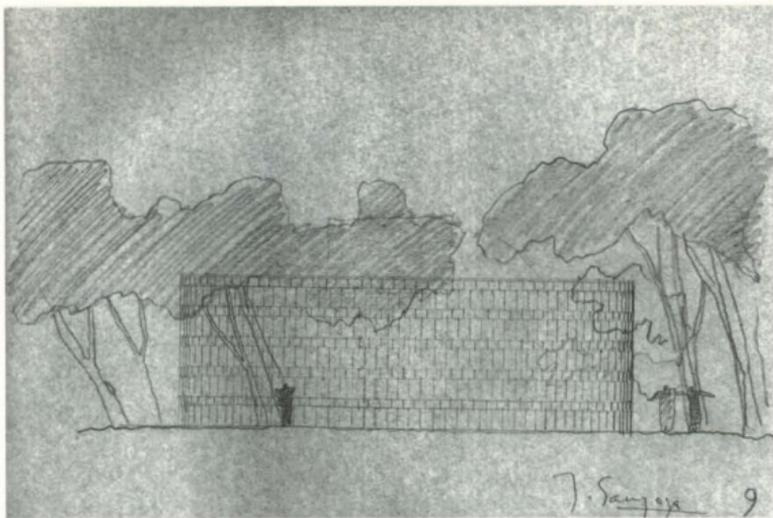


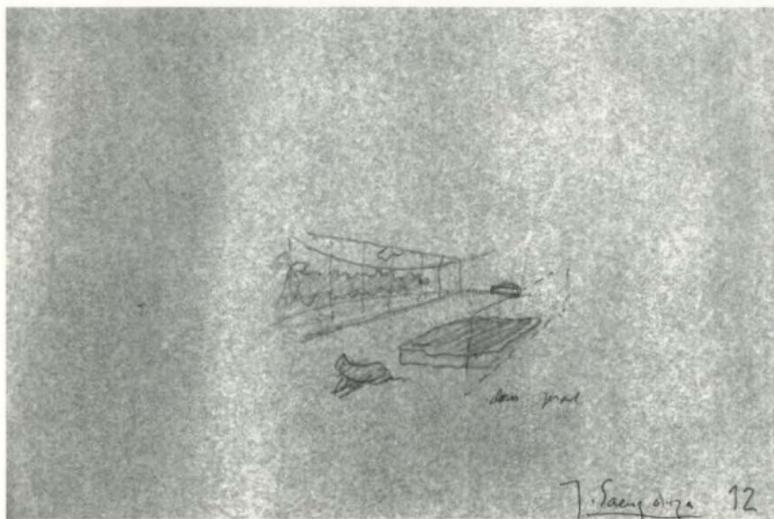
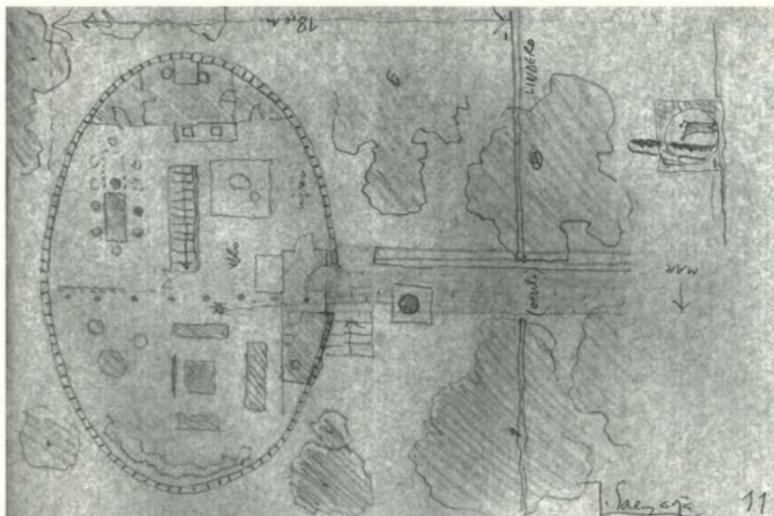




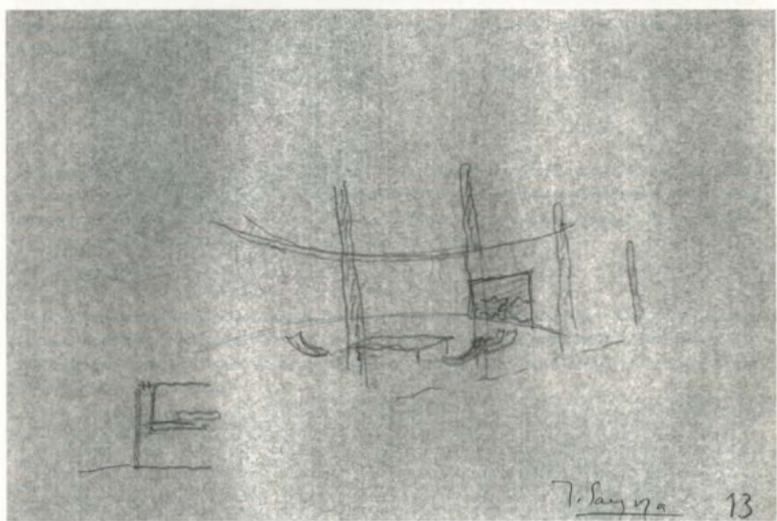








Parabolas de Arquitectura

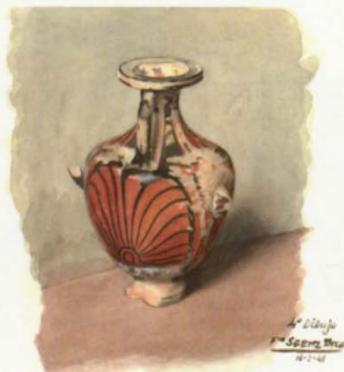


Para un libro largamente preparado sobre Sáenz de Oíza, que publicará en dos partes la editorial Pronaos, Antón Capitel realizó, además de un largo texto, una antología de las reflexiones de Sáenz de Oíza vertidas en diferentes entrevistas y en otra inédita realizada para completarla.

Se publican retazos extraídos de ésta última intentando dar una cierta idea del su pensamiento, aunque sea tan incompleta y difícilmente expresiva de lo que siempre fue la extraordinaria fluidez, rapidez de pensamiento e insólita capacidad de asociación que caracterizó su pedagógico hablar.

## Palabras de Arquitectura

Retazos de reflexiones de Sáenz de Oíza  
Antón Capitel



Acuarela del dibujo a tinta sobre papel de Antón Capitel y José Carlos Vences por F. J. Sáenz de Oíza

Arquitectura y enseñanza

"A mí nunca me pareció mal que la Escuela fuera una Academia limitada.

Lo cierto es que hacíamos proyectos académicos porque no sabíamos hacerlos de otra manera. Entonces, el mejor ejemplo español era lo de Regiones Devastadas, que estaba bien, aunque fuera algo modesto. No era pernicioso, y lo que me parece peor es no haber comprendido entonces, o haber perdido, la artísticidad. Hubo un momento que yo creo grave en mi formación como estudiante, y es no haber llegado de verdad a ser pintor. Los arquitectos son artistas y ésa es su verdadera condición. Yo sabía pintar como niño, como joven, pero no pude seguir porque tuve que preocuparme por lo técnico y lo científico, y entonces descuidé lo plástico. Fue, para el futuro, un lastre.

En la enseñanza académica del dibujo y de los proyectos -sobre todo en la del dibujo-, se buscaba que se fuera sensible a lo sutil, se buscaba una verdadera enseñanza artística. Yo no llegué a captarlo, quizá porque se enseñaba a través de modelos griegos, y buscábamos lo moderno; y eso nos desvió.

Me enfrentaba de estudiante a López Otero porque él nos enseñaba a Schinkel, y yo le pedía Le Corbusier. Pero no entendía a Le Corbusier como un purista, como un pintor, como un artista, sino como un revolucionario. Y me dedicaba a la estructura, al cálculo, a la técnica, y no a la arquitectura. Si yo hubiera tenido una verdadera visión hubiera aceptado a Schinkel, porque era tan buen artista como Le Corbusier, pero entonces no podía entenderlo."



## Arquitectura y autor

"La épica, la epopeya, es como si no tuviera autor. Si se quiere alcanzar una obra de verdadera altura -cosa para la que yo, desde luego, no estoy dotado- ésta tiene que ser una epopeya, no una obra de lírica, por lo que hay que distanciarse de la condición de autor, de la obra lírica, de la obra personal.

Y, sin embargo, necesariamente, el autor pone más de lo que debería: hay una especie de razón interna, que te hace ver las cosas de una determinada manera, y de la que no puedes huir. Pues yo mismo, que estoy haciendo crítica de la arquitectura de autor, soy, en el fondo, más autor de lo que parece, ya que soy limitado en las interpretaciones de que soy capaz, y estas limitaciones creo que las pongo yo, no las pone la obra; no las pone la razón de la obra. Defiendo la arquitectura sin autor, pero nadie logra ser tan distante de su producción.

La mejor arquitectura es la que no tiene autor, la que es impersonal: una canoa, una bicicleta, un bote de remos, ... la que no tiene autor."

## Ecléctico

"Siempre estoy aprendiendo, siempre dudo, y por eso mi arquitectura no ha sido continua, sino diferente. Sigo siendo estudiante, y por eso, a la vista de mi obra, se descubren mis fracasos. He visto las cosas menos claras; por eso he sido ecléctico. Tratar de encontrar la forma que el problema plantea es, tal vez, una de las explicaciones de la diversidad de mi obra."

## Complejidad

"Complejo, para mí, tiene que ver con *complexus*, de buena complexión, buena constitución. Lo complicado, en cambio, es sinónimo de confuso. Las formas técnicas son complicadas y determinadas, y sólo valen para una cosa. Las formas arquitectónicas son simples y valen para muchas cosas, es decir, son complejas, "complexas".

Un puzzle, por ejemplo, es la cosa más complicada que hay. Todas las piezas son distintas y tienen una única colocación, y su objetivo final es muy limitado: no tiene otra salida que reproducir, muy mal, una imagen. El reloj también es muy complicado: muchas piezas distintas, que necesitan un orden exacto, y un único objetivo: dar la hora. Si está parado, casi parece que la da mejor, aunque no haga nada. Algo con buena complexión es al revés: es una constitución de piezas muy elementales, pero cuyo objetivo tiene muchas salidas y posibilidades. Un mecanismo especialmente complejo es la red telefónica: los aparatos y cables son iguales y las salidas infinitas. Puedo hablar con quien quiera y decir lo que sea, lo que se me antoje.

Un estuche no es un cajón. Un cajón sirve para cualquier cosa, para guardar lo que sea, y su forma es simple, rectangular. Un estuche es específico para un objeto y tiene su propia forma. El estuche del violín tiene forma de violín, sólo vale para el violín. La arquitectura obedece más al concepto de caja que al de estuche, aunque contiene a su vez cosas que son cajas y cosas que son estuches. Pues contiene también cosas técnicas, que concentran más la forma, al ser más específicas.

Por eso en la Villa Saboya los cuartos de baño, objetos técnicos, son de formas complicadas, tienen mucha forma, pero el estar o la terraza, lugares complejísimo, en los que se puede hacer de todo, y que están llenos de matices, son muy simples, son rectangulares: son habitaciones.



La verdadera arquitectura se compone de pasillos y habitaciones.

La arquitectura debe brindar espacios indeterminados que permitan muy distintas acciones. Cuanto más variado es el campo de acciones que puede ofrecer un espacio, más regular y simple es su forma.

Es un fracaso el pretender una arquitectura muy condicionada, muy específica."

"El lugar es lo más importante de la arquitectura. Frente a la identidad del objeto -que flota sobre el lugar, que no se hace de acuerdo con el lugar-, si algo distingue la arquitectura del mundo de los objetos que llenan el cosmos -incluso de los objetos inmuebles, como los postes de alta tensión- es que la arquitectura está enraizada en el lugar en que se levanta, surge del lugar.

El problema del arquitecto es poner al hombre en relación con el medio; la arquitectura es hacer habitable el medio físico: la arquitectura está así ligada al lugar de un modo que no lo está el mundo de los objetos.

Tal vez, con la tecnificación, las casas se hagan más independientes del medio. Aunque hasta los barcos se hacen para las condiciones de navegación de un mar, y no de otro."

"La ciudad es un problema de tiempo, no de espacio. La duración del sol determina el tamaño de la producción y, así, de la ciudad. El desarrollo de la ciudad se ensancha con los medios de moverse, de comunicarse; es la más importante aportación de las técnicas a la definición de la ciudad.

En la ciudad antigua está ya todo lo que en la ciudad interesa, lo que la ciudad es. El problema de la ciudad está ya completamente planteado en la ciudad histórica.

La casa es sólo una casa, como siempre. Tendrá objetos, artefactos nuevos, pero será como siempre. Una casa antigua podrá hacerse más habitable con objetos nuevos, sin necesidad de cambiar.

Del mismo modo la ciudad no necesita tanto un cambio como una buena mejora de los implementos técnicos de que dispone. Pero la casa antigua tenía tamaño para recibir los nuevos objetos técnicos y, en cambio, la ciudad histórica no lo tiene."

"El umbral es el espacio que relaciona el interior y el exterior y, por lo tanto, es tu existencia.

Tú tienes tu vida privada, pero tienes también tu proyección pública. El umbral es así el centro del mundo.

Esto es muy importante para la arquitectura, pues la arquitectura es tanto más importante cuanto más grueso es su borde, su umbral."

"La arquitectura no puede ser solamente un objeto técnico y, al tiempo, no puede dejar de ser un objeto técnico. La posibilidad técnica y constructora de la arquitectura genera la forma, pero la voluntad de expresión -su lado estético, cultural- la genera también.

Lugar

Ciudad

Interior y exterior

Técnica



La crisis del Renacimiento coincide con la crisis de los objetos técnicos. Nosotros, en cierta medida, somos esclavos de la técnica. La Naturaleza no le deja al hombre libertad de pensamiento. El hombre encuentra un nuevo instrumento y el instrumento determina una nueva forma de aprehender, de tomar y captar la realidad.

Te voy a decir lo que será la revolución del automóvil: consistirá en que las ruedas estarán motorizadas independientemente, con electricidad. Pero otra será también que los cristales serán dobles, mucho más aislantes, sin ruido. Entonces la forma no importará ya tanto, porque al eliminarse el ruido no necesitarán ser aerodinámicos, aunque gasten un poco más de gasolina. La eliminación del ruido la hace la forma aerodinámica del coche, y a partir de ahora lo hará el vidrio, que no necesitará abrirse, porque el coche estará climatizado. El vidrio es ya el acero moderno. Resiste el calor, el frío, el ruido, hasta las balas. Lo que no da en arquitectura es intimidación. La casa Farnsworth de Mies no daba seguridad, por causa del vidrio, pero eso ahora ya no es verdad. Es objeto de seguridad y de aislamiento, aunque no de intimidación. El vidrio no es la pared, y hacer casas es hacer pared, porque la pared es el soporte de las cosas."

## Simetría

"En la Naturaleza, por un lado se recupera la simetría y por otro se rompe. Así, la ruptura y la recuperación de la simetría es una de las claves de la arquitectura. Porque es clave saber cuando la simetría conviene y cuando no conviene. Mies van der Rohe hace casi siempre los edificios públicos simétricos y los privados asimétricos.

La influencia del sol, la orientación, la vista, la organización interna de la casa no es simétrica, y así, en general, la casa no lo es. En cambio, un teatro, un museo, probablemente deban ser simétricos. Lo público tiende a la simetría y lo privado a la asimetría. Un rostro es asimétrico siempre, en realidad; en cambio, el promedio de muchos rostros, el rostro ideal, por ejemplo, es simétrico. El hombre, como ser público, es más simétrico que el hombre concreto, el hombre individual. La campana de Gauss es simétrica."

## Axialidad

"Una de mis pasiones en la arquitectura es el pensamiento sobre la axialidad. El hombre tiene unos ojos y una boca; esto es, hay huecos pares y huecos impares. En los principios orgánicos de la arquitectura está el hecho de que, en general, los huecos sean pares, a ambos lados del eje, y no impares, o centrados. En la arquitectura medieval se parte del principio de la división en dos de un hueco, y no en tres. El núcleo central de la composición, lo que está sobre el eje, siempre es un machón. Parece que en los principios de la carpintería, en la cubierta de caballete, la existencia del pilar central es más importante que la de dos laterales.

El paso de la división en dos a otra más abstracta, la división en tres, es el que genera los principios más clásicos de la arquitectura. Es muy difícil, por ejemplo, dividir un papel en tres partes; lo sencillo es hacerlo en dos. Si doblas, o divides un papel en dos, es como si tuvieras dos vanos, dos huecos. La división de un papel en tres, más difícil, más abstracta, genera un hueco central y dos laterales. En el clasicismo, el principio es el de la composición del hueco como dominante central. El



Partenón no puede tener un pilar en el centro, tiene que tener un hueco en el centro. En la arquitectura ojival, en cambio, muchas veces los huecos se dividen en dos. Cosa que ocurre también en la arquitectura toscana del quattrocento, o en el propio Alberti, cuando, a pesar de ser una arquitectura renacentista, las ventanas se dividen mediante columnas. Esto es lo que yo llamaría el principio orgánico o "vegetal" de la arquitectura.

En el clasicismo, sin embargo, hay casos excepcionales, como pasa siempre, como es el de la invención del capitel corintio en un templo, de Ictinos, en el que el capitel corintio ocupa, como deidad, el fondo de la nave y por lo tanto una posición de pilar central. Es un caso excepcional y aberrante de la arquitectura clásica.

En la arquitectura no clásica el pilar ocupa el eje como disposición más lógica, derivada de la cubierta a dos aguas, de la tienda de campaña. Porque es más elementalmente constructivo. Hay caseríos vascos que tienen columna en el medio y puerta lateral. Y hay otros que tienen la puerta central, pero éstos, en realidad, contradicen el discurso lógico y constructivo de la forma, en favor de lo significativo.

Pues los espacios más cargados de representación son los huecos. En el Partenón se rellena el frontón o los huecos entre los triglifos. La decoración va a los vacíos, porque éstos están cargados de significación."

Decoro, Modénature, Ornato

"El ornato es la adecuada disposición de la estructura, su "decoro"; si la estructura no se adecuara, sería una arquitectura "indecorosa". El decoro pertenece, casi, a la situación de la obra, al caso concreto.

La educación de una persona, por ejemplo, consiste en conseguir su propio "decoro", no la estructura, que le viene dada. Sus detalles pequeños, su visage, ahí es dónde está la persona.

Por eso a los grandes arquitectos -a De la Sota, por ejemplo- casi les da un infarto si se les hace un pequeño cambio en una obra. Igual que un gran poeta, que piensa muchísimo en una palabra, en una terminación. La puerta, una moldura, el color, un picaporte, la proporción de una cosa, definen lo más importante de la arquitectura.

El Partenón no es Paestum. Ambos tienen la misma estructura, pero distinto decoro. Como ya decía Le Corbusier.

Porque se ha leído a Le Corbusier sólo en su primera parte. El dice: "L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière", pero, sin más que un punto y coma de por medio, sigue: "la modénature est encore et exclusivement le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière. La modénature laisse tomber l'homme pratique, l'homme hardi, l'homme ingénieux; elle en appelle au plasticien. La grèce et, en Grèce, le Parthénon ont marqué le sommet de cette pure création de l'esprit: la modénature.

Así, lo que al final nos hace pensar que un arquitecto es mejor o peor es el decoro, el visage,



la modénature, mucho más que la estructura. La modénature, o manera natural, la forma, podríamos decir, de presentarse el objeto.

La obra del Museo de Berlín, de Mies van der Rohe, es la transformación del templo de piedra en templo de acero. Pero lo importante no es tanto la idea que hace como lo ajustado de lo que hace: el visage, el decoro, la realidad final, visual, en sus más pequeños matices. El problema menor y no el problema mayor."

## Le Corbusier

"Todas las "profecías" en relación a las cosas más queridas por Le Corbusier no se cumplieron, porque estas cosas no tuvieron futuro. Una, la pipa, porque fumar ya no está bien visto sino prácticamente prohibido. Otra, el trasatlántico, que fracasó por lo práctico del avión y por su falta de rentabilidad: demasiado personal. Otra, el hidroavión, innecesario una vez construidos tantos aeropuertos. Otra, el abasto-cemento, material que él creía de gran futuro, y prohibido más adelante.

Esto no quiere decir que mi admiración a Le Corbusier no sea grande; es, no obstante, muchísima, y admiro sobre todo el tipo de ciudad jardín en vertical con las viviendas de los inmuebles-villa centradas en una gran terraza de doble altura, y, así, con un gran hueco por vivienda, uno sólo. En un sentido estricto las he proyectado algunas veces, pero, como él, no he llegado nunca a construir-las."

## Tradición

"Hay que apoyarse para crear. El peso de la historia es lo que más ayuda para apoyarse y seguir adelante. El aspecto más negativo que yo encuentro en la aportación -fabulosa, por otro lado- de la arquitectura racionalista fue el no dar entrada alguna al peso de lo histórico. La arquitectura más fecunda ha sido siempre la que ha encontrado un desarrollo de la arquitectura anterior. El progreso es partir de lo dado. No puede haber nada nuevo si no existe ya un lenguaje previo. Puedo ser radical precisamente porque soy capaz de mirar mucho al pasado. A veces lo he hecho incluso miméticamente.

Pienso, por ejemplo, en Palladio y en el proyecto de la Basílica de Vicenza. El lo hace para cubrir unas construcciones anteriores, de trazado medieval, y este trazado, que está obligado a aceptar, le obliga también a unos huecos y a toda otra serie de cosas, y de ahí saca una nueva arquitectura, la de la Basílica. Tan nueva le parece, a pesar de estar hecha cubriendo lo viejo, que la publica luego en sus libros, pero prescindiendo del trazado medieval que le daba origen.

Pienso también en la cúpula de Brunelleschi para la catedral de Florencia. Está hecha para rematar una iglesia medieval, y se cumple con ese propósito, pero se inventa al tiempo una nueva cúpula y un nuevo sistema para hacerla.

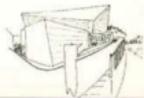
La tradición, el material del pasado, es, en cierta medida, el fundador del futuro."

Otras entrevistas publicadas que el lector puede consultar son:

- Revista Quaderns, Barcelona, abril-junio 1983.
- Revista Lápiz, Madrid, nº 32, 1986.
- Revista Arquitectura, Madrid, nº 264-265, enero-abril 1987.
- Revista Arquitectura, Madrid, nº 267, julio-agosto 1987.
- Revista El Croquis, Madrid, nº 32-33, abril 1988.
- Revista Diseño interior, Madrid, nº 5, junio 1991.

También:

Lección inaugural del Curso Académico 1993-94 de la Universidad Politécnica de Madrid



Desde el 3 de mayo y hasta el 6 de julio de 1996, se desarrollaron durante las mañanas de domingo en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, organizados por Adriana Bisquert bajo el lema "Conoce el Museo y Participa", una serie de Talleres Creativos para niños en base al conocimiento del Museo. El último día le correspondió a Francisco Javier Sáenz de Oiza impartir el suyo.

## Imaginarias máquinas voladoras



El objetivo de esta experiencia plástica no era otra que avivar en los pequeños la capacidad creativa a través de la imaginación. Partiendo de mi práctica docente en la Escuela de Arquitectura, desplegué ante los atónitos escolares reproducciones de máquinas de vuelo de todo tiempo. Allí estaban el primer vuelo libre de globo en las Tullerías en diciembre de 1783, la máquina de Besnier, los estudios de vuelos de pájaros de Leonardo, los lanzamientos a tumba abierta de Otto Lilienthal en ornitóptero, las máquinas volantes de Tatline (Léitlatine), la famosa Demoiselle de Santos-Dumont en bambú y textiles, los primeros cicloplanos de Schmutz, y tantas otras "zarandajas" de viejo profesor, que lo soy, y que los escolares, ávidos de verdad, por supuesto ni miraron. Las sabían todas. Más interés despertó en ellos la visita al Museo, con Alcorlo a la cabeza, donde pudieron palpar "el espíritu de los pájaros" de Chillida y, de Chillida también, "el peine del viento".

El comentario escolar... emocionante.

"Pues a mí me parece más un castillo que un peine" (escolar de unos ocho años)... "Bueno -trataba de defenderme yo- ¿qué es un castillo, en lo alto de una colina, sino un peine del viento que le pasa?" "Pero un castillo -replicaba el otro- lo que tiene que tener son sótanos para refugio." "Eso, -eso aclaraba yo-, sótanos, lugares recogidos para defendernos en los momentos adversos. Como busca el toro -les decía- las tablas, cuando en el último trance busca la seguridad de la vida que se le escapa." Hubo aplausos. Creí que lo hice bien. Pero, naturalmente, los aplausos, luego lo comprendí, eran para el toro. El protagonista.

Todo, un fracaso. Los chavales venían armados de imaginación. Dispuestos a todo. A ver todo, es decir, a trastocar todo, a imaginarlo todo.





Yo, ya viejo profesor, con segueta y cartulina quería ganármelos. Ellos, ya habían ganado.

Se soltaron el pelo, como quien dice, y construyeron voladores sueños maravillosos. Sabían quebrar las imágenes de lo real. Sabían, como explicó Bachelard, que la acción imaginante es el cambio de imágenes:

"Queremos siempre que la imaginación sea siempre la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción, y sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrante, una explosión de imágenes, no hay imaginación... El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria... La imaginación no es un estado, es la propia existencia humana."<sup>1</sup>

Yo quería soltarles una lección de mi programa. Ellos, digo, se soltaron el pelo, construyendo, imaginando, maravillas. Sabían que imaginar lo es todo. Conocían todo, sin necesidad de leerlo, como yo, en Bachelard.

Total, que aprendí una barbaridad. Y comprendí, esto es más triste, que una actual y degradada forma de racismo es la segregación generacional: los de la misma edad juntitos. Vine a darles una clase y me dieron una lección. Todo extraordinario. Me enseñaron que un Museo no es un almacén para ver sino una "máquina para imaginar".

Gracias al Museo y sus colaboradores por tan divertida y gratificante experiencia.

<sup>1</sup> Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*. Introducción (cita que Bachelard toma de Blake).



# Hacia una Arquitectura

María Luisa López Sardá  
José Carlos Velasco López

Imaginarías mágnas



## "Oteiza me dijo que no podía morirle sin ver Ronchamp".

9 de octubre de 1999. Tres días antes de que Oiza cumpla 81 años llegamos a Ronchamp. Ante el vislumbre de la capilla en lo alto, allá a lo lejos, el cansancio desaparece.

Día gris para una visita largamente deseada. En la entrada, nos paramos a ver la bibliografía de LC que tienen a la venta. Oiza compra para todos cantidad de ejemplares del librito *Textos y dibujos para Ronchamp*. En la primera página, un dibujo de una estrella de seis puntas y las palabras del propio LC:

"Esta capilla de Ronchamp nació de una larga búsqueda a lo largo de cinco años. N-D de Haut es fruto de los números".

Subimos el camino entreviendo la capilla. En mente el recorrido del Partenón. Al llegar a la explanada de la fachada sur comenzamos a desparramarnos contemplando la imponente imagen tantas veces vista en fotografías. La escala nos impresiona (no lo transmiten las fotos).

## "No, no, hay que seguir el recorrido que LC planeó para entrar en la capilla".

Volvemos a agruparnos y le seguimos girando a la izquierda para rodearla. La fuente de hormigón con los poliedros, la gárgola y la protuberancia del muro oeste es la primera excusa para paramos.

Un japonés está visitando el monumento. Le pedimos que nos haga una foto del grupo y entablamos conversación. También es arquitecto, conoce la obra de Oiza y le comenta que, con sus galas en la frente, se parece mucho a LC... Aparece otro arquitecto madrileño, Martínez Santamaría... Surge el Oiza profesor de siempre transmitiendo, enseñando con pasión, en un popurri francés-inglés-español.

La conversación gira en torno a los gruesos muros, la gran cubierta... no la construcción mínima, no una función limitada, la importancia de la expresión en arquitectura, en cualquier hecho humano.

## "Con un haiku que cita y analiza Sánchez Ferlosio le voy a contar lo más importante que puedo decir".

"Al sol se están secando los kimonos  
ay las pequeñas mangas  
del niño muerto.

Tras una noche en vela ante el cadáver del niño que ha muerto los familiares están aturridos, como ausentes. Un poco de viento hace que se mueva la pequeña manga del kimono del niño, que estaba puesta a secar con el resto de la ropa, y esta imagen hace surgir el lloro en los familiares."

Oiza reflexiona: la representación del hecho es más fuerte, más emocionante, que el propio hecho. Y esto nos trae a la memoria el primer viaje con Oiza y María Felisa a Francia. También guiado por Le Corbusier...



Todo comenzó a primeros de 1988. Oiza nos comentó que en El Modulor, LC citaba de pasada un libro, sin dar muchos datos y que este libro lo había vuelto a encontrar, no sólo citado con todas sus referencias, sino muy alabado, en el libro de A. Fournier des Corats, *La Proportion Egyptienne*. Añadió que él, en un viaje a París con Juan Huarte en los años 50, lo había tenido en sus manos, pero que había sido todo muy rápido...

**"Libro raro e interesante, que según dicen quien lo ve no lo vuelve a olvidar, no sé por qué no lo compré pues siempre he pensado que las medidas, y la modulación, eran claves en la Arquitectura."**

Oiza nos permitió fotocopiar sus ejemplares de *El Modulor* y de *La Proportion Egyptienne*: dos libros llenos de anotaciones y comentarios escritos de su puño y letra.

Buscamos este libro por Madrid y no encontramos ninguna referencia. No existía.

Un arquitecto (y diplomático), Juan Luis Muñoz-Laborde, que trabajaba en esos momentos en la sede de la UNESCO en París, se ofreció para ayudarnos en la búsqueda y consiguió localizar en una de las Escuelas de Arquitectura un ejemplar del libro. Allí le dieron una referencia de una librería "de viejo" donde tal vez pudiéramos encontrarlo.

Y en mayo de 1988 nos fuimos a París en busca del libro.

Una librería pequeña y antigua regentada por dos viejecitas que al preguntar por el libro dijeron que no lo tenían... Ante nuestro interés, al menos en poder verlo pues no lo habíamos conseguido en la Escuela de Arquitectura, comenzó una larga serie de preguntas... Parece que contestamos adecuadamente y nos dijeron que dejásemos nuestras señas y que ya se pondrían en contacto con nosotros. Siete meses después recibimos una carta en la que comunicaban que estaban a nuestra disposición dos ejemplares del mencionado libro.

Tras varias y largas vicisitudes, justo un año después del viaje, los libros llegaron a Madrid. Al verlos, entendimos las precauciones. Cada ejemplar mide 50x70 cm. Y pesa unos cinco kilos. El título completo del libro es *De l'Architecture naturelle ou Rapport de Petrus Talemarianus sur l'établissement, d'après les principes du tantrisme, du taoïsme, du pythagorisme et de la cabale, d'une "regle d'or" servant à la réalisation des lois de l'harmonie universelle et contribuant à l'accomplissement du grand oeuvre*. Edité par Alexandre Rouhier, libraire. Aux Editions Vega.

Oiza escribe en su ejemplar de *El Modulor*:

**"clave = pág 199 me parece que este libro influyó sobre LC, del libro no cita su autor sino dos palabras del título. En esta pág. Pasa de 175 a 1'83 y cita indirectamente a P. Talemarianus. El purusha de los Brahmanes."**

Con un dibujo del propio Oiza reproduciendo la figura 83 del libro: un hombre tendido a lo largo con los brazos en prolongación del cuerpo.

Doce años después volvemos los cuatro a Francia para ver Ronchamp y La Tourette. Tal vez sea la iglesia la obra más enigmática de LC. El viaje tiene algo de peregrinación. Oiza disfruta, saborea, experimenta esta obra concreta. Le interesa esa capacidad mística de LC para proyectar, que donde mejor expresa es en los espacios religiosos. Una percepción y entendimiento de la arquitectura que conlleva la capacidad de emocionarse, de mover al hombre a otro nivel de experiencia espacial.

La entrada en la iglesia se retrasa indefinidamente, seguimos con los haikus..., parece que Oiza quiere alargar ese momento... Por fin, la conversación se diluye. Entramos en la iglesia uno a uno, y nos paramos a contemplar ese espacio pero no hablamos. Cada uno, individualmente, vamos paseándola en silencio, de vez en cuando algún comentario suelto. Oiza la recorre con calma una y otra vez, se sienta, la mira y remira, se llena de ella, comenta de la apariencia de fortaleza en los muros y su austera y pobre construcción, del pavimento de madera de los bancos, de la inclinación del suelo, de la forma de las capillas laterales, del uso del color, del prodigio de la luz interior, de la potencia de la cubierta que se posa como un velo... construida en hormigón, ..., sencillamente está disfrutando.

Salimos y continuamos rodeando la iglesia. Cada detalle de Ronchamp es motivo de comentario y satisfacción. Comprobamos la utilización del metro del modulor... Al llegar a la fachada este, habla de la proa de la cubierta, de la orientación en la liturgia, de la escala pública del espacio del porche para las misas al aire libre, de los huecos del muro, de los elementos arquitectónicos que amueblan el inmenso porche, del púlpito gris de hormigón sobre el fondo blanco sostenido por una columna... Oiza sonríe, está satisfecho.

"¿Por qué no subes al púlpito?"

María Felisa le anima:

"Paco, anda, sube..."

Sube con decisión, se asoma tímidamente con una media sonrisa.

"Aquí estoy..."

y enseguida se retira como diciendo: no estoy a gusto en un púlpito.

*Partir d'Alcázar*



# Canto Gregoriano

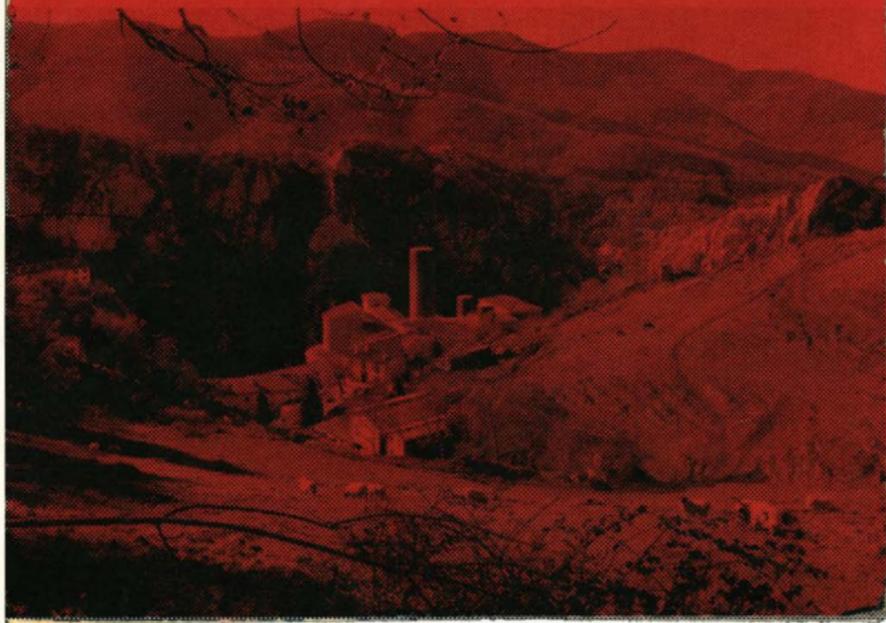
Aclamaciones y Bendiciones

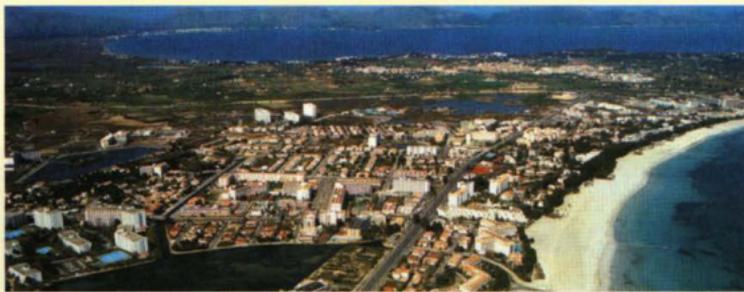
CORO DE MONJES DE LA ABADIA  
DE SAN PEDRO DE SOLESMES

Director:  
Dom JOSEPH GAJARD, O. S. B.



SDGE 80286





*Port d'Alcúdia*

MALLORCA



*Port d'Alcúdia*

MALLORCA

Tarjetas postales de la Bahía de Alcúdia y de Ciudad Blanca, de Postales el Mar, Foto MAB.





Imagen de Torres Blancas en uno de los monitores del centro de Pantallas de Control de Tráfico del Ayuntamiento de Madrid.

MONITOR

Torres Blancas





Fotografía de la cafetería del BBVA de Colli Armenteras, administrativa del Departamento de Comunicación del Banco.





CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO  
CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA

**REALISMO  
MÁGICO**  
**FRANZ ROH**  
**Y LA**  
**PINTURA**  
**EUROPEA**  
**1917-1936**

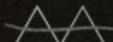
2 DICIEMBRE 1997  
1 FEBRERO 1998

CAAM / CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO  
GENERALITAT VALENCIANA  
DE CULTURA, TURISME I JOVENTUT

FUNDACIÓN  
PIÑARROY  
DE LAS ARTES

Exposición organizada y patrocinada por el Cabildo Insular de Gran Canaria y el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM).

Las Palmas de Gran Canaria, 11 35001 Las Palmas de Gran Canaria, España



CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO  
Cabildo Insular de Gran Canaria



**Joan Miró**  
territorios creativos

5 diciembre 1996 - 2 febrero 1997



Fundación  
Pilar i Joan Miró  
a Mallorca

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
Fundación de Estudios e Investigaciones Científicas

Exposición producida por la Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca y el CAAM

Las Palmas de Gran Canaria, 11 35001 Las Palmas de Gran Canaria, España

Dos carteles de exposiciones del Centro Atlántico de Arte Moderno, con su logotipo.



**veteco**

**Salón de la ventana,  
techo y cerramiento**

Sectores:  
ventanas  
techos  
cerramientos

**26-29 oct 90**

Pabellones 11 y 12  
Recinto Ferial de la Casa  
de Campo

Horario: 10,00 a 20,00 horas  
todos los días de la feria.

**veteco '90**

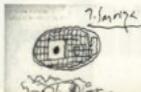


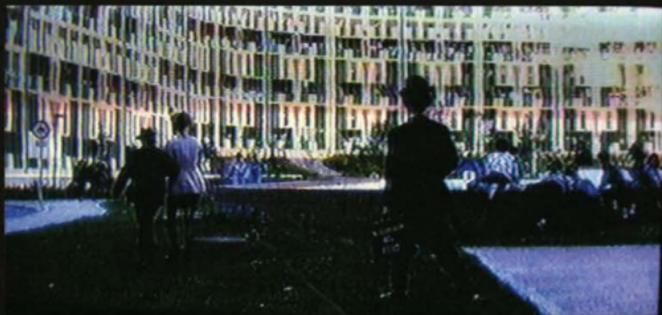
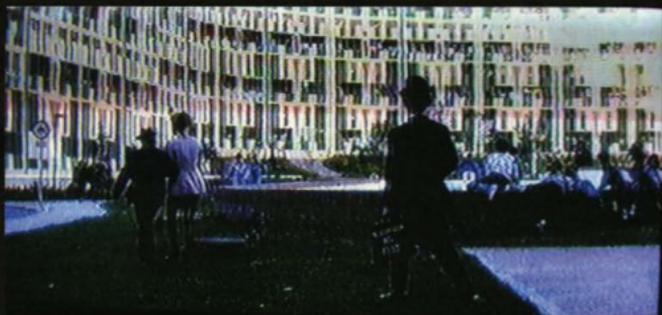
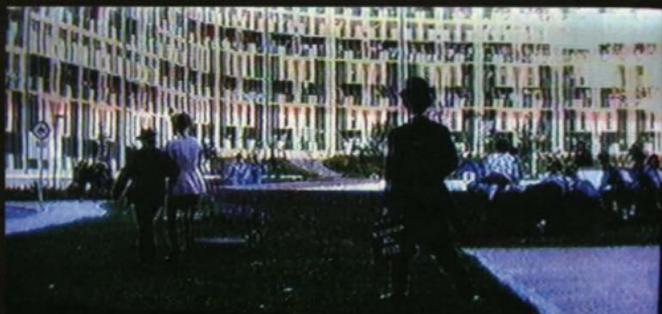
Salón de la ventana, techo y cerramiento  
Recinto Ferial de la Casa de Campo  
Pabellones 11 y 12

Avda. de Portugal, s/n.  
28011 Madrid - ESPAÑA  
Tel: (91) 470 10 14  
Télex 44025 - 41674 IFEMA-E  
Fax (91) 470 27 03



Página Publicitaria de uno de los Salones de los recintos Feriales de Madrid





Fotogramas del "luado" en la película *Amo tu cama rica*



## 1 Presentación del Decano 3 Editorial 4 La última lección de Oíza

**Javier García-Gutiérrez Mosteiro** Plaza de Azogueo, Segovia 5 Basílica Hispanoamericana, Madrid  
6 Viviendas en la calle Fernando el Católico, Madrid 7 Delegación de Hacienda, Valencia 8 Basílica de Arlanzón, Oñate (Guipúzcoa) 9 Capilla en el Camino de Santiago 10 Poblado de Absorón "Fuencanal A", Madrid 11 Mobiliario para vivienda social 12 Prototipo de vivienda social, Madrid 13 Ministerio de Industria y Comercio, Madrid 14 Poblado Dirigido de Entrevías, Madrid 15 Iglesia de Santa María del Pozo, Madrid 16 Viviendas experimentales en Carabanchel, Madrid 17 Unidad residencial Batán, Madrid 18 Ciudad satélite "horizonte" (Madrid) 19 Unidad residencial Loyola en Carabanchel Alto, Madrid 20 Unidad residencial Cáceres, Madrid 21 Unidad residencial Erillas, Madrid 22 Delegación de Hacienda, San Sebastián (Guipúzcoa) 23 Casa de Reposo y Convalecencia, San Rafael (Segovia) 24 Viviendas en la Puerta del Ángel, Madrid 25 Casa Fernando Gómez, Durana (Álava) 26 Capilla y Centro Panoquial en Entrevías, Madrid 27 Locales para el INCE, Madrid 28 Casa Lucas Prieto, Talavera de la Reina (Toledo) 29 Unidad escolar en Batán (Madrid) 30 Ciudad Blanca, Alcudia (Mallorca) 31 Pabellón español para la Feria de Nueva York 32 Torres Blancas, Madrid 33 Sala de exposiciones Hisa, Madrid 34 Apartamentos en el Paseo de la Castellana, Madrid 35 Apartamentos en Alcudia (Mallorca) 36 Casa Juan Huarte, Formentor (Mallorca) 37 Universidad Autónoma de Madrid 38 Universidad Autónoma de Bilbao 39 Casa M<sup>a</sup> Josefa Huarte, Palma de Mallorca 40 Oficinas Huarte, Madrid 41 Prototipo de baño prefabricado Roca 43 Campejo terciario y recreativo en Montecarlo (Mónaco) 44 Casa Arturo Echeverría, Madrid 45 Restaurante Ruzpo de Nola en Torres Blancas 46 Ordenación del Gran Kursaal, San Sebastián (Guipúzcoa) 47 Sede de Altos Homos de Vizcaya, Aravaca (Madrid) 48 Sede central del BBV, Madrid 49 Facultad de Ciencias, Córdoba 50 Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental, Sevilla 51 Viviendas sociales en Orcasur, Madrid 52 Auditorio de Música, Madrid **54 La Casa de Oíza, José Manuel López Peláez** Centro Islámico, Madrid 55 Plaza Piasoso y Mujero para el Guernica en Atza, Madrid 56 Anillo Olímpico de Montjuic, Barcelona 57 Casa Fabriciano, Torrelodones (Madrid) 58 Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas (Gran Canaria) 59 Viviendas en la M30, Madrid 60 Exposición Universal de 1992, Sevilla 61 Ricinos Ferriales, Madrid 62 Pabellón de deportes, Pasencia (Búsceres) 63 Estadio deportivo, Madrid **64 Casa en Durana (Iñigo Cobeta)** Embajada española en Bruselas (Bélgica) 65 Torre Triana, Sevilla 66 Universidad Pública de Navarra, Pamplona 67 Metropolitano de Bilbao 68 Centro Cultural de la Defensa, Madrid 1988 69 Casa en Cátedra (Navarra) 70 Palacio de Festivales, Santander 71 Universidad de Aochia, San Sebastián (Guipúzcoa) **72 Improvisación para una casa entre pinos (José Alfonso Ballesteros)** Escuela de Administración Pública, Mérida (Badajoz) 73 Centro Cultural La Alhóndiga, Bilbao (Vizcaya) 74 Centro Cultural La Alhóndiga, Bilbao (Vizcaya) 75 Plaza de San Francisco, Palma de Mallorca 76 Palacio de Congresos, Marbella (Málaga) 77 Palacio de Congresos, Marbella (Málaga) 78 Viviendas en Fuencanal, Madrid 79 Palacio de Congresos de Bilbao **80 Palabras de Arquitectura, Antón Capitel** Nuevo bente marfilmo, Vigo (Pontevedra) 81 Viviendas en Valdebernardo, Madrid 82 Centro Comercial, Vigo (Pontevedra) 83 Fundación Oteiza, Alzuza (Navarra) 84 Oficinas en Pío XII, Madrid 85 Palacio de Congresos, Pontevedra **86 Imaginarias Máquinas Voladoras, Francisco Javier Sáenz de Oíza** Casa taller Fabriciano en Torrelodones (Madrid) 87 Centro de Arte y Cultura El Aguila, Madrid **88 Hacia una Arquitectura, José Carlos Velasco López, María Luisa López Sardá** Centro Cultural, Villaviciosa de Odón (Madrid) 89 Alojamiento temporal, Madrid 90 Parque urbano, Balausti (Vizcaya) 91 Museo Etnográfico de Zamora 92 Centro de Estudios Hispano Lusos, Zamora 93 Ampliación de su casa de Mallorca 94 Ampliación del Museo del Prado, Madrid 95 Casa Juan Huarte en Polensa, (Mallorca) 96 Facultad de Filosofía y Derecho de la Universidad Complutense, Madrid

Arquitectura COAM  
Revista de Arquitectura y Urbanismo del  
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid  
Barquillo 12. 28004 Madrid  
91 5218696, 91 5218200 (ext.412)

Agadecimientos:  
María y Javier Sáenz, Juan Huarte,  
M<sup>a</sup> Jesús Gracia Montalbán Pazos Men-  
dois, Carmen Chato Gómez, Adriana Bis-  
quet, Miguel Ángel Sibón, Isabel Bernar-  
dos, Miguel de Guzmán, Gota Noriega,  
Sebastián de la Riva, Víctor Díez,  
Cándido Sánchez, Virginia González Rebo-  
la, y muy especialmente a Jaime Victoria

Editorial  
América Ibérica SA  
Miguel Yuste 26. 28037 Madrid  
Tfn. 91 3277950

Publicidad  
Via Directa de Publicidad SA  
Beatz Segovia,  
Miguel Yuste 26. 28037 Madrid  
Tfn. 91 3277950

Distribución  
España, SLS en C.  
Miguel Yuste 26. 28037 Madrid  
Tfn. 91 4179530  
Suscripciones

América Ibérica SA  
Miguel Yuste 26. 28037 Madrid  
Tfn. 91 3241345

Fotomecánica  
Soménin  
Impresión  
Orynu

Deposito Legal M-38079

Los criterios expresados en los artículos son  
de exclusiva responsabilidad de sus auto-  
res y no reflejan necesariamente la opinión  
de la dirección de la revista. El editor se  
reserva el derecho de la publicación de los  
originales recibidos. Queda prohibida la  
reproducción total o parcial del contenido  
de la revista, aun citando procedencia, sin  
autorización expresa y por escrito del editor

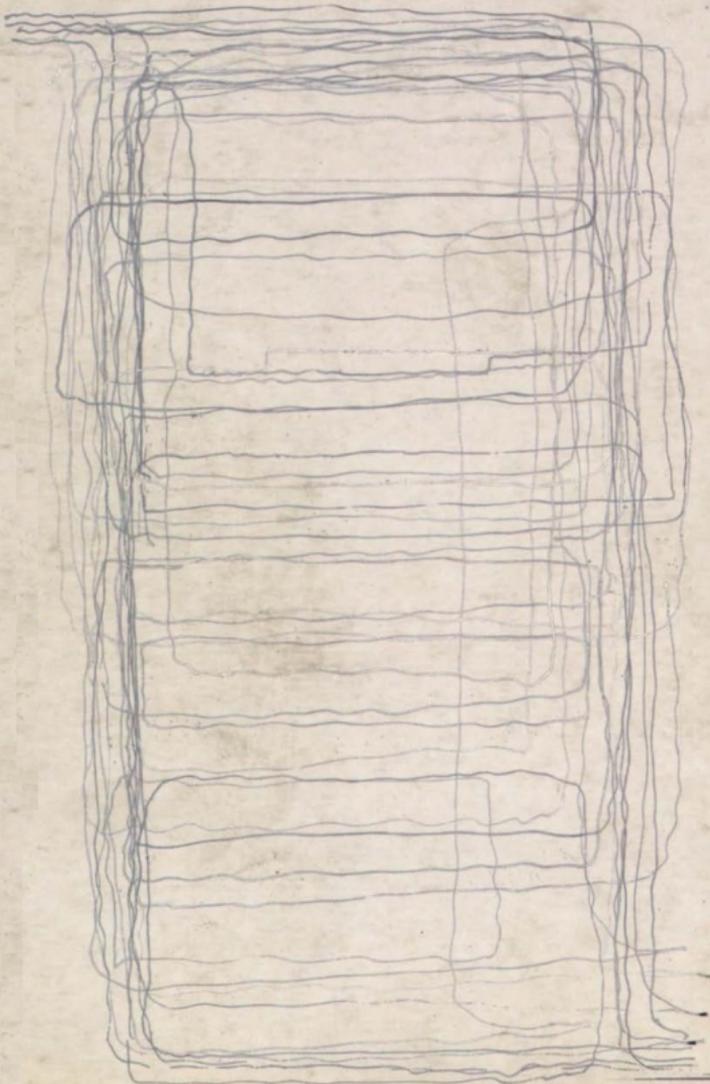
PVP España 2.000 ptas (12 Euros)  
PVP Europa 2.750 ptas (14,5 Euros)  
PVP América y África 3.100 ptas  
PVP Asia 4.000 ptas

Directores  
José Alfonso Ballesteros Raga  
Ricardo Sánchez Lampiñe

Consejero de Dirección  
Antón Capitel

Redacciones  
Iigo Cobeta Gutiérrez  
Juan Elvira Peña

Consejero de Redacción  
Juan García Millán



Arquitectura COAM  
Revista de Arquitectura y Urbanismo  
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

2000 pesetas 12 euros

