

cota cero

REVISTA DE ARQUITECTURA

5/6

EDIFICACION · URBANISMO · TEORIA Y PROYECTOS · HISTORIA

ARTE · DISEÑO · INTERIORISMO

450 PTAS.

**Francisco Javier
SAENZ DE OIZA**

apunte biográfico redactado por
Antón González CAPITEL
para un diccionario inglés

Arquitecto español,
nacido en 1918 y titulado
en la Escuela de Madrid
en 1946, tal vez sea la
personalidad más
compleja y atrayente de
la arquitectura española
de los últimos veinticinco
años en cuanto representa
la expresión más exacta
de la sinuosa aventura de
lo moderno en el país.

Situado el comienzo de
su profesión en el dominio
de la cultura de reacción
historicista del primer
franquismo, las obras
iniciales de Sáenz de
Oíza supondrán una
revisión modernizada de
los principios entonces
convencionales, sin que
llegue la ruptura radical
con aquéllos hasta sus
trabajos en los años 50.
Pero aquella revisión
(explícita en los proyectos
de las **Basilicas de
Aranzazu** y de **La Merced**,
con Laorga, en 1949)
vence ya los concursos y
se acepta como uno de
los modelos de transición:
en los sucesivos años 50,
puede decirse que Oiza
representa la llegada
definitiva de una actitud
de vanguardia que,
recuperando el tiempo
perdido frente a la
cultura europea,
caminará con rapidez al
perseguir, casi con
místico fervor, el **ideal de
modernidad** que se había
perdido y estancado en la
trágica y convulsa España
de las décadas de los
treinta y los cuarenta.

J. Saenz de oiza

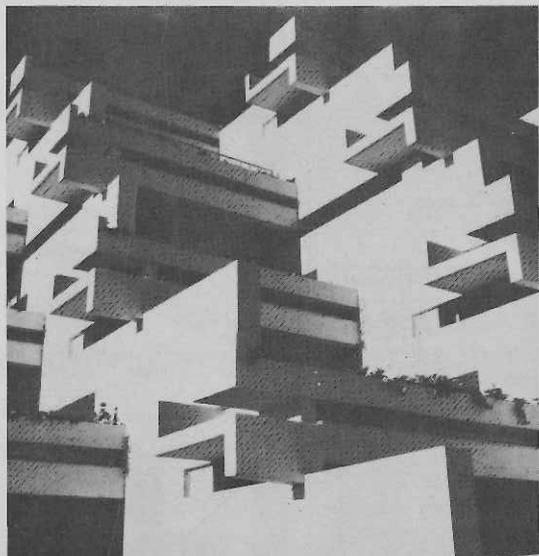
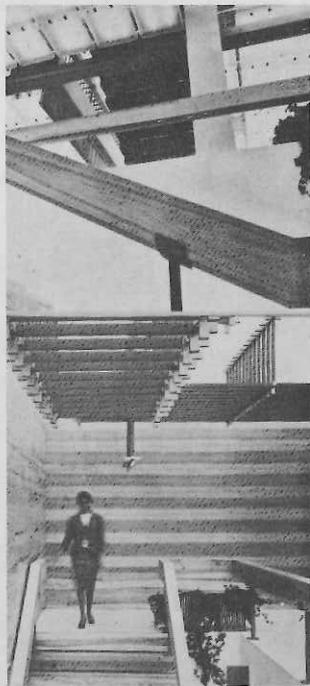
Unido —y casi diríamos que como uno de sus más críticos conductores— a la cultura moderna «oficial», identifica aquel ideal en la más **ortodoxa** interpretación de lo moderno: la fe en una arquitectura como respuesta social y configurada en la atención a lo funcional y lo conjuntos estatales de vivienda económica en Madrid (**Barrios de Puerta del Angel**, 1954; **Fuencarral**, 1954; **Batán**, 1955; **Entrevías**, 1961), de una cuidada aproximación **realista** y profesional, y en colaboración con algunos arquitectos que inician lo que será su fuerte área de influencia.

Simultáneamente —en 1954— Saenz de Oiza gana con Romani y Oteiza el Premio Nacional de Arquitectura por la **Capilla para el Camino de Santiago**, donde una idealizada visión post-miesiana indica cómo, para el S. de O. de aquellos años, la tecnología era el camino expresivo de la arquitectura; y precisamente el tema de la Capilla probaría la fuerza poética de tal lenguaje, indicando ya, que por diversa que la obra se presente, la consideración del camino de la técnica permanecerá siempre.

Muy pronto Oiza parecerá sensible a las posiciones que, como la de Zevi, hacían la crítica de la primera idea de lo moderno. Así la «**Ciudad Blanca**» de Alcudia (1961) avanzará sobre el lenguaje «brutalista» y la **Casa en Talavera de la Reina** (1960) o la **Sala de Exposiciones de Huarte** (1961) recogen la influencia del organicismo nórdico, como en todos los años sesenta lo hará buena parte de la arquitectura madrileña.

Su camino es muy veloz y así en 1962, su obra parece estar en condiciones para salir de un marco estrictamente nacional y situarse en el centro del debate internacional: **Torres Blancas** significará, como la ópera de Sidney de Utzon, la cima más explosiva de una revisión de lo moderno.

Pero la destrucción de la primitiva idea de modernidad se superponía en **Torres Blancas** con la condición de *quintaesencia* de lo moderno que se había perseguido. La aceleración para poner a punto lo moderno en España se basó sobre este equívoco, y así la obra de S. de O., como la de tanta arquitectura española de entonces, está impregnada de él. Su



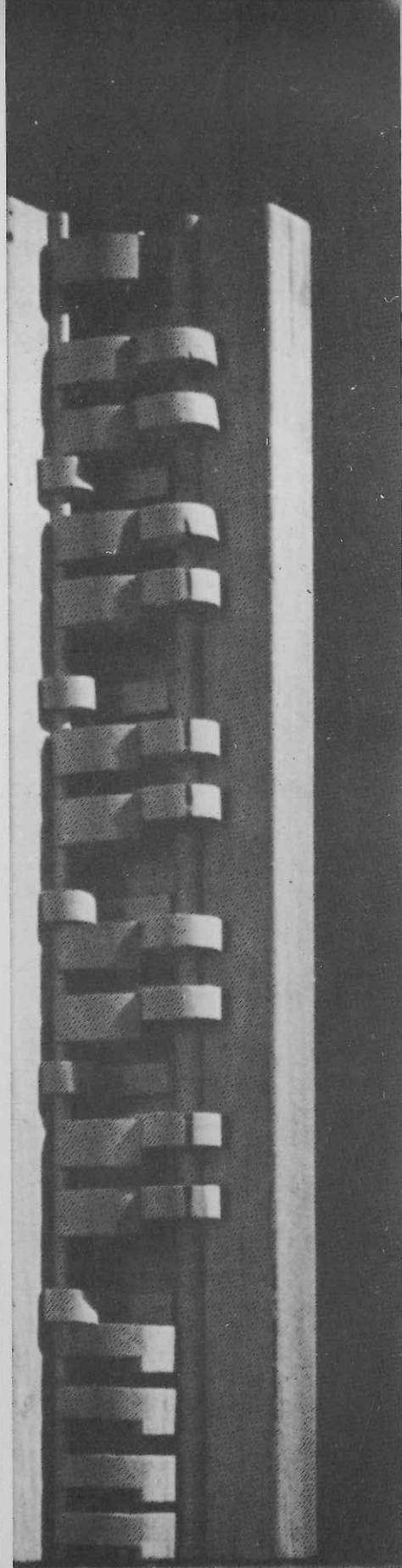
carrera lo acusará continuando la búsqueda del ideal y recuperando una idea de arquitectura que insiste en la más pura función y en la tecnología como medios.

Próxima a la arquitectura que encarnaba estos ideales en el área británica podemos ver a las **Universidades Autónomas de Madrid y Bilbao**, (concursos de 1969 y 1970 respectivamente), el concurso de **Montecarlo**, (1970) y la **Casa Huarte** en Mallorca (1971), excelentes productos de su maestría.

El **Banco de Bilbao** en Madrid (1971-1978) pertenece a esta actitud y es tal vez, uno de los edificios torre construidos con *tecnología sofisticada* más conseguidos de Europa.

Recientemente, consolida su posición última más *alejada del espejismo del ideal de modernidad* con el proyecto presentado al Concurso para **Universidad de Córdoba** (1978, primer premio). En su lema («*Utilitas, Firmitas, Venustas*») parece decirnos que basta la sabiduría en los medios arquitectónicos para hacer verdadero el viejo lema vitrubiano.

Dos veces premio Nacional de Arquitectura,

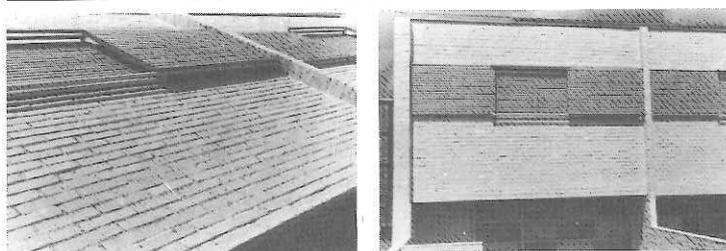


concurante infatigable y muy numerosas veces premiado, acompaña la calidad de su obra y el interés de su aventura profesional con su personalidad brillante y crítica. Profesor de la Escuela de Madrid desde los primeros años cincuenta, ha sido Catedrático del último curso de Proyectos Arquitectónicos desde 1969.



* NOTA DE LA REDACCION:

Director de la Escuela de Arquitectura de Madrid en el bienio 1981-83, en los últimos años Oíza ha ganado los concursos para el **Palacio de Festivales en Santander** y el **Museo de Arte Contemporáneo de Las Palmas**, ambos en curso de ejecución. En la actualidad realiza estudios para el edificio de la Embajada de España en Bruselas.



ENTREVISTA

por
Begoña MUÑOZ FERNÁNDEZ

Se nos había confirmado la noticia: Saenz de Oiza vendría a Asturias. Eran unas fechas próximas a la entrega de los premios Príncipe de Asturias, pero no era ese el motivo de su visita.

Desde siempre en **cota cero** hemos creído en la importancia de que nuestra publicación entrevistase a personalidades destacadas dentro del amplio mundo de la arquitectura y por fin, después de mucho esperar íbamos a conseguir hacer realidad nuestro deseo.

— ¡Cómo vas a dudarlo! exclamó su mujer ante su consulta en un veloz e imperceptible juego de miradas destellantes que enmudeció por un instante a la inevitable concurrencia de personalidades. Y así fue como la evocación de los glaucos matices de aquellos lirios —que tan primorosamente se erguían ante el más genuino color de unas rosas de suave y exquisito olor—, nos ayudó a fijar definitivamente la cita. Sería a las nueve y media de la mañana del día 14 de noviembre.

La verdad es que a esas horas de la mañana —pensaba yo— no va a estar para nada, y mucho menos para la pretendida entrevista. De todos modos así lo habíamos acordado y decidí no darle más vueltas.

Eran ya las diez menos cuarto cuando acompañado de uno de sus hijos apareció en el vestíbulo del muy ovetense Hotel de la Reconquista. «Perdona —me dijo— nos hemos ido a desayunar y posiblemente nos hayamos retrasado».

Mientras tanto, yo había encontrado un refugio mozartiano en el ángulo del salón próximo al piano de cola, que me ofrecía un sutil y mudo contrapunto multicolor ante tanta seriedad y nobleza de grana y oro... Allí, ante tan callada y negra presencia, y mientras él iba hablando, yo examinaba su actitud, su mirada, sus manos,... Ya, a esas horas de la mañana, era un puro derroche de vitalidad. A lo largo de toda nuestra conversación permaneció sentado en el borde de uno de aquellos butacones, como negándose a sentirse atrapado por sus muelles, debatiéndose continuamente dentro de su traje gris en el que más que moverse con soltura yo diría que no acababa de encajar. Todo él era como un aluvión de enérgicos gestos que de cuando en cuando hacían que su viva mirada azul enrojeciese.

La mullida alfombra que yacía a nuestros pies parecía querer acallar sus iras con su tupida, noble y muda esencia horizontal.

En un continuo sube y baja, sus gafas apuntaban a todas direcciones sin seguir lo que sus ojos veían. Poco a poco, mientras comentaba los ejemplares atrasados de **cota cero** que traía en la mano, nos fuimos prolongando en unos preliminares que me vi obligada a cortar apretando la tecla de mi grabadora rosa. En ese momento dejó de tutearme.

● **Me gustaría empezar preguntando quién es Francisco Javier Saenz de Oiza.**

□ *Yo diría que soy un hombre de pueblo. Nací en un pueblo de Navarra (Cáseda) a donde he vuelto durante gran parte de las vacaciones de mi infancia.*

El formarme y realizarme en la calle, en contacto directo con la realidad de las cosas ha sido una de mis maneras de ser. Por eso, cuando me pregunta Vd. quien soy, le digo que un hombre que ha aprendido en la calle directamente, que ha querido aprender haciendo monumentos, recorriendo edificios, luchando con los hombres de la calle. Luego la vida le va ordenando a uno y termina siendo arquitecto, siendo profesor y catedrático, y Director de Escuela y toda una serie de aditamentos que no me llenan de gloria por supuesto. Son como un lastre que se tiene; se carga uno de historia y de conocimientos pero en el fondo quisiera volver a ser otra vez lo que era al principio, un estudiante de Arquitectura que anda por los caminos aprendiendo.

● **A casi todos nos influye algo o alguien a la hora de elegir una carrera ¿qué, o quién motivó a Saenz de Oiza para hacerse arquitecto?**

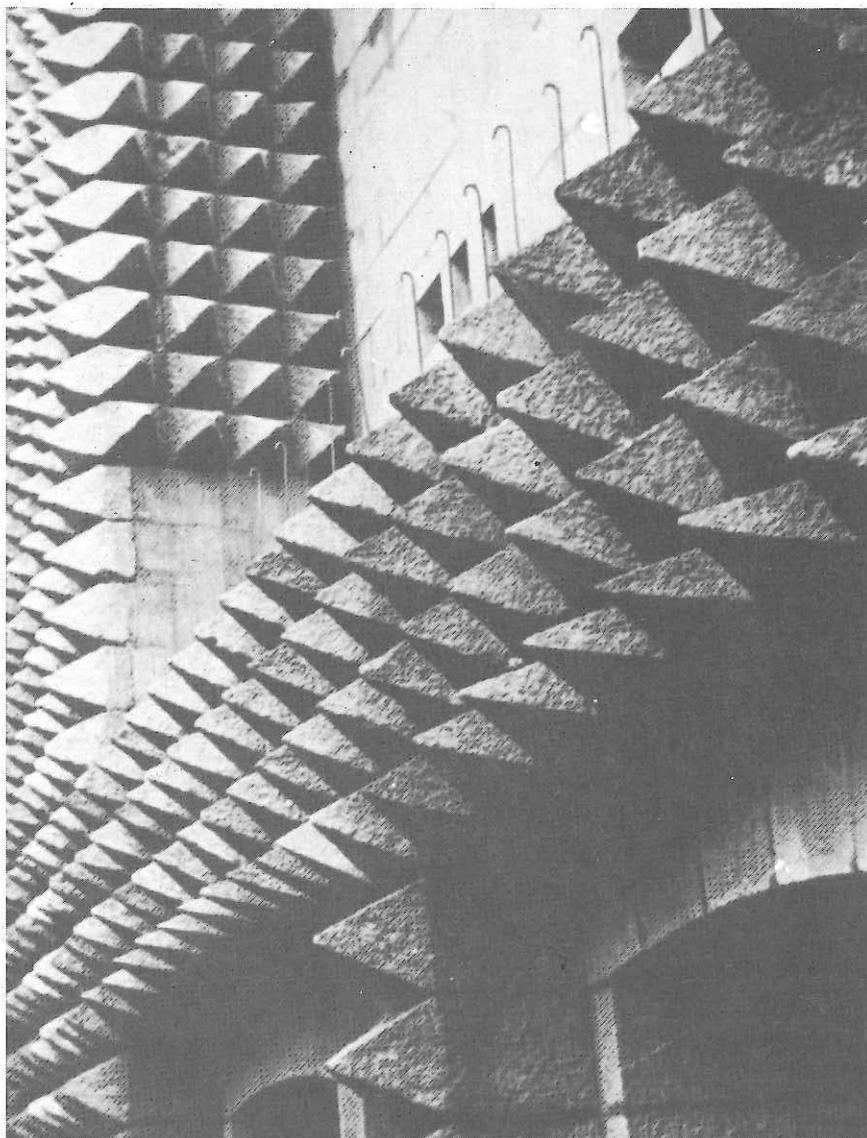
□ *Nosotros nos educamos en Sevilla. Mis tiempos de Bachillerato transcurrieron entre los Escolapios y el Colegio de las Carmelitas.*

Yo he llorado lágrimas cuando he vuelto últimamente y me he encontrado que no existe ni la huella de estos lugares. El Colegio de los Carmelitas era un palacio extraordinario de tal nivel que las monjas no nos dejaban subir por la escaleras. Era una pieza monumental.

Pero realmente creo que quien me motivó fue mi padre que era arquitecto aunque no ejercía. Ya de niño me interesaba yo por sus libretos y por las revistas de arquitectura que recibía periódicamente. Recuerdo que en el año 32 me entusiasmé con la lectura de un trabajo sobre la arquitectura de los lazos hispano-árabes realizado por un ingeniero llamado Prieto Vives, y publicado en un número especial de una de aquellas revistas que se dedicaba a este señor.

Con letra de niño tengo estudiadas las trigonometrías, las definiciones y formulaciones que hacía Prieto Vives para estudiar las soluciones de los lazos hispano-árabes. Había construido en madera todas las artesas, todas las cajas, todas las formas que el libro proponía cuando tendría yo 14 años. Desgraciadamente las he perdido todas y no tengo ni una muestra.

Posiblemente estos fueron los acicates de que yo me hiciera arquitecto, leer los libros que veía de mi padre e interesarme desde chico por la següeta; yo digo que siempre viví con la següeta en la mano.



● Supongo que la formación del arquitecto ha evolucionado mucho desde la época en que usted era estudiante en la E.T.S.A. de Madrid. ¿qué cambios trascendentales se han producido en la Escuela y —en consecuencia—, en las nuevas generaciones?

□ *La vida es continuo fluir y cambio. De manera que si las cosas han cambiado quiere decir que estan vivas, que responden a las necesidades de cada momento.*

Yo pertenecía a una Escuela que tenía en el curso anterior al mío cinco alumnos; en mi curso éramos diecinueve y en el siguiente a lo mejor eran veinte; esta era la carrera de arquitecto de aquellos tiempos, una carrera muy selectiva. Teníamos dos años de Ciencias Exactas, un año complementario de selección y luego seis años de carrera; es decir, eran nueve años más los que costara el ingreso. Había gente que se agotaba en el ingreso después de cinco años de fracasar dibujando estatuas.

La de entonces era una formación realmente de artista aunque los estudios no formaban únicamente a un hombre de arte, sino también a un hombre de ciencia, tendría a ser un poco como la del hombre universal de Leonardo; teníamos que estudiar Ciencias Exactas y a la vez dibujar como un alumno de Bellas Artes. Por eso el emblema del arquitecto de la flor y el compás en cierta medida resumía la misión artística y científica de la carrera. Con el tiempo las necesidades sociales han sido otras. En España, la evolución desde la vida medieval o rural en el campo a la concentración que se produce en las grandes ciudades desde los años cuarenta en adelante provocó una gran demanda de alojamientos en núcleos diferentes. Los pueblos quedaron abandonados; las necesidades de nueva casa, de nuevos sitios, forzaron la máquina y, ante

la necesidad de arquitectos la carrera fue abandonando en gran parte su pasado artístico para convertirse más en una carrera de edificadores, de constructores de alojamiento.

● ¿Quiere eso decir que los tiempos actuales no propician la actividad creadora del arquitecto?

□ No. Me he referido a unos tiempos anteriores al presente. Los tiempos presentes son lo contrario como reacción a una estructura de ciudad sin sentido, agresiva visualmente, poco expresiva de lo que es el hombre. Hay una reacción contraria a partir de lo que ahora se define como posmodernidad y que no es más que un movimiento que pretende contestar a la idea del progreso y de la construcción racional de la ciudad. La Bauhaus estaba fundada sobre la negación de la Historia. Hoy es muy duro reconocerlo pero es así, la Bauhaus negó toda referencia al pasado y generó una estructura de ciudad inhumana que hoy se reconoce como insoportable.

En el presente la lección es la contraria, lo cual también es malo. La posmodernidad es un movimiento compensatorio de aquel otro movimiento que era la racionalidad que pretendía reducir la forma del edificio al resultado del análisis de las propias funciones, de manera que el edificio que no expresara en su forma el desarrollo de sus funciones casi no tenía sentido como tal.

Hoy día la actividad de los estudiantes es otra y sólo les interesa el problema de la forma; no admiten preguntas sobre cómo construir las o sobre cómo proponer unos usos sobre esa forma, porque eso es secundario para ellos. El ejercicio es puramente formalístico. Ellos proyectan formas y otros le pondrán luego

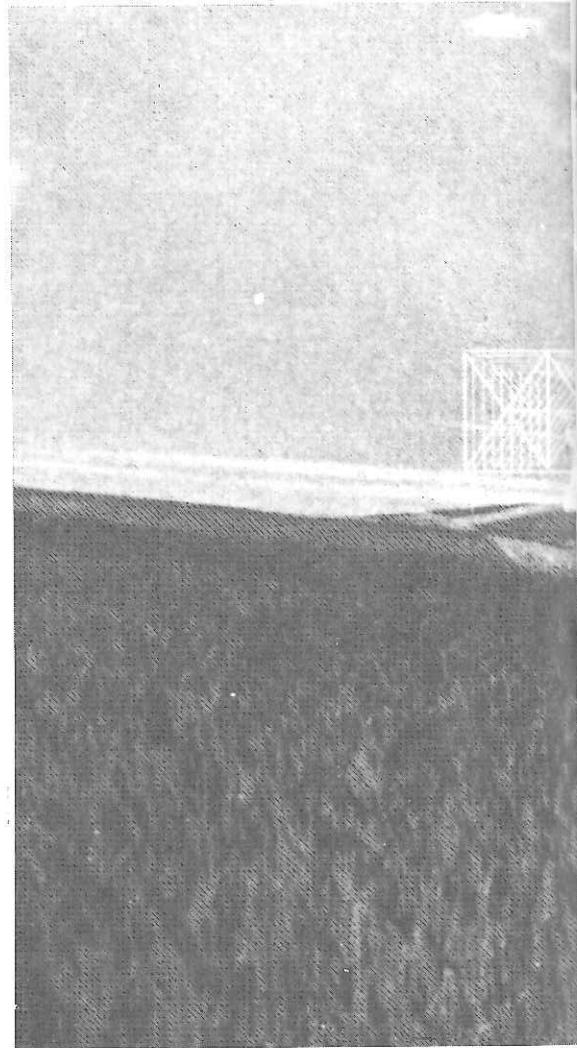
sus complementos, sus técnicas, y las harán funcionar de acuerdo con su propuesta.

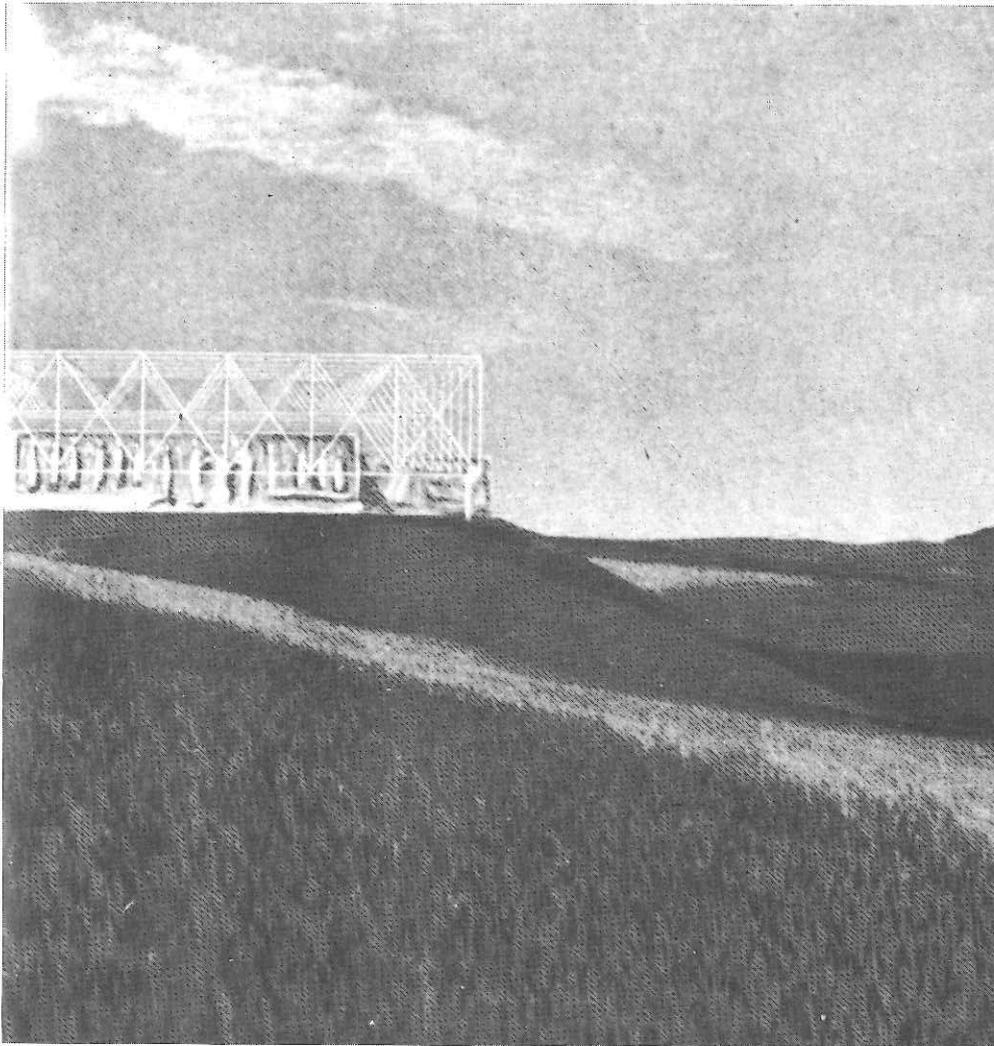
Esta es la realidad actual en la Escuela, los alumnos destacados —que al final arrastran a los otros— han vuelto a recuperar una preocupación excesiva sobre el problema formal de la arquitectura. Hasta tal extremo esto es así que, paradójicamente, nosotros tenemos que cuestionar muchas veces la postura de los estudiantes, ¿qué es eso de plantearse la forma, en exclusiva, como componente sustancial de la arquitectura?.

● Esa preocupación por la forma, ¿recupera también el simbolismo que proponía la arquitectura de las ciudades con espacios y edificios singulares, fáciles de identificar, entender y por tanto, amar?

□ Yo he sido muy seguidor de Rossi; en la escuela he creído que era un gran maestro de los conceptos. Rossi dice que una ciudad se compone de las casas y de las Instituciones; de manera que hay un tejido residencial, una especie de masa arborescente que cubre el territorio y sobre la cual destacan los edificios públicos, la Iglesia, el Ayuntamiento, las Instituciones de carácter público, las fábricas. Todo lo que no son residencias son señales en la ciudad, son referencias de estabilidad que la distinguen y establecen una clara apreciación de lo que es el tejido residencial y su sustitución.

Yo he llevado este planteamiento a la Escuela implantando los «años alternos». La estructura urbana de lectura elemental es, efectivamente, la estructura del magma residencial y la de las grandes instituciones. Con mi propuesta, si un alumno repetía, no repetía con Oiza porque si un año había dado vivienda, al año siguiente daba un curso de Instituciones. Las grandes instituciones son —res-



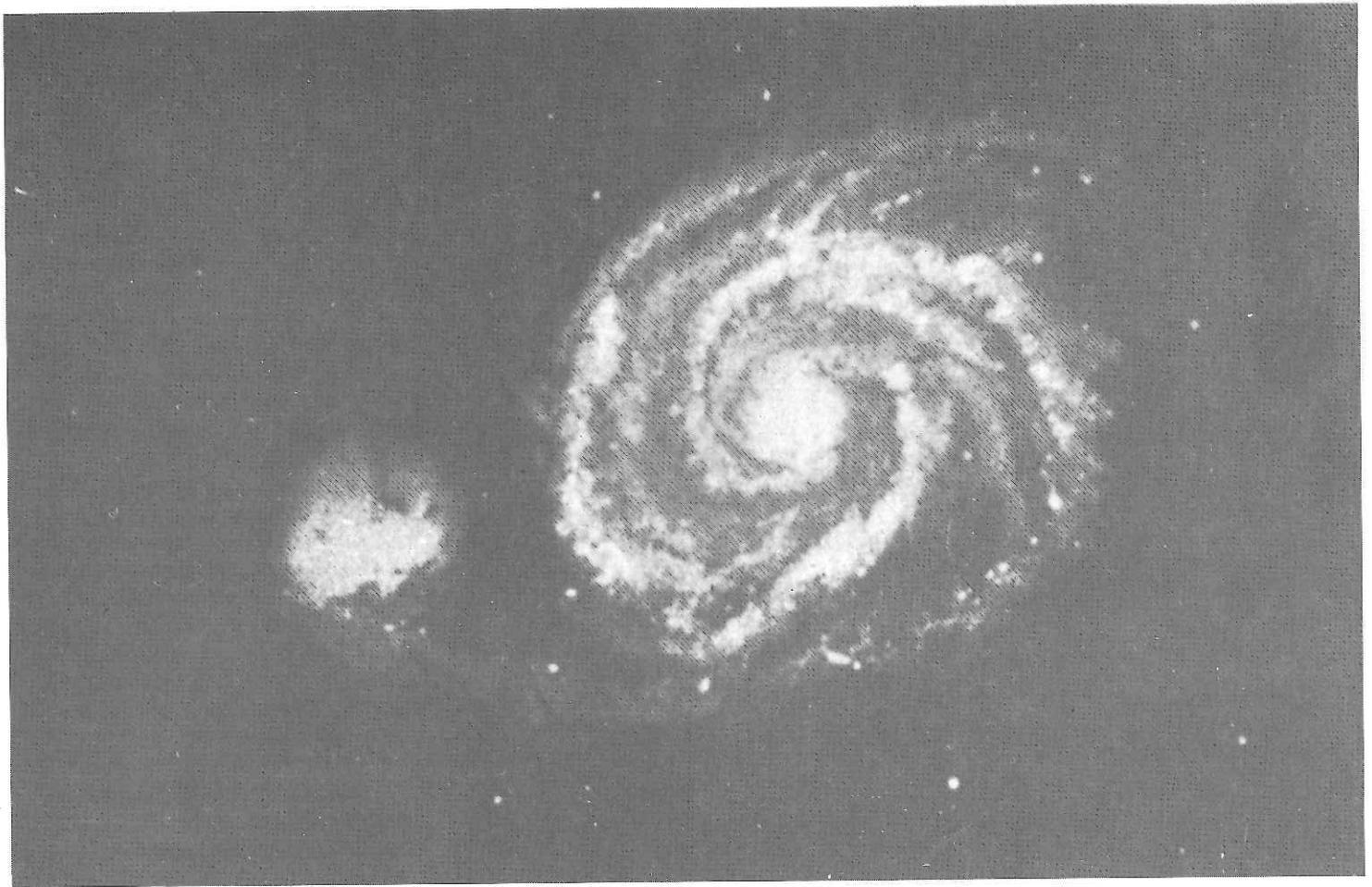


pondo a la pregunta— aquellos hitos que efectivamente distinguen y señalan los aspectos y partes singulares de la ciudad. De manera que la pequeña fuente monumental de La Cibeles o la gran puerta de Alcalá, o cualquiera de los edificios públicos primordiales: el teatro, el Ayuntamiento o el mercado, etc. empiezan a poner en orden el funcionamiento de la ciudad. El caserío se adhiere a esta estructura mayor que forman los elementos singulares y claro, como dice usted muy bien, estos elementos de carácter público y por tanto evidente, son los que mejor ordenan la producción de la estructura del tejido urbano.

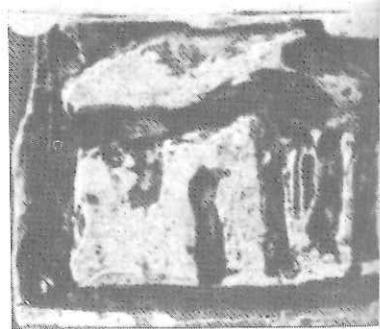
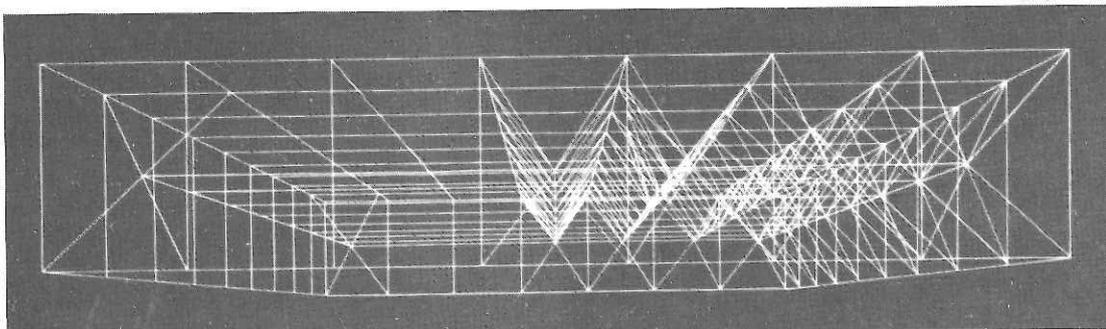
La ciudad es hermosa cuando es compleja y entretrejida; cuando cada parcela se ocupa con unos tipos sociales sin mezcla de ninguna especie se convierte en una especie de despiece urbano, en un almacén de piezas.

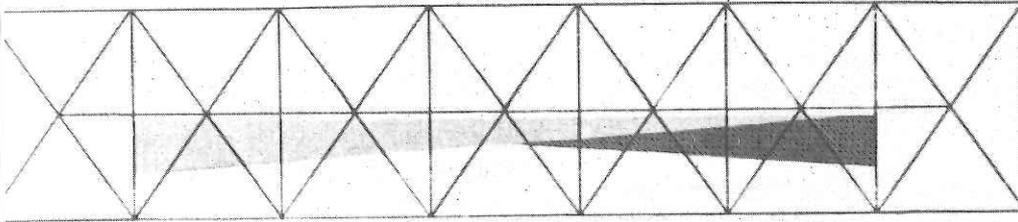
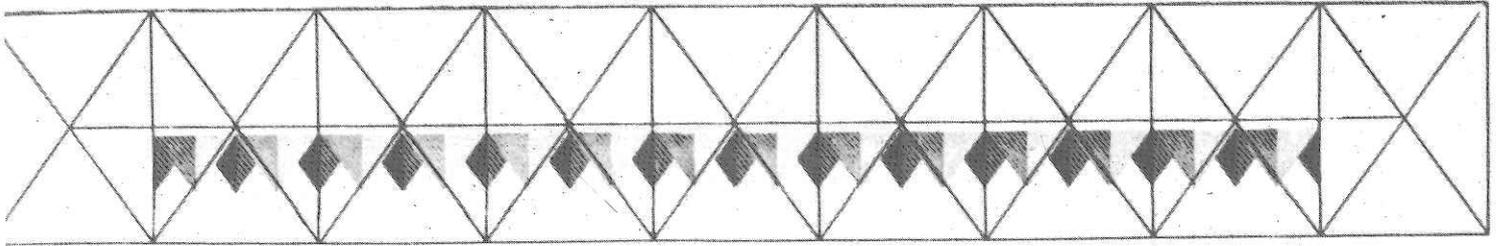
● Cree Vd. que los dirigentes de esta década asumen y defienden las nuevas propuestas de la arquitectura o más bien han hecho que el arquitecto se convierta en un restaurador de viejos edificios. A su entender, ¿que es lo que esta caracterizando la arquitectura de los 80?

□ Yo lo planteo con la elementalidad con que yo lo resuelvo todo. Mire Vd., de los 40 a los 70 fue la época del esplendor del desarrollo racional en las ciudades; y en el desarrollo racional y funcional de las ciudades lo que no funcionó fue la racionalidad y la funcionalidad. De manera que las ciudades son objetos de contaminación. Parecía que estaban basadas en la orientación solar, en la buena higiene y resulta que son antihigiénicas, disfuncionales del tráfico; la actitud de las gentes es agresiva. Es decir, que en esta época y en nombre de la funcionalidad y la racionalidad lo que se construyó fue una ciudad disfuncional e irracional.



La galaxia no retiene a las estrellas, las impulsa a espacios infinitos. La capilla no retiene al peregrino, le anima a continuar su lucha con el ejemplo del Apóstol.



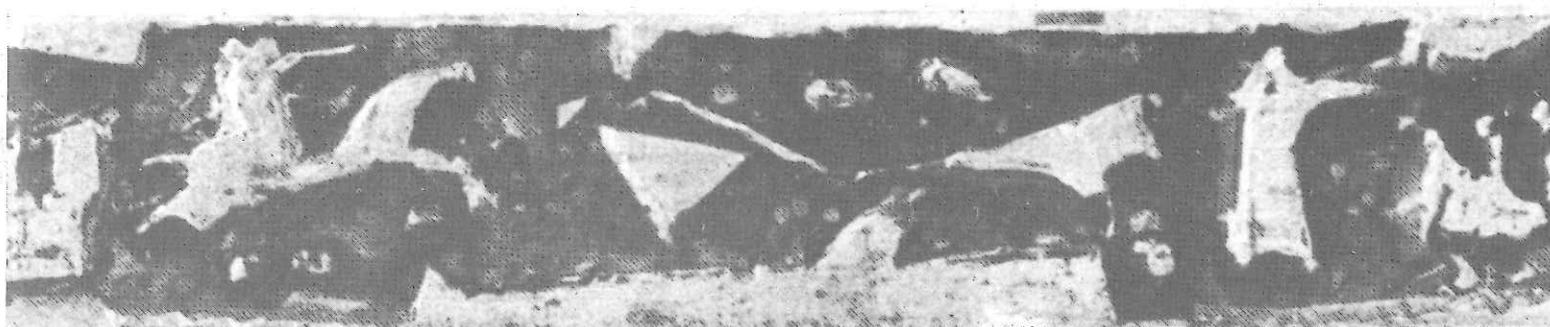


El Apóstol cabalga en la Vía Láctea, mezclándose episodios de su predicación y martirio.

En los años 80, el fracaso evidente de las ciudades del movimiento racional ha hecho que se vuelva a considerar lo que se había dejado de lado —como decía usted— en nombre de una historia que no quería ser atendida. Esta fue la señal de la Bauhaus. La Bauhaus no quiso hablar de la historia. No es que se le olvidara, es que no quiso hablar de ella.

Ahora han descubierto que las ciudades no funcionan, que lo que más funciona en la ciudad es la parte histórica que había sido abandonada y han vuelto la mirada a lo que dejaron —la ciudad histórica—, y entran a saco en ella. Yo me sospecho que también para destruirla.

Todo se considera ahora intocable, todo se considera salvable y en nombre de lo intocable y lo salvable están haciendo las mayores destrucciones en la historia de las ciudades. Están pretendiendo salvar los aspectos exte-



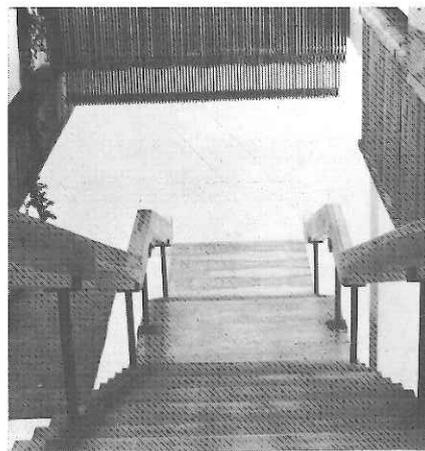
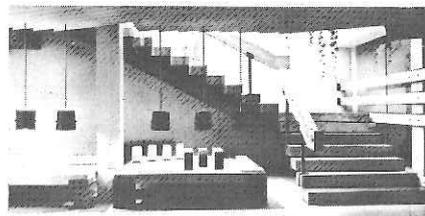
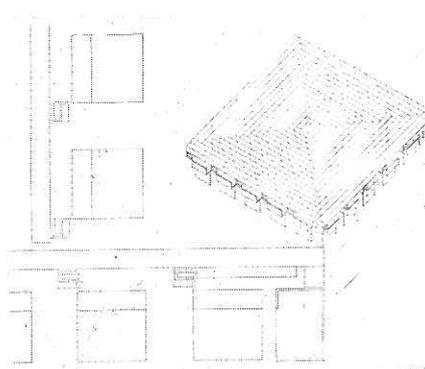
riores de las construcciones; salvada la fachada creen que han salvado la estructura urbana. La estructura urbana es una potente estructura de construcción que se define por sus vacíos, por sus patios, por sus implementos internos y externos que son, en definitiva, la sustancia de esa arquitectura. Tratar de salvar el exterior es no tratar de salvar nada, es hacer una operación de maquillaje urbano de aparente conservación de lo que ha sido un reformado anterior. Esto es muy distinto a decir que nuevas necesidades sociales pueden instaurarse en viejas estructuras urbanas. Los que me parece hermoso es salvar en todo lo posible la estructura organizativa y constructiva del edificio.

Cambiar toda la estructura interna en nombre de la Arquitectura es hacer una nueva especie de fachadismo que consiste no en poner una fachada superpuesta a un edificio antiguo, sino en mantener una fachada antigua sobre un edificio que es completamente diferente.

● La amplia y estricta normativa que regula actualmente la proyectación arquitectónica parece que obliga a los profesionales a adoptar una actitud técnica, racional. ¿Como puede defenderse la libertad creadora y la recuperación de lo irracional?

□ Es muy fácil; tomando un papel sencillamente protagonista en el desarrollo de las arquitecturas de la ciudad. Hay objetos como son este cenicero, esta mesa, esta lámpara... que son objetos de diseño y otros, como aquella casa, un monumento, un templo... que son piezas de arquitectura. Debemos adoptar un papel protagonista puesto que el arquitecto es el que —por definición— está destinado por la sociedad para levantar edificios, o para soñar con ellos. El arquitecto debe conservar ese papel primordial. Las ne-

cesidades de carácter técnico, de orden edificatorio... hacen cada día más compleja la tarea de edificar y se necesita la colaboración de las infinitas disciplinas que ayudan a ese hermoso trabajo de levantar los edificios entre todos; pero cuando el arquitecto pierde los hilos rectores de esa operación, realmen-



te el edificio se convierte en el producto de una amalgama de especialidades, sin forma coherente, y muy alejado del Arte.

● ¿Vd. cree que los arquitectos realmente controlan los hilos rectores, que están construyendo su sueño arquitectónico?

□ Ya sé a qué terreno me quiere llevar usted. En el momento presente, las Instituciones del poder, todos los Estados y en nuestro caso particular el español, realmente se dejan llevar más por las grandes multinacionales de la financiación, de la promoción en la construcción. Hay un grupo de arquitectos que colaboran en esas empresas como «grupo coral», producto que ellos destilan.

La crítica que yo hago es que este sistema de producción de arquitectura genera muy poca Arquitectura. El resultado son unos contenedores asépticos como pueden ser los aeropuertos de todo el mundo, que realmente no son piezas de Arquitectura; funcionan como aeropuertos pero nadie se descubre ante ellos diciendo: ¡Que hermoso es este aeropuerto!. El aeropuerto no tiene sentido alguno.

Antes sí se decía: ¡Que hermosa es esta estación!; fíjese usted, la Estación de Atocha, por ejemplo, es una pieza de arquitectura. ¿Por qué los aeropuertos no lo son?. Porque los aeropuertos obedecen a un sistema de producción, de obtención de productos arquitectónicos insulsos, el mismo techo, las mismas luminarias, los mismos pavimentos brillantes...

El mal del arquitecto-artista es que no tiene medios con qué hacer su producción. El poeta siempre tiene una hoja de papel y el pintor un lienzo amigo que le permite extender los colores según sus sueños; el director de cine

ya está más implicado y el arquitecto mucho más. El arquitecto es una pieza de un mecanismo social complejo en el cual no se siente libre de hacer lo que sueña. Esto mata a la arquitectura porque mata la libertad del artista; el refugio del arquitecto hoy día está precisamente en volver a ser un soñador de sus producciones, representarlas en papel, exponerlas en la calle y provocar la atención de los que edifican pensando que aquella proposición dibujada es más hermosa que la construcción que ellos levantan. De manera que no soy pesimista en esto pero creo que la arquitectura esta pasando ahora por un momento de **tablero** en virtud del cual las mejores producciones no son las realizaciones que se levantan en la calle sino los sueños con más libertad que los jóvenes arquitectos promueven. Al cabo se descubrirá que efectivamente, entre la producción del mercado y los sueños de los pintores hay un abismo que salvar, y creo que se salvará para responder mejor a las demandas de libertad que promueven los arquitectos en nombre del Arte.

Esto ha pasado en la Pintura. Cuando yo veo hoy en día colas de gente esperando para ver una exposición de Dalí, o de otros pintores, en lo íntimo pienso en el abismo tan brutal que existe entre el abandono del artista en su estudio y la veneración casi religiosa con que atentamente se espera —incluso bajo la lluvia—, para ver sus producciones. De manera que no me extrañaría que pasara igual en el campo del arte de la Arquitectura.

Es posible que lo que hoy no se entiende y se desprecia se venera el día de mañana y se espere religiosamente en colas para ver los sueños de aquellos arquitectos que en vida no fueron autorizados a levantarlos. En ese orden no soy pesimista; creo que precisamente de esta especie de asepsia social en la que la arquitectura se disuelve sin reconocerse, sólo

queda el pasado y algún sueño futuro que proyectar. Las realizaciones presentes son tan decaídas, tan neutras, tan grises, tan sin sentido, que ni enaltecen a los políticos ni entusiasman a las masas y no hacen más que despertar la abstención de los entendidos y la esperanza en esas ocultas producciones de las Escuelas que hablan de una arquitectura vieja, de una sociedad más civil, de una ciudad más humana.

● Parece deducirse de esto que existe un grave problema de comunicación entre arquitectura y sociedad...

□ Yo diría que un problema de incomunicación. El arquitecto no tiene entrada en la prensa diaria. Realmente es vergonzoso que los futbolistas, por ejemplo, tengan a su servicio la prensa y que los arquitectos —profesionales no menos dignos que ellos— no tengan cabida.

Espero que algún día los periódicos digan: «Hoy es la onomástica de tal arquitecto», porque, ¿sabe usted cuántos nombres de arquitectos conocen los ciudadanos de la calle?: Pues la mayoría no conocen a ninguno.

● Tener la prensa a favor es algo imprescindible en el engranaje social de estos tiempos; ya sabe de los poderes fácticos del papel impreso...

□ En el momento actual la arquitectura se bate en retirada y no porque se quiera prescindir de ella, sino porque los arquitectos somos leídos como unos señores equivocados que se apropian de la función, utilidad y dinero de sus clientes para hacer sus propias obras, para proyectarse.

Esta especie de fobia hacia la arquitectura que se da actualmente, va contra la propia necesidad social de orden en el paisaje.

En el fondo los grupos ecologistas que reivindican una mayor armonía entre hombre y medio ambiente, lo que realmente están reclamando es la presencia de un sistema ordenador que históricamente se ha llamado arquitectura. Ahora lo pueden llamar ciencias ecológicas o como quieran. El nombre no importa. Lo que realmente importa es asegurarse de que esa necesidad sea cubierta; es preciso saber que el hombre vive sobre la naturaleza, que si bien le gusta vivir la vida natural, no es como el mono que vive en el bosque. El hombre es un ser que crea su propio entorno y lo convierte en objeto de su habitación a través de operaciones muy delicadas. Si en la forma de ordenar no hay referencias de lo humano, la atención del hombre decae.

Nuestra sociedad actual en la que las sucesivas capas y envolventes del hombre no están cargadas de significación humana, esta convirtiendo este mundo en un mundo deshumanizado, en un mundo sin sentido, en un mundo en el que la proyección del hombre carece de valor.

Lo humano siempre es un discurso contrario a lo natural, lo natural necesita del orden de lo artificial, de lo artificialmente humano puesto en contraste y diálogo enfrentando con la naturaleza.

Los objetos monumentales vulneran el orden de la naturaleza. El discurso del Partenón se contraponen ferozmente a las leyes de la naturaleza; en él domina toda geometría, toda regularidad, toda perfección, todo discurso no vegetal —si bien lo evoca sutilmente a través de las volutas—.

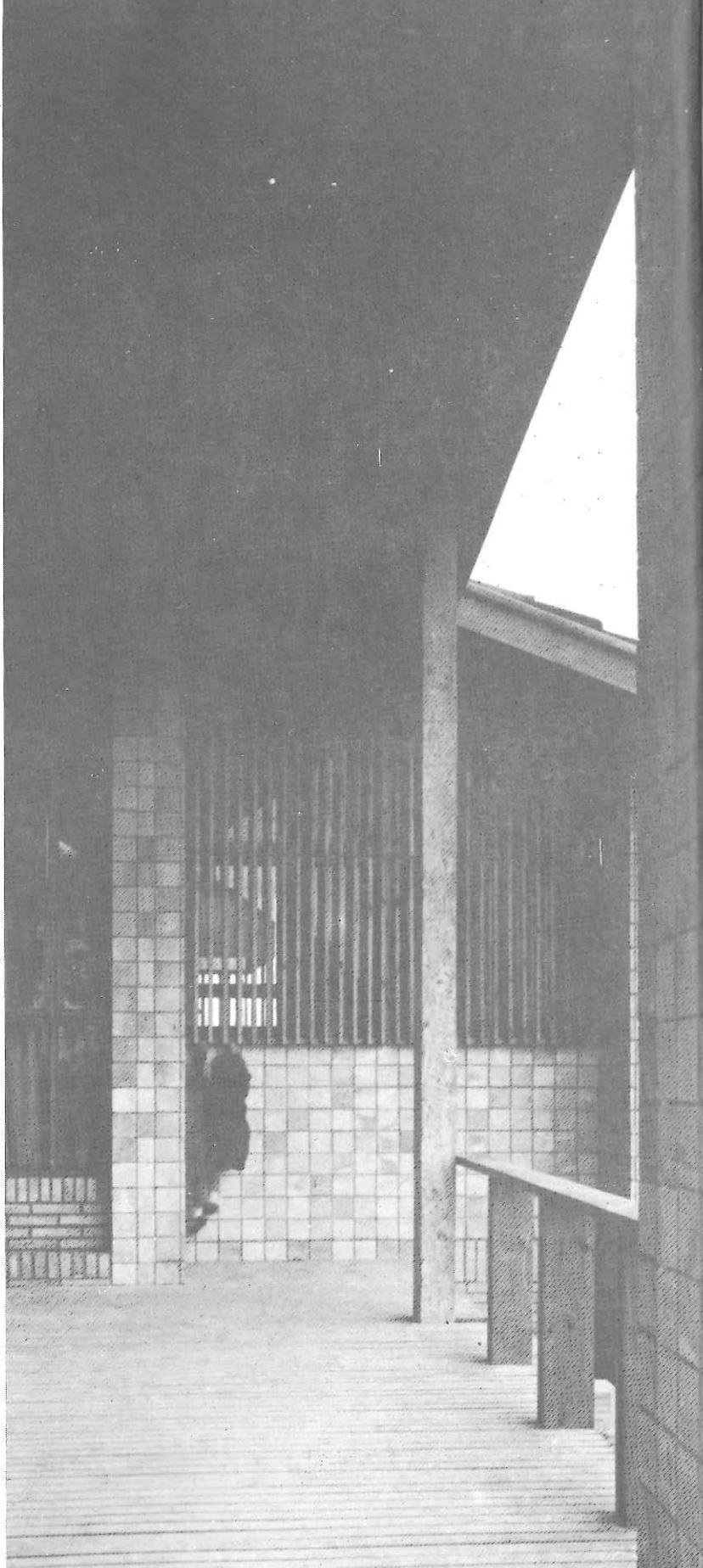
La arquitectura forma parte de la historia del arte de todas las civilizaciones y desde siempre ha sido comprendida la capacidad de expresión o proyección del hombre en sus obras.

Esto me hace ser optimista y afirmar que se recobrará el importante papel que desde siempre se ha tenido en la historia de los pueblos que expresaron su forma de ser a través de sus realizaciones arquitectónicas.

La sociedad humana se va a encontrar en un plazo de no más de diez años con un plantel de enamorados de la arquitectura que van a saltar a la calle dispuestos a lanzar discursos de proyección pública en defensa de una ciudad más hermosa, de una sociedad más organizada en la que la arquitectura vuelva a ocupar el papel protagonista de ordenadora, de contraladora de la producción del espacio habitable.

● **¿Las revistas especializadas pueden contribuir a solucionar estos problemas?, ¿Qué orientación considera más adecuada hoy en día para una revista de Arquitectura?**

□ *Es un tema vitalmente interesante. Siempre he creído que no se trata de realizar la difusión de la Arquitectura entre profesionales que ya están dedicados a ella sino, precisa-*



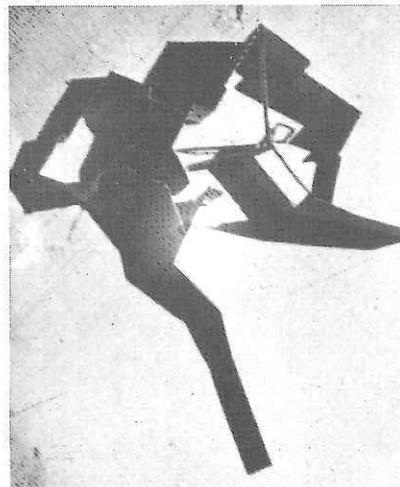
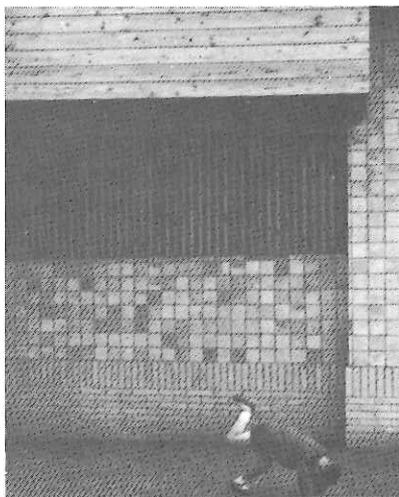


mente, proclamarla fuera de las Instituciones de los arquitectos, para poder comunicar con la vida de la calle. De manera que una revista de Arquitectura, en tanto que revista profesional —para mí— no tiene interés hoy día porque la comunicación entre arquitectos siempre se produce. En los tiempos presentes tiene más sentido una revista más abierta a las instituciones culturales, y de todo orden, para que permita comunicar más las tareas de la evolución de la Arquitectura. Puede estar más relacionada con la vida social de los pueblos y no ser una publicación exclusivamente minoritaria, de las élites que se dedican a la obra de arquitectura. No se trata tanto de un debate profesional como de cumplir un papel de promoción de la Arquitectura sobre la ciudad y sobre la sociedad humana.

● Me gustaría conocer su impresión sobre la arquitectura que se ha hecho y se está haciendo en Asturias.

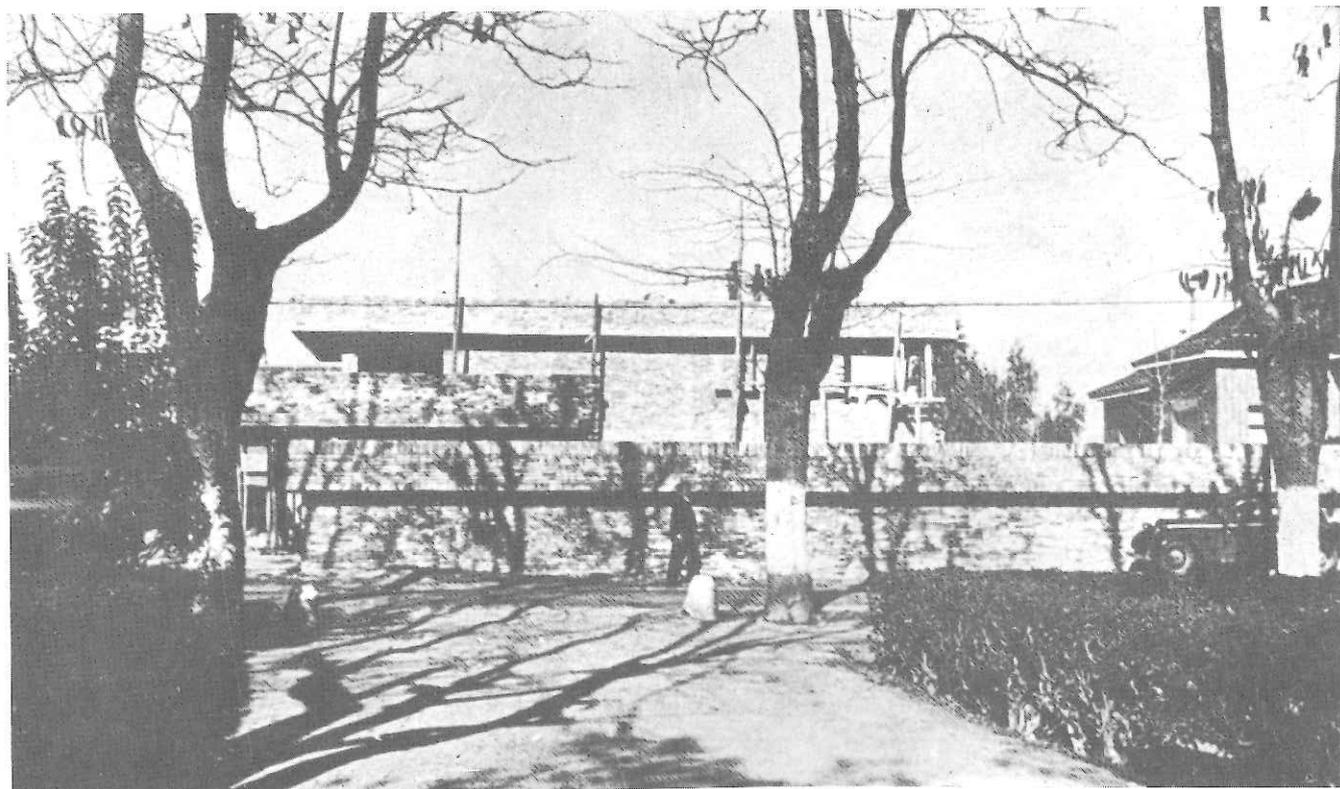
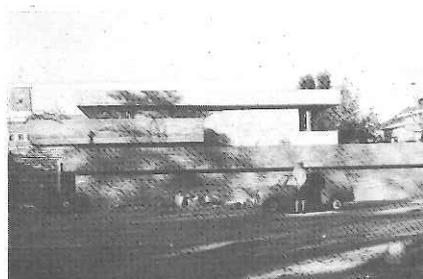
□ Esta es una región encantadora, limitada en su tamaño y por lo tanto humana en profundidad, pero yo realmente no soy especialista de la historia, ni de la restauración, y no conozco lo que se hace actualmente en la conservación monumental de Asturias. Tampoco conozco los planes modernos de ensanche de las ciudades, las necesidades sociales de alojamiento, sanitarias o culturales de la región asturiana.

● En ese caso, y dada su vinculación con As-



ENTREVISTA

cota cero. 5/6

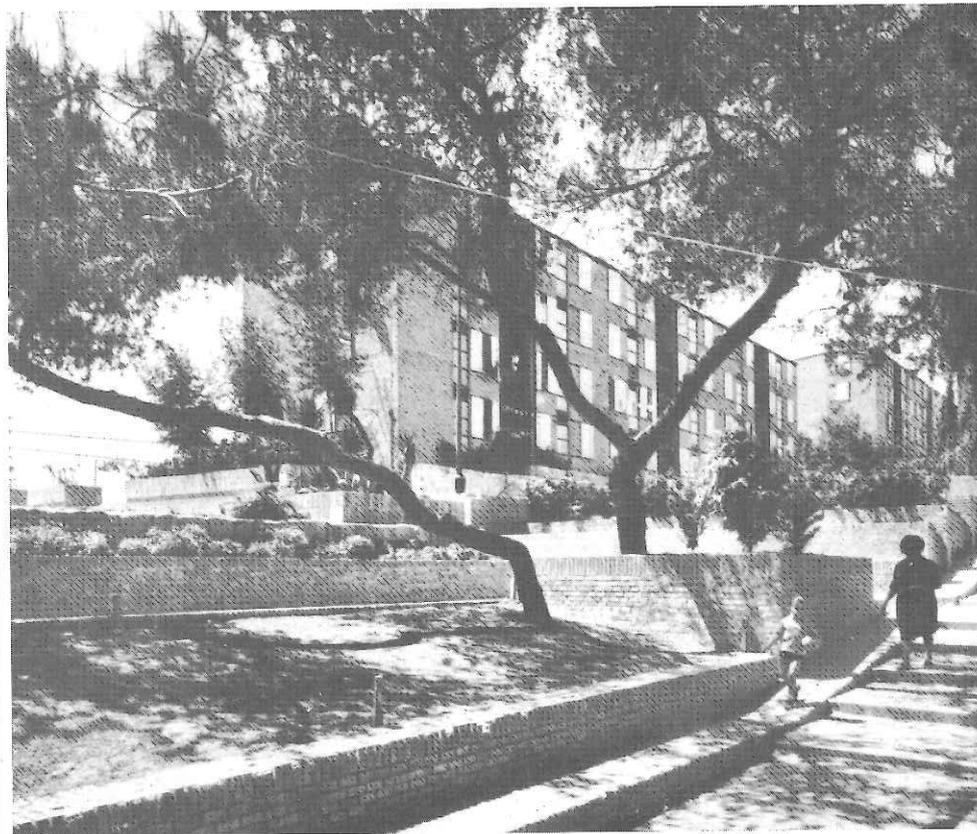
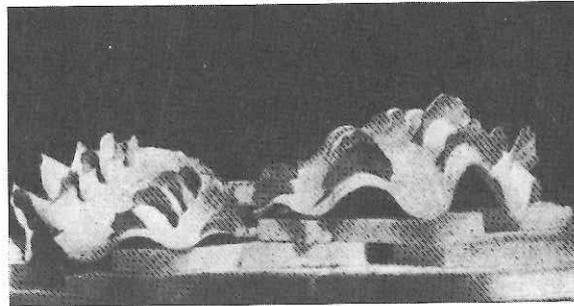


turias, posiblemente nos pueda hablar del pasado de nuestra Arquitectura.

□ He venido mucho a Asturias en los tiempos pasados, cuando Manolete era un ídolo de los toros. Yo veraneaba en Santa María del Mar todos los años cuando estaba haciendo Aránzazu y atravesaba la costa en un tren que tardaba dos días en llegar hasta Guipúzcoa y eso, en fin... lo recuerdo con gran cariño y me permite hablar un poco de la arquitectura pasada. Lo que más me ha sorprendido de Asturias desde siempre es su paisaje, que no tiene la dulzura del paisaje gallego ni tampoco la sequedad del paisaje montañoso; en el interior hay un juego violento entre las masas verdes, los valles, las planicies y las estructuras rocosas, cosa que muy pocas regiones pueden proponer.

Dentro de este paisaje, uno de los más bonitos que puede tener España, a mí me ha destacado extraordinariamente desde siempre la atención al Hórreo. El hórreo es una pieza muy identificada con la arquitectura asturiana y sobre todo con la cornisa cantábrica. Yo creo que hoy día se han perdido muchos. Ahora hay más defensas —y mucho más selectivas— para su conservación, pero creo que todavía no se ha atendido debidamente el problema que el hórreo plantea.

Yo, cuando veraneaba en Santa María del Mar, descubrí una relación hermosa que ahora se la planteo a usted como ya la he planteado —sin éxito—, durante muchos años en la Escuela de Madrid como tema de investigación doctoral: «El hórreo como modelo de transición entre las estructuras leñosas y pétreas». Hacia el extremo occidental de la península, el hórreo gallego tiene muchas más soluciones pétreas que leñosas, sin embargo el hórreo asturiano tiene más soluciones leñosas que pétreas. Es importante es-



tudiar la transformación de unas formas que fueron leñosas y se convirtieron en pétreas o viceversa.

La fundación Juan March me ha pedido que escribiera una nota de un libro reciente y he tomado uno que se titula «Vetus Etrurian», de un autor italiano que habla de la importancia que para él tiene la construcción de la arquitectura etrusca frente a la grandeza del período del esplendor del orden jónico. El quiere sustentar, entre otras muchas tesis que yo también sustenté, la idea de que la construcción etrusca no deja de ser menos espléndida. En la región de Grecia el material clave era en aquel entonces la piedra, el famoso mármol del Pentélico, y en la región de Etrurian —que hoy es la toscana Florencia—, el material abundante era la madera. Los arqueólogos o restauradores llegaron a considerar que no tenían valor las estructuras leñosas que cubrían el templo ya que habían sido superadas por el clasicismo griego, cuando realmente era una necesidad de construir sabiamente con los materiales que la región daba; y la región seguía dando madera como material idóneo.

Me parece muy interesante esta tesis porque habla de la situación que yo le planteaba a usted en relación con el hórreo. Yo recuerdo haber visto, hace muchos años, uniones de madera que en algún momento habían sido traspuestas en piedra, imitando sus formas; es decir, se representaba con un material la solución que había sido adecuada para otro.

Esto me llevó a pensar sobre la fuerza que tiene el poder de la acción o la fuerza que tiene el poder de la evocación de la acción. Es decir, la importancia del Teatro.

Voy a contarle algo que ya he contado en alguna otra ocasión, pero que a mí me parece

una muy vivificante experiencia. Se trata de un pensamiento que leí en una obra de Sánchez Ferlosio, y que más o menos dice: «no conozco **Haiku*** más hermoso que éste que les digo a ustedes; ¡ay! Al sol se están secando las manguitas plegadas del niño muerto».

Y sobre esto hace una memorable construcción. Dice: observen la escena, ahí mi padre velando el cadáver de un hijo que ha sido muerto violentamente no se sabe porqué. Ha pasado la noche y empieza a clarear el día; a través de la ventana descubre la ropa tendida sobre las cuerdas del tendedero. Entre la ropa tendida están los kimonos de la familia y el kimono movido por el viento con las manguitas pequeñas del niño que está yaciendo en el lecho de muerte.

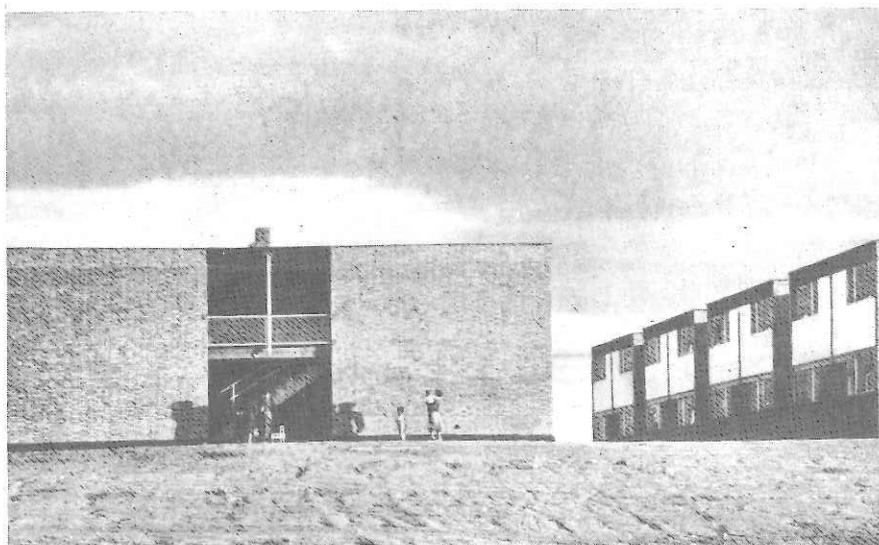
S. Ferlosio hace la siguiente observación: «no es la acción del niño muerto lo que pro-

voca la emoción del padre sino la evocación de la representación del niño muerto a través de las manguitas suspendidas del tendedero». Y termina diciendo: «el mundo de la realidad se mueve más que por la enseñanza de las acciones, por las representaciones que las evocan».

Fue leyendo este pasaje cuando yo, por primera vez en mi vida —a los 66 años—, descubrí toda la grandeza y potencia del Partenón. El Partenón representa y evoca lo que fue la historia de un sistema de construcción que pasa de la solución de la materia leñosa a la solución de la piedra; en la piedra no se construye bien, pero se representa la historia vivida por el material con que se construye el templo.

Este Haiku para mí ha sido un revulsivo muy importante porque me ha hecho entender

(*) Un Haiku es una composición de 16 ó 17 sílabas que tiene sus propias reglas de construcción y que sirve de ejercicio y juego; una especie de crucigrama que los japoneses siguen practicando todavía con gran entusiasmo. El jefe dedica a sus obreros un Haiku al día, el ciudadano dedica a su Presidente un Haiku, y el esposo a la mujer con motivo del aniversario... El Haiku es una especie de construcción sonora con reglas muy estrictas.

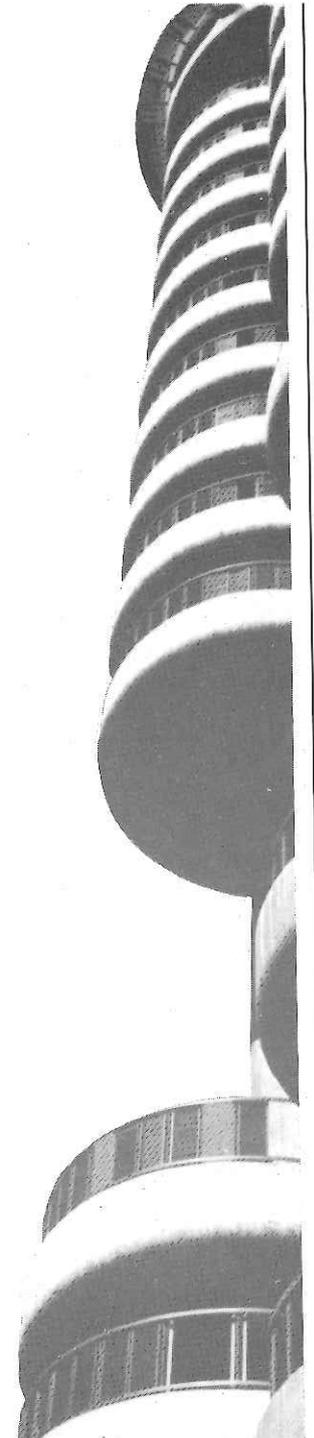
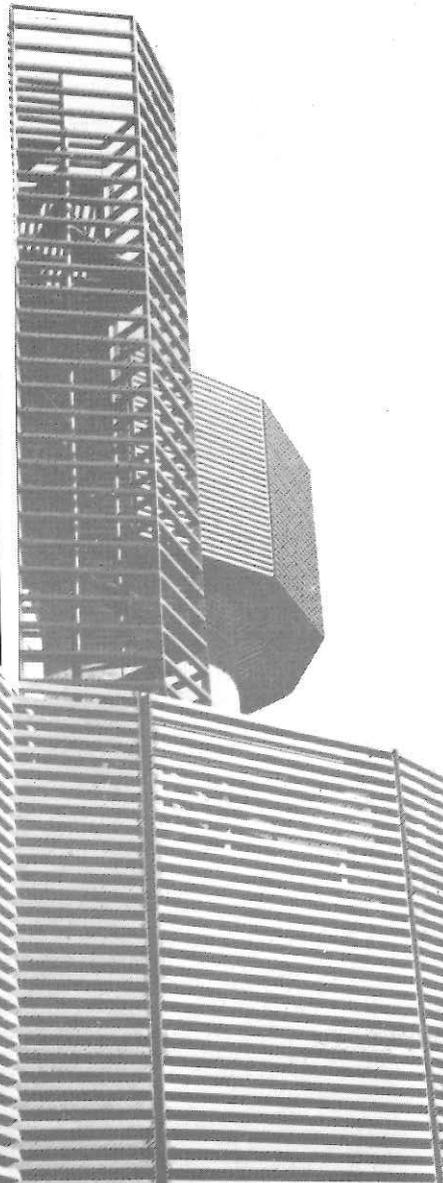


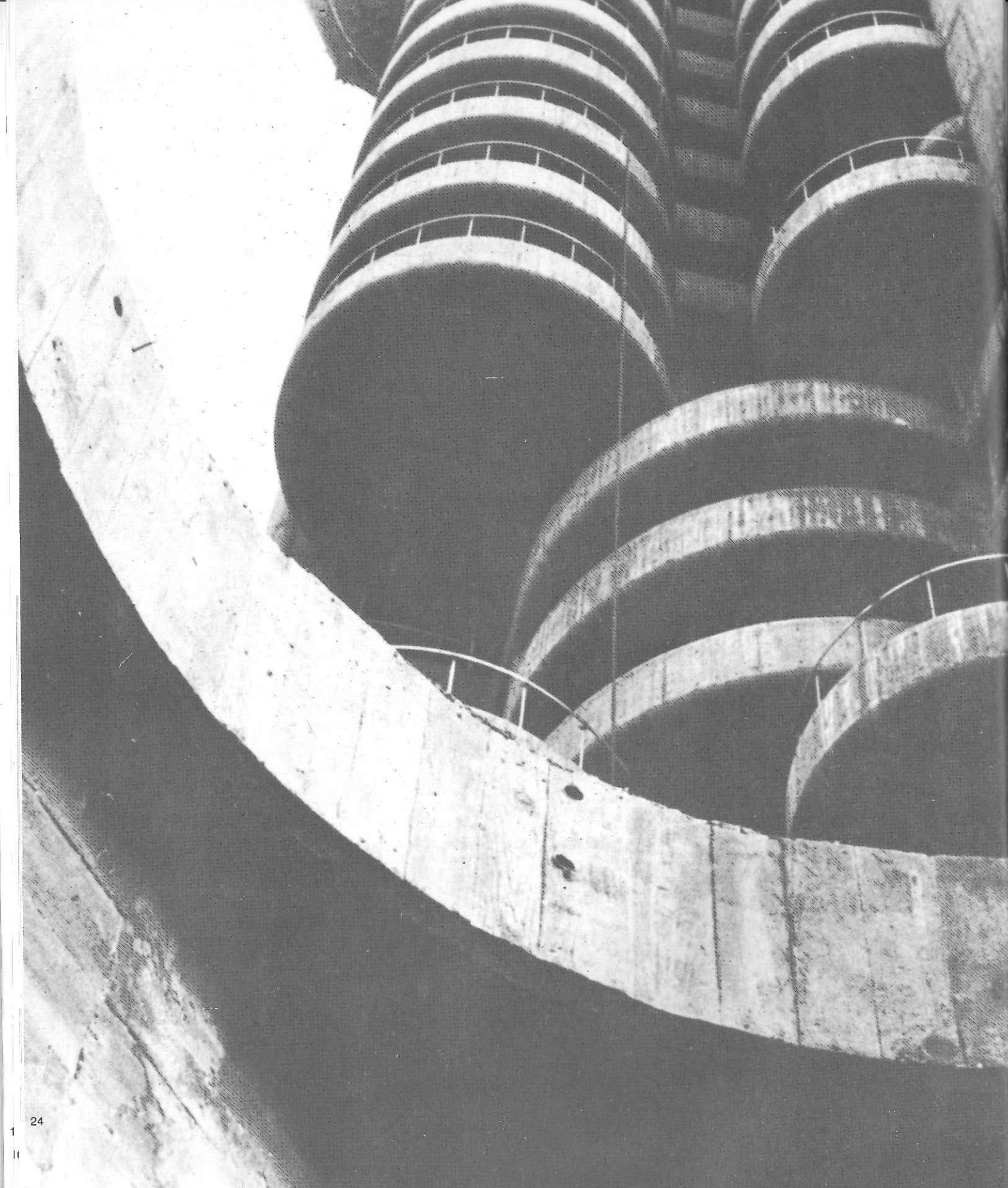
cómo el poder de representación supera al poder de la acción. Y en este orden, a mí me parece que hoy está latente todavía una investigación interesante que podía aclarar, en cierta medida, esta capacidad que tiene un material para evocar y representar la historia vivida en siglos anteriores a través de su propia evolución.

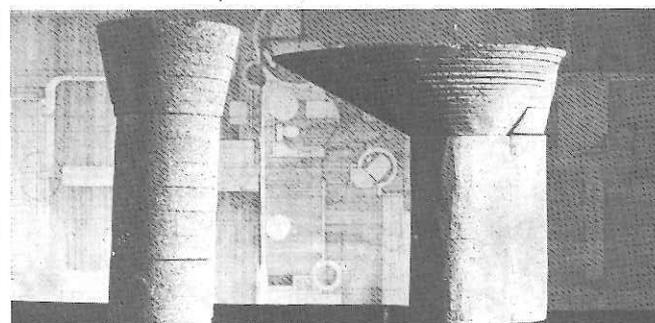
Si quiere usted que se lo diga en dos palabras mucho más modernas le diré que esta misma historia se ha vivido también con los plásticos que primero reprodujeron sin gracia materiales anteriores para luego representar y evocar las formas de lo antiguo.

A mí me parece que la Arquitectura del pasado es emocionante y quiero terminar diciéndole: si yo fuera asturianín vendría aquí a es-

tudiar a mi vieja edad, estos viejos monumentos de la madera y de la piedra, para comprender la sabiduría en la adaptación de las formas al cumplimiento de sus funciones y no simplemente construyendo bien, sino evocando bien y representando bien lo que se construye.







● Tras su larga e interesante exposición en torno al hórreo, y para finalizar, me gustaría preguntarle al maestro de todos nuestros arquitectos por su aportación a la arquitectura.

□ *Si, por supuesto, pero lo que ha dicho es falso. Yo no soy maestro de nadie. Yo sigo siendo un estudiante de arquitectura; creo que no he enseñado a nadie sino mal. Muchos habrán podido descubrir que no me ha movido —por lo menos—, una mala intención, pero realmente yo no he enseñado nada a nadie. He sido un pequeño instrumento, como tantos otros muchos, para el conocimiento y estudio de la arquitectura. Pero realmente si hago memoria, mi aportación a la historia de la arquitectura ha sido mínima, afortunadamente.*



Y así, cuando ya era pasado el medio día dimos por finalizada la entrevista. Mi fiel grabadora rosa enmudeció. La recia mesa marmórea sobre la que había permanecido durante todo este tiempo recobró su noble aspecto cromático y él, hundiéndose por un minuto en el reconfortante terciopelo azul, volvió a tutearme. Pero la diminuta presencia de mi objetivo fotográfico le hizo volver rápidamente al borde del sillón, e incluso huir de él en busca de un marco idóneo para su bien cuidada imagen gris...

El ruido de las rejillas del suelo al salir del hotel después de habernos despedido fue como un tintineo que puso en marcha mi máquina del recuerdo... Caminando bajo la lluvia me resonaban sus palabras y el entusiasmo con que el día anterior se había presentado ante el numeroso público de estudiantes, familiares, amigos... y algún que otro despistado, que abarrotaba el modesto salón de actos del Instituto de Mieres. Durante algo más de hora y media Oiza se enredó en una conferencia en la que palabra a palabra iba entretejiendo sus teorías con infinidad de apasionadas anécdotas y ejemplos vivos que le ayudaban a exponer amenamente la situación actual de la arquitectura contemporánea, la crisis social de la vida urbana, las posibilidades de corregir el sentimiento de angustia y tristeza ciudadanas —*«la sociedad sabe lo que quiere y necesita gente que dé forma a sus aspiraciones»*—, y el protagonismo que la arquitectura había tenido desde siempre en el Arte.

...«y ahora les contaré lo de la leche: en cierta ocasión, y no sé a través de qué mecanismo, una gran cadena de producción me llamó para que dirigiera el equipo de arquitectura que, junto con sus técnicos de ingeniería, proyectaría un gran recinto ferial con un presupuesto de once o dieciséis mil millones, no recuerdo muy bien.

Como buenos ejecutivos, me hicieron pasar por todos los puestos de producción antes de llegar hasta el despacho, que estaba en el fondo. Mientras hacía el recorrido me afirmaba yo en mi teoría de que una buena arquitectura de venta debía ser laberíntica, de manera que el cliente tuviera que pasar dos veces por una misma habitación y pensara que la casa era enorme, que no podía salir de ella. Osea, que la propuesta de casa laberíntica es una propuesta especulativa perfecta.

Cuando por fin conseguimos llegar, me dijeron: — «se trata de que usted se encargue del equipo de arquitectura que va a competir con esta sociedad de construcciones».

Mi respuesta fue: — Oiga, ¿ustedes beben leche de vaca?. Yo sí bebía leche de vaca en mi pueblo de Cáseda. Pero fíjese que usted bebe leche promedio de vacas.

— Bueno, pero eso no me importa, contestó él.

Yo continué con mi argumento: La leche de promedio de vacas sabe distinta, a vaca distinta; lo cual es de preocupar porque si yo midiera la talla de 20.000 asturianos, y otros 20.000, sacaría unos promedios que se medirían en décimas de milímetros. Si yo midiera dos asturianos podía haber cogido uno pequeño y otro grande y habría muchas diferencias, pero a medida que se aumenta la cantidad de datos estadísticos que entran en un problema, se va reduciendo las oscilaciones y se puede decir con error de micras la talla media de todos los ciudadanos del mundo.

Fíjese usted, a los niños pequeños les da usted leche asturiana y no se la toman si están acostumbrados a la Pascual, o viceversa; luego —mi querido amigo—, hemos llegado a la conclusión de que la producción industrial de leche de vaca da origen a unos promedios que sólo saben al procedimiento de obtención de la leche. Ya me ha dado usted la vuelta por toda su oficina y puedo decirle que lo que se produce aquí es leche de promedio de vaca; su sistema de construcción, este sistema «*aeropuerto*» sin arquitectura, sabe a envase, sabe a procedimiento de obtención».



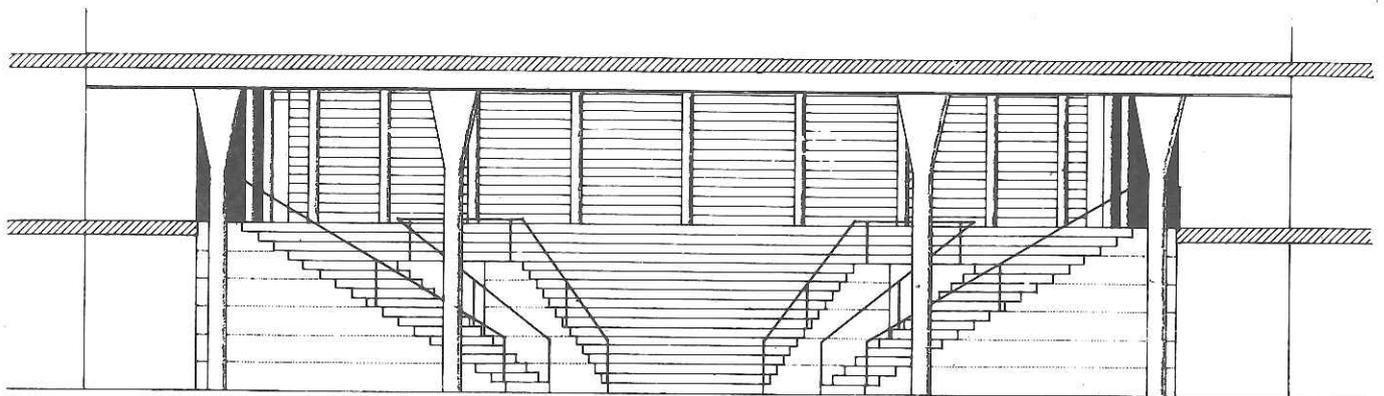
PALACIO DE FESTIVALES DE SANTANDER

Hermosa la ciudad de Santander y hermosa la idea de un palacio de festivales sobre el mar. Más que un problema técnico, un importante problema cultural: un reto a la arquitectura. A nuestra mente acude la lonja de Palma. El parlamento británico y aún la Opera de Sidney. Hitos cargados de significación que fecundan desde la ribera, las culturas. Situar el edificio frente a la Bahía: la clave del problema. Nos apoyamos en la ladera y penetramos ascendiendo desde la escena como en Epidauro: ¡Oh Epidauro! anclar la forma en la bahía, hacerla permanecer ahí, clavada para siempre, referida a sus cuatro esquinas.

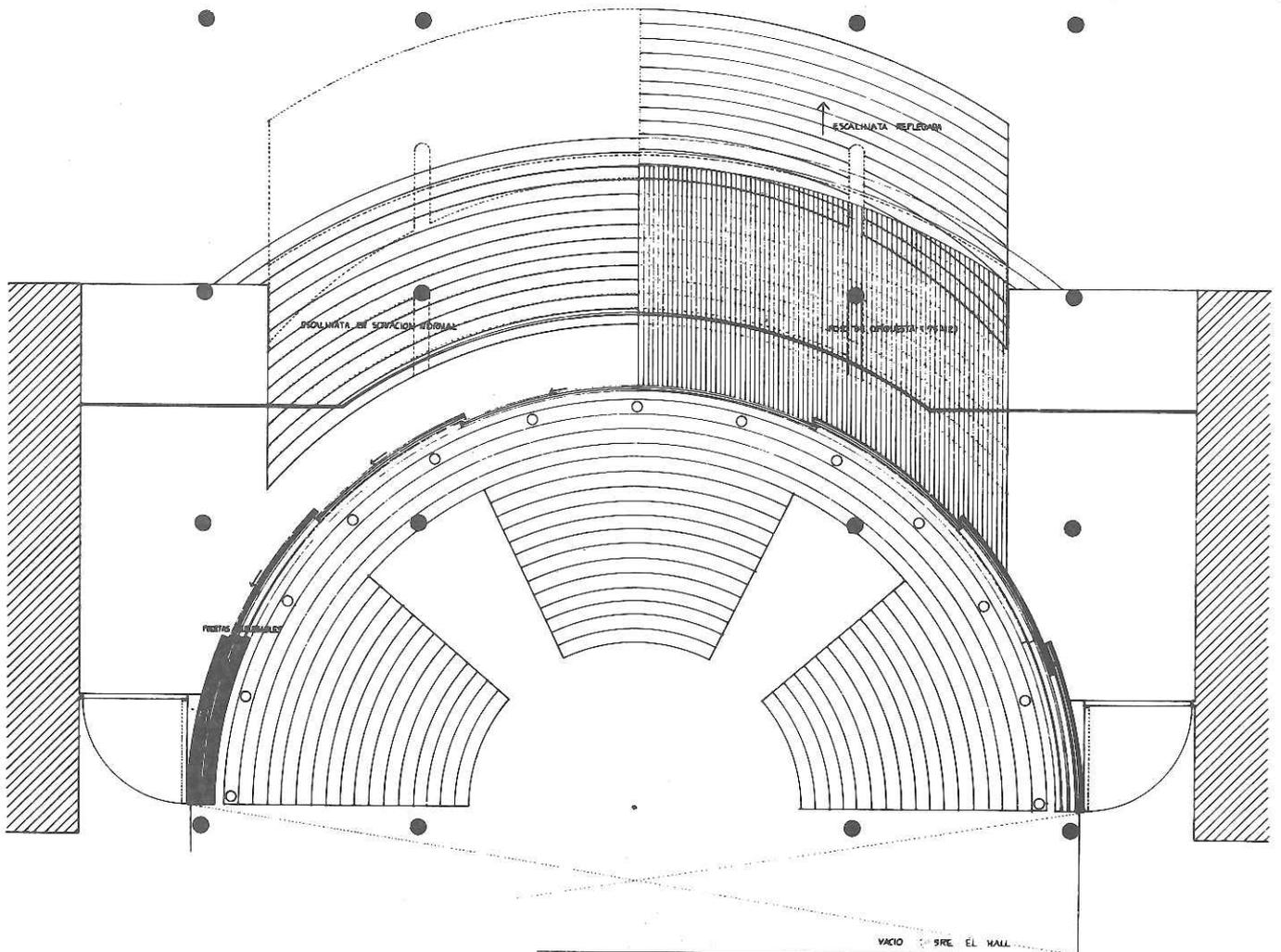
Como los cuatro vientos: cuatro hitos de permanencia y estabilidad, entre las cuatro señales, la cubierta, que, como la sala, desciende en cascada cristalina de vidrio y metal hasta la base, la lonja de entrada. Esta se eleva seis metros sobre el horizonte dominando la incomparable bahía en los descansos: Pedreña, al fondo. Por uno de sus laterales se desciende a las salas menores, que mantienen por suelo el nivel actual del terreno. La luz exterior penetra en la sala, difusa, de lo alto, quebrándose en mil inflexiones, para recogerse en un interior cerrado e íntimo, también monumental (caja de 40 x 40 m). Ofrecemos una rígida propuesta formal: vivimos con la necesidad de imágenes dentro de un mundo gris, sin formas: dos tenistas venían ayer a Sidney: su comentario no era del propio juego sino de la Opera (rendido tributo a Jorn Utzog). Nuestro recurso formal, en lo íntimo, el más montañés el entretenido enlace de cubiertas con la línea del cielo: ahí están, prolongándose verticalmente, los muros cortafuegos, ahí está La Magdalena confirmándolo.

Como texturas, el hormigón armado coloreado y los mármoles en listados, como en Siena o en Loos. Capacidad prevista de la sala para

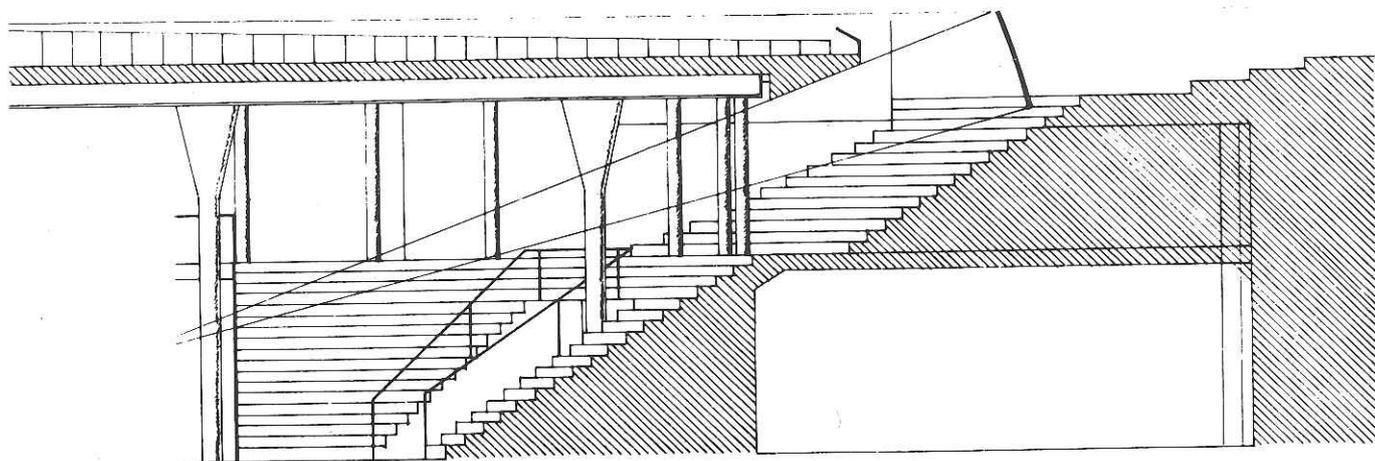
más de 1.900 espectadores, las menores, podrían ampliarse, de convenir, hasta llenar gran parte de la lonja. Cuatro escaleras en las citadas cuatro esquinas enlazan entre sí a los vestíbulos y abren galerías laterales a la sala, contribuyendo con la difusión de formas a la mejor acústica interior. ¿Y por qué no dividir en otras menores a la gran sala? ¿Por qué no dividimos la catedral o la plaza de toros o el museo? No es un problema de técnicas sino de cultura. Las cosas o son lo que son y quieren ser (catedral, capilla, plaza...) o dejan de serlo. Nuestra primera propuesta como arquitectos —años sesenta— seleccionados por aquel entonces, precisamente también en Santander, se preocupaba de estos menesteres, éramos más jóvenes. Hoy, como tampoco lo hiciéramos en aquella ocasión, no lo desarrollaríamos. Un museo es un museo con poca o mucha gente, como una catedral o un palacio de festivales. No se trata de máquinas plegables, no son artefactos. Pero uno se encuentra siempre frente a la profesión, más que como gestor administrativo, como ferviente admirador de unos ideales de cultura a los que indeclinablemente aspiramos, desde nuestra modestia, servir, que las generaciones futuras recuerden de su Santander, su nuevo Palacio de Festivales.



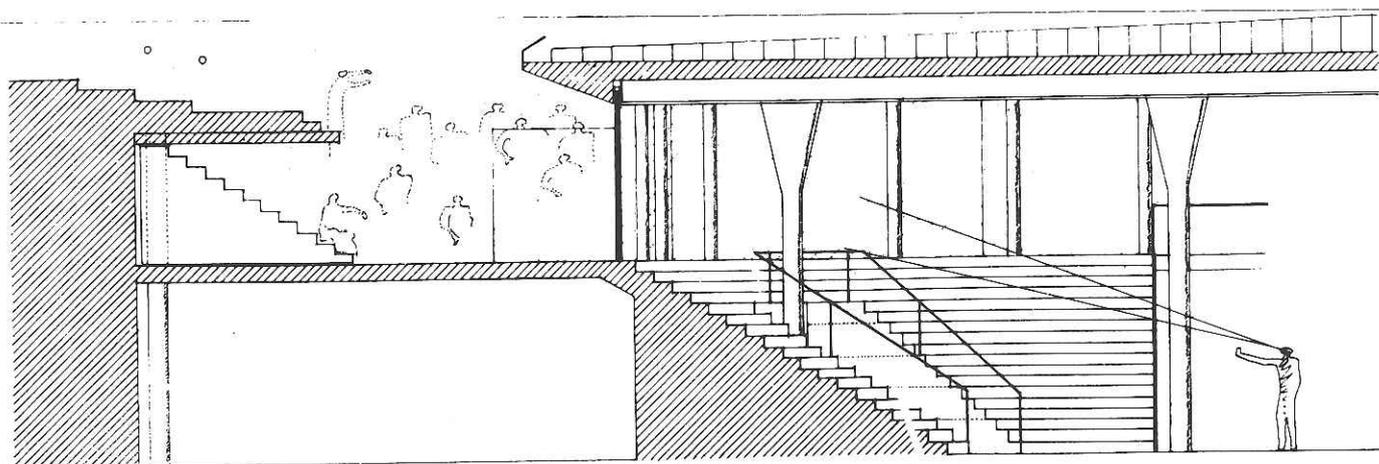
ACCESO DIRECTO (TOTALMENTE ABIERTO)



VACIO 9RE EL HALL



SECCION TRANSVERSAL ABIERTA (ACCESO DIRECTO)

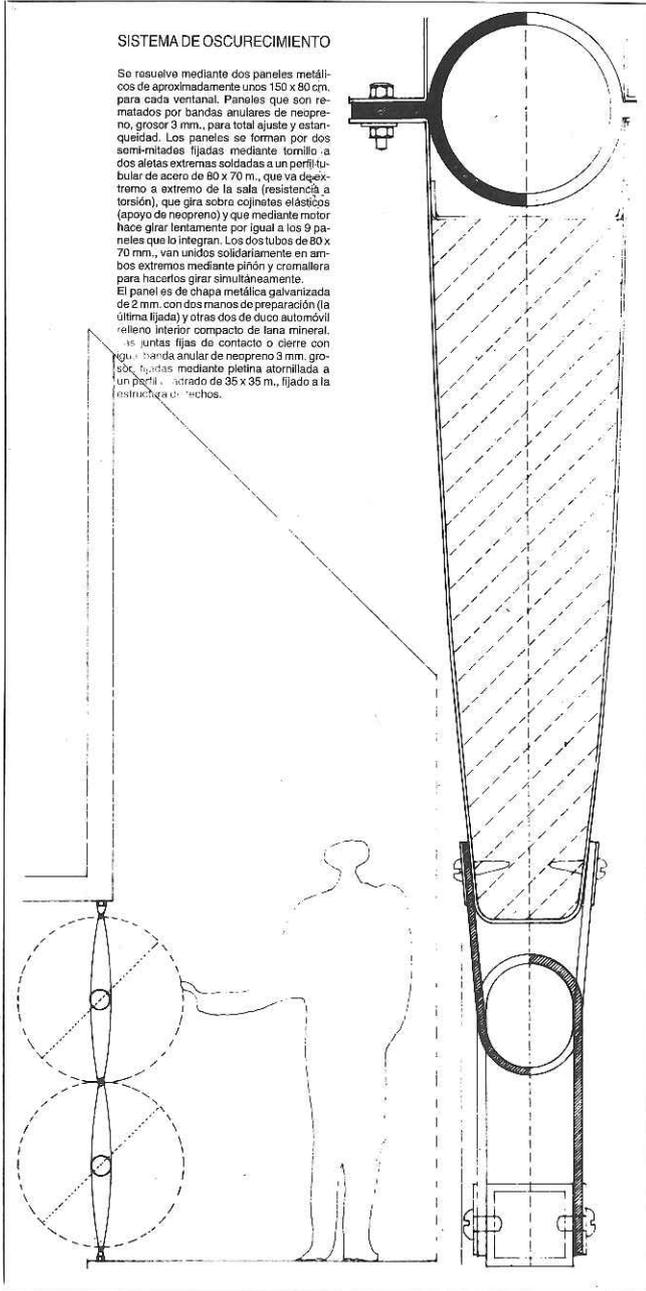


SECCION TRANSVERSAL CERRADA (ESCALERA DESPLAZADA PARA REPRESENTACIONES CON FOSO ESCENICO)

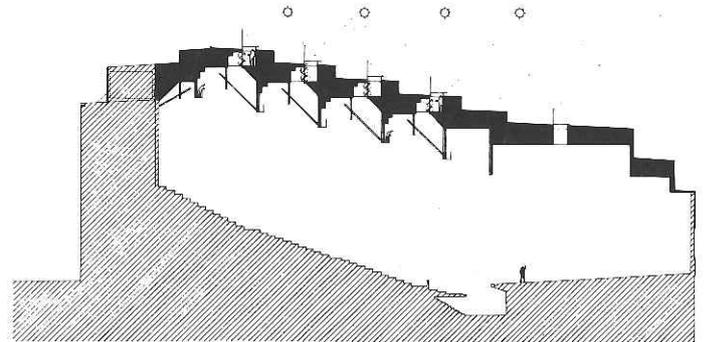
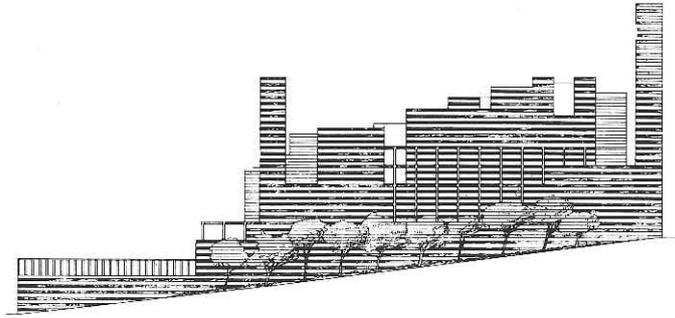
SISTEMA DE OSCURECIMIENTO

Se resuelve mediante dos paneles metálicos de aproximadamente unos 150 x 80 cm. para cada ventanal. Paneles que son rematados por bandas anulares de neopreno, grosor 3 mm., para total ajuste y estanqueidad. Los paneles se forman por dos semi-mitades fijadas mediante tornillo a dos aléas extremas soldadas a un perfil tubular de acero de 80 x 70 mm., que va de extremo a extremo de la sala (resistencia a torsión), que gira sobre cojinetes elásticos (apoyo de neopreno) y que mediante motor hace girar lentamente por igual a los 9 paneles que lo integran. Los dos tubos de 80 x 70 mm., van unidos solidariamente en ambos extremos mediante piñón y cromallera para hacerlos girar simultáneamente.

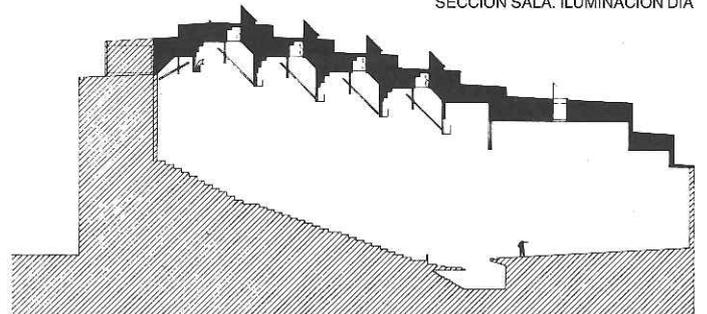
El panel es de chapa metálica galvanizada de 2 mm. con dos manos de preparación (la última fijada) y otras dos de duco automóvil. El relleno interior compacto de lana mineral. Las juntas fijas de contacto o cierre con banda anular de neopreno 3 mm. grosor, fijadas mediante pletina atornillada a un perfil tubular de 35 x 35 mm., fijado a la estructura de techos.



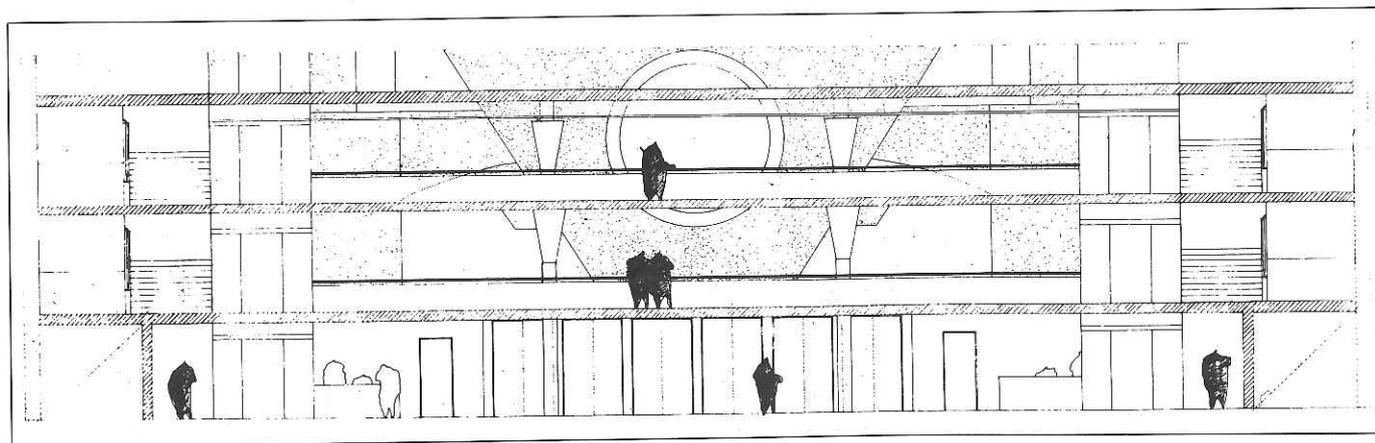
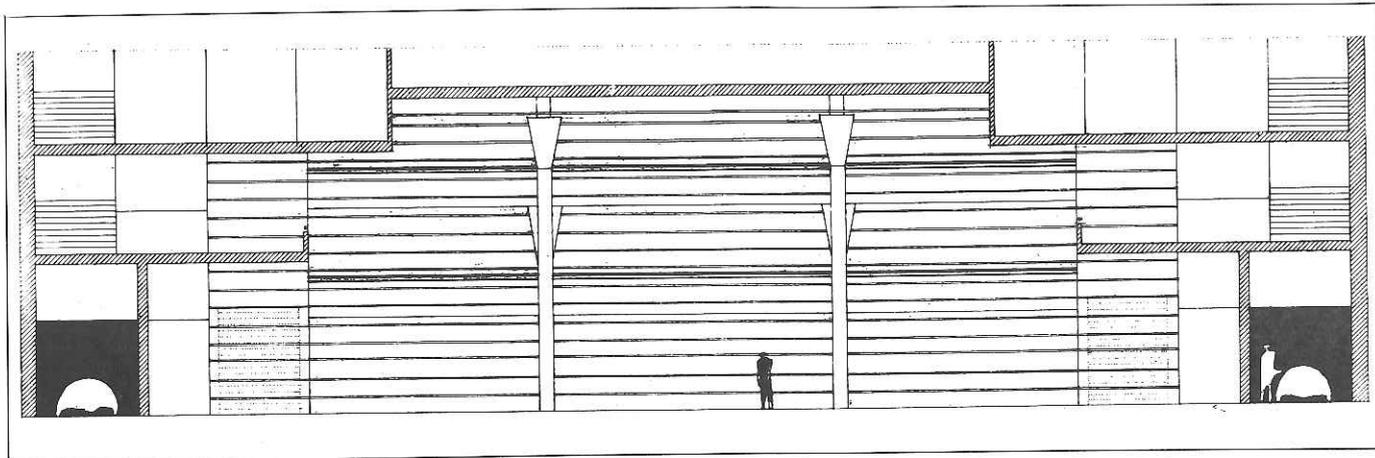
SECCION LONGITUDINAL POR EL EJE DISPOSITIVO DE OSCURECIMIENTO



SECCION SALA. ILUMINACION DIA



SECCION SALA. OSCURECIMIENTO TOTAL



FOYER DE ACCESO NORTE SECCIONES TRANSVERSALES

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE ASTURIAS
