

**CRITERIOS ÉTICOS EN LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA  
ALEJANDRO DE LA SOTA – FCO JAVIER SÁENZ DE OIZA**

TESIS DOCTORAL:  
MANUEL CABEZA GOZÁLEZ

DIRECTOR DE LA TESIS:  
DR. D. VICENTE MÁS LLORENS

A B R I L 2 0 1 0



**UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA**

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS  
DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA



## **AGRADECIMIENTOS**

Mi agradecimiento a todos los que, desde el inicio, me habéis brindado vuestra incondicional ayuda, sin la que no hubiera podido llevar a buen término este proyecto, en especial a Pilar, Carmen y Vicente por su paciencia y dedicación, así como a mis compañeros de universidad, tanto de Valencia como de Castellón, por su inestimable apoyo en los momentos más críticos.



## RESUMEN

En arquitectura como en cualquier otra arte lo bueno y lo malo son términos ambiguos que varían en el tiempo, de forma que lo que hoy se considera que está bien, ayer era rechazado, haciendo tornar lo verdadero en falso.

En el caso de la arquitectura moderna, la disparidad de interpretaciones que se pueden encontrar en las numerosas publicaciones que desde sus comienzos han ido apareciendo, han contribuido a aumentar esta confusión.

Sin embargo, la arquitectura, como realidad construida, no deja de ser un producto elaborado por el hombre, precedido de un proceso razonado en el que el arquitecto evalúa los distintos condicionantes que existen, cuya validez viene determinada por la correcta aplicación de los preceptos utilizados, lo cual a su vez, depende en gran medida de la actitud que el autor defiende frente a la arquitectura.

De esta forma, a partir del análisis comparativo de la trayectoria profesional de dos arquitectos de reconocido prestigio como son Alejandro de la Sota y Fco. Javier Sáenz de Oiza, se ha pretendido determinar la influencia que en los planteamientos arquitectónicos tienen los argumentos de carácter ético.

La constatada diferencia existente entre ambas maneras de entender la arquitectura, justifica su elección de entre todos los compañeros que comenzaron su carrera profesional tras finalizar la guerra civil, ya que este contraste permite evidenciar con claridad la siempre difícil relación entre teoría y práctica arquitectónica.

En este sentido, ha sido necesario realizar un análisis previo entre el discurso arquitectónico y la producción de cada uno de los dos arquitectos, a partir del cual, además de poder verificar el grado de coherencia existente entre el autor y su obra, se han podido establecer los paralelismos pertinentes para la posterior comparación de ambas trayectorias, centrando el análisis en los postulados de carácter ético.

Los respectivos análisis individuales están precedidos de un estudio sobre el estado de la cuestión, incorporando como parte del trabajo lo que hasta el momento se ha publicado sobre el pensamiento y carácter de los dos arquitectos.

Asimismo, cada una de las etapas del análisis comparativo está contextualizada dentro de la realidad arquitectónica del momento que se completa con unos antecedentes en los que se recoge la evolución que la arquitectura tiene en España, haciendo especial hincapié en los argumentos que manifestaban los que, desde comienzos del siglo XX, mostraron una postura moderna en la concepción de la arquitectura.

Para llegar a resultados coherentes, debido al carácter temporal de los planteamientos tanto éticos como arquitectónicos, todo el estudio se ha estructurado siguiendo las mismas etapas, incluidas las conclusiones.



Í N D I C E.

<b>0. INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b>	<b>7</b>
<b>2. ANTECEDENTES</b>	<b>15</b>
1900-1939. DEL ESTILO NACIONAL A LA ARQUITECTURA DE ESTADO	
<b>3. ALEJANDRO DE LA SOTA</b>	<b>41</b>
<b>3.1- DE LA SOTA Y LA CRÍTICA</b>	<b>43</b>
3.1.1- ETAPAS	53
<b>3.2- PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DE DE LA SOTA</b>	<b>55</b>
3.2.1- PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DE LA SOTA SEGÚN LA CRÍTICA	59
3.2.2- FUNDAMENTOS ÉTICOS EN EL DISCURSO TEÓRICO DE LA SOTA	65
<b>3.3- ANÁLISIS CRONOLÓGICO DE SU PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA</b>	<b>93</b>
<b>3.3.1- 1941-56. AÑOS DE FORMACIÓN</b>	<b>95</b>
3.3.1.1- ARQUITECTURA RURAL	97
<i>EL INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZACIÓN</i>	97
1945. <i>BIMENELLS</i>	99
1952. <i>ESQUIVEL</i>	105
1953. <i>ENTRERRÍOS</i>	111
1954. <i>LA BAZANA</i>	113
1954. <i>VALUENGO</i>	113
1955. <i>FUENCARRAL B</i>	115
3.3.1.2- LA VIVIENDA. PROMOCIONES PARA PARTICULARES	115
1955. <i>CASA ARVESÚ</i>	119
1956. <i>LAS VIVIENDAS OLMEDO EN ZAMORA</i>	121
3.3.1.3- ARQUITECTURA INTERIOR	123
3.3.1.4- CONCURSOS	127
<b>3.3.2- 1957-63. ARQUITECTURA LÓGICA</b>	<b>131</b>
3.3.2.1- 1957. EL GOBIERNO CIVIL DE TARRAGONA	133
3.3.2.2- LOS GRANDES CONTENEDORES	135
<i>ARQUITECTURA INDUSTRIAL</i>	135
<i>ARQUITECTURA RELIGIOSA</i>	139
1961. <i>EL GIMNASIO MARAVILLAS</i>	143
3.3.2.3- ARQUITECTURA RESIDENCIAL	147
<i>LAS RESIDENCIAS</i>	149
<b>3.3.3.- 1964-69. LA PREFABRICACIÓN COMO RAZÓN</b>	<b>157</b>
3.3.3.1- ARQUITECTURA PREFABRICADA	157
3.3.3.2- VIVIENDA URBANA	165
<b>3.3.4.- 1970-84. LO MÍNIMO INDISPENSABLE</b>	<b>171</b>
3.3.4.1- EDIFICIOS PÚBLICOS	171
3.3.4.2- LA VIVIENDA	187
3.3.4.3- ARQUITECTURA INTERIOR	195
<b>3.3.5- 1984-96. LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO</b>	<b>199</b>
3.3.5.1- INTERVENCIONES EN LO CONSTRUIDO	199
3.3.5.2- DOS PROPUESTAS FALLIDAS	205





<b>4. FCO. JAVIER SÁENZ DE OIZA</b>	<b>209</b>
4.1- SÁENZ DE OIZA Y LA CRÍTICA	211
4.1.1- ETAPAS	217
4.2- PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DE SÁENZ DE OIZA	219
4.2.1- PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DE SÁENZ DE OIZA SEGÚN LA CRÍTICA	225
4.2.2- FUNDAMENTOS ÉTICOS EN EL DISCURSO TEÓRICO DE SÁENZ DE OIZA	231
4.3- ANÁLISIS CRONOLÓGICO DE SU PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA	251
4.3.1- 1946-58. LOS PRIMEROS AÑOS	253
4.3.1.1- FINAL DE LOS AÑOS 40. LOS PRIMEROS TRABAJOS	255
<i>COLABORACIONES CON LUÍS LAORGA</i>	255
<i>PROYECTOS EN SOLITARIO</i>	263
4.3.1.2- LA DÉCADA DE LOS 50. EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA SOCIAL	263
<i>LA OFICINA TÉCNICA DEL HOGAR DEL EMPLEADO</i>	263
<i>UNIDADES VECINALES</i>	265
<i>LOS POBLADOS</i>	277
4.3.1.3- PROYECTOS NO REALIZADOS	289
4.3.2- 1959-70. EXPERIENCIAS ORGÁNICAS	299
4.3.2.1- TRANSICIÓN AL LENGUAJE ORGÁNICO	301
4.3.2.2- LOS PROYECTOS PARA EL GRUPO HUARTE	305
4.3.2.3- LOS CONCURSOS	321
4.3.3.- 1971-80. EL RACIONALISMO REVISADO	327
4.3.3.1- EDIFICIOS PÚBLICOS	327
4.3.3.2- LA VIVIENDA	335
4.3.4.- 1981-00. LENGUAJES POSTMODERNOS	339
4.3.4.1- LAS REFERENCIAS CLÁSICAS	339
4.3.4.2- INTERVENCIÓN EN LO CONSTRUIDO	363
4.3.4.3- ESPACIOS INTROVERTIDOS	377
4.3.4.4- REMINISCENCIAS MODERNAS	383
<b>5. ANÁLISIS COMPARATIVO: DE LA SOTA – SÁENZ DE OIZA</b>	<b>385</b>
5.1.- ESTRUCTURA DEL ANÁLISIS: ETAPAS	387
5.2.- ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO COMPARATIVO	
DE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA DE LOS DOS ARQUITECTOS,	
EN RELACIÓN CON SUS PLANTEAMIENTOS DE CARÁCTER ÉTICO	393
5.2.1- LOS PRIMEROS AÑOS	395
5.2.1.1- LOS AÑOS 40.	395
5.2.1.1.1.- PLANTEAMIENTOS ÉTICOS	407
5.2.1.1.2.- PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA	411
DE LA SOTA: VIVIENDAS CALLE ALENZA (1945) - SÁENZ DE OIZA:	
VIVIENDAS CALLE FDO. EL CATÓLICO (1949)	413
5.2.1.2.- LOS AÑOS CINCUENTA.	417
5.2.1.2.1.- PLANTEAMIENTOS ÉTICOS	425



5.2.1.2.2.- PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA	429
DE LA SOTA: FUENCARRAL B (1955) - SÁENZ DE OIZA:	
FUENCARRAL A (1955)	433
DE LA SOTA - SÁENZ DE OIZA: CONCURSO DELEGACIÓN DE HACIENDA	
EN SAN SEBASTIÁN (1956)	439
DE LA SOTA: CASA ARVESÚ (1955) - SÁENZ DE OIZA:	
CASA DURANA (1959)	443
5.2.2- RACIONALISMO VS. ORGANICISMO	449
5.2.2.1.- LA ALTERNATIVA ORGÁNICA	451
5.2.2.2.- PLANTEAMIENTOS ÉTICOS	457
5.2.2.3.- PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA	461
DE LA SOTA: CASA VARELA (1964) - SÁENZ DE OIZA:	
CIUDAD HUARTE (1968)	465
DE LA SOTA: BAHÍA BELLA(1965) - SÁENZ DE OIZA:	
CIUDAD BLANCA (1961)	471
5.2.3.- AFIRMACIÓN VS. REVISIÓN	479
5.2.3.1.- LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA	481
5.2.3.2.- PLANTEAMIENTOS ÉTICOS	489
5.2.3.3.- PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA	493
DE LA SOTA: BANKUNIÓN (1970) - SÁENZ DE OIZA:	
BANCO BILBAO (1972)	497
DE LA SOTA: CASA GUZMÁN (1972) - SÁENZ DE OIZA:	
CASA ECHEVARRÍA (1972)	503
5.2.4- ÚLTIMOS TRABAJOS	509
5.2.4.1.- FINAL DE SIGLO	511
5.2.4.2.- PLANTEAMIENTOS ÉTICOS	523
5.2.4.3.- PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA	527
DE LA SOTA: MUSEO PROVINCIAL DE LEÓN (1984) - SÁENZ DE OIZA:	
CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO EN LAS PALMAS DE G.C (1984)	531
DE LA SOTA: JUZGADOS DE ZARAGOZA (1986) - SÁENZ DE OIZA:	
CENTRO CULTURAL LA ALHÓNDIGA (1988)	537
6. CONCLUSIONES	543
NOTAS	561
BIBLIOGRAFÍA	573



0 - I N T R O D U C C I Ó N

I N T R O D U C C I Ó N

## **0- INTRODUCCIÓN.**

En arquitectura como en cualquier otra arte lo bueno y lo malo son términos ambiguos que varían en el tiempo, de forma que lo que hoy se considera que está bien, ayer era rechazado. Sin embargo, a diferencia del resto de las artes, la arquitectura no es su propio fin sino que sirve para algo, tiene una utilidad, por lo que se hace más necesario que en el resto de las artes, poder distinguir la buena de la mala arquitectura.

Además, esta valoración cambia no sólo en el tiempo sino también en el espacio geográfico, variando para cada momento y lugar o, lo que es lo mismo, para cada sociedad establecida.

En el caso particular de la arquitectura moderna, la disparidad de interpretaciones realizadas desde sus comienzos, han contribuido la mayor parte de las veces a aumentar la confusión sobre la veracidad de su existencia, como así se compraba en las primeras publicaciones realizadas sobre ella en los años de la primera arquitectura moderna que, al carecer de la suficiente perspectiva histórica para una valoración de este tipo, mostraban una visión parcial dependiente de las tendencias que el autor defendía.

Publicaciones posteriores ya con una cierta perspectiva histórica se suman a esta pluralidad de visiones sobre el Movimiento Moderno y su arquitectura, lo que hace suponer como afirma Panayotis Tournikiotis<sup>1</sup> que existen varios discursos sobre los mismos hechos reales

Parece pues justificado realizar un nuevo análisis de esta arquitectura, a partir del cual poder establecer de manera inequívoca que preceptos la fundamentan.

En este sentido, para poder determinar la bondad del hecho arquitectónico, junto a la utilidad, otras variables como el emplazamiento, la materialización, la economía o algo tan actual como la sostenibilidad habrían de ser tenidas en cuenta para poder ofrecer un correcto juicio.

Sin embargo, si consideramos a la arquitectura no en sí misma sino como producto elaborado por el hombre, podemos centrar el estudio en la génesis o fase proyectual, donde la validez del resultado viene determinada por la correcta aplicación de los preceptos utilizados, lo cual depende de la actitud del autor frente a la arquitectura.

Esto supone realizar una lectura de la arquitectura moderna desde el punto de vista ético, para comprobar la influencia que en su génesis ha tenido el comportamiento de sus creadores a la hora de proyectar su arquitectura.

I N T E R D U C C I Ó N



Sería muy pretencioso e incluso inabarcable el intentar analizar en esta tesis a cada uno de los arquitectos que han ejercido su profesión siguiendo los planteamientos modernos. Además, teniendo en cuenta que el concepto filosófico de ética, al estar vinculado al comportamiento social del hombre, varía a lo largo del tiempo en función del desarrollo de la sociedad a la que pertenece es necesario acotar el estudio a un lugar y tiempo determinado, para poder asegurar la obtención de resultados coherentes.

En consecuencia, se fija como marco de trabajo la arquitectura española que se desarrolla en el periodo que transcurre tras la Guerra Civil y el final de siglo, tomando como referencia a dos de los arquitectos titulados en Madrid en los años inmediatos al final de la contienda, Alejandro de la Sota y Fco. Javier Sáenz de Oiza, cuyo carácter y producción coincide la crítica en considerarlos antagónicos, lo cual nos permitirá dos visiones distintas de una misma realidad.

I N T E R D U C C I Ó N

## 1 - OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

O B J E T I V O S Y M E T O D O L O G Í A

## **1- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.**

### **1.1- OBJETIVOS**

El principal objetivo a conseguir es comprobar la influencia que tienen en la arquitectura moderna, los argumentos de carácter ético, extrayéndolos de la arquitectura producida que nos permita determinar además el grado de intervención de estos argumentos en la génesis del proyecto.

Por tanto, un segundo objetivo que se persigue es comprobar hasta que punto llevan a la práctica (obra construida) el discurso teórico que plantean, en base a los supuestos éticos que defienden.

Como objetivo añadido, consecuencia del desarrollo de la investigación, es la lectura alternativa de la arquitectura moderna en función de la ética que permite completar la visión de esta.

### **1.2- METODOLOGÍA**

El concepto filosófico de ética, como concepto histórico, varía a lo largo del tiempo en función del desarrollo de la sociedad a la que pertenece. Por tanto, se hace necesario situar la investigación en su lugar y tiempo preciso para asegurar resultados coherentes y veraces.

Algo similar ocurre con la arquitectura, variando las críticas tanto en el tiempo como en las distintas sociedades, por lo que de nuevo es preciso acotar temporal y geográficamente el ámbito de estudio para poder obtener resultados congruentes.

Luego, tanto desde el punto de vista de la ética como de la arquitectura hay que concretar un ámbito de estudio temporal y geográfico.

Por otro lado, la arquitectura como cualquier actividad humana, debe tener su propio conjunto de normas que, como decía Aristóteles, nos permitan alcanzar la excelencia. En este caso, la excelencia se centra en la producción arquitectónica.

Podemos, pues, extraer los principios aplicados por el arquitecto a través del estudio de su producción arquitectónica, seleccionando de entre ellos los que pueden considerarse dentro del ámbito de la ética.

Para completar la investigación, se debe realizar el análisis del discurso teórico del arquitecto y así extraer las intenciones con las que se enfrenta al proceso creativo. Este análisis se desarrolla con la documentación tanto literal como gráfica del propio autor, esto es, textos que recojan declaraciones del autor y proyectos realizados por él.

O B J E T I V O S Y M E T O D O L O G Í A

De esta forma, obtenemos no sólo los supuestos éticos aplicados en una determinada arquitectura sino la fidelidad del autor respecto a ellos, comprobando así, la coherencia entre el autor y su obra

Un análisis comparativo entre dos arquitectos coetáneos con planteamientos arquitectónicos distintos permite determinar con mayor claridad la influencia que los argumentos éticos tienen en el pensamiento arquitectónico de los autores analizados, así como su reflejo en la obra construida.

El momento y lugar que se han tomado como marco de referencia es la arquitectura española realizada tras la Guerra Civil hasta finales de siglo, utilizando para ello, arquitectos que comenzaron su ejercicio en los primeros años de la posguerra.

Los arquitectos que se proponen son Alejandro de la Sota (1913, t. 1941, 1996) y Javier Sainz de Oiza (1918, t. 1946, 2000), por el paralelismo existente en el desarrollo de sus trayectorias profesionales.

Los dos provienen del norte de España, Pontevedra De la Sota y Cáseda, Navarra, Sainz de Oiza. Se titulan en la Escuela de Arquitectura de Madrid durante los primeros años de posguerra española, años 40, instalándose en esta ciudad desde donde desarrollan su labor profesional, compaginándola con una actividad docente en la Escuela de Arquitectura.

Ambos defienden desde un primer momento los criterios modernos frente a los historicistas y monumentalistas que caracterizan la mayor parte de la arquitectura producida en España en estos primeros años, sin embargo tanto el carácter como la evolución de sus trayectorias profesionales se puede considerar antagónico en buena parte de su recorrido.

De esta forma, se estructura el trabajo en dos partes claramente diferenciadas. En a primera se realiza un análisis cronológico por separado de la trayectoria profesional de cada uno de los dos arquitectos, así como de su pensamiento arquitectónico, centrandlo el análisis en los postulados de carácter ético.

Como punto de partida para esta primera parte, se ha realizado un estudio del estado de la cuestión, incorporando de manera previa lo que hasta el momento se ha publicado sobre el pensamiento y carácter de los dos arquitectos.

Además, se completa esta primera parte, con unos antecedentes en los que se recoge la evolución que la arquitectura moderna tiene en España, haciendo especial hincapié en los argumentos que manifestaban los que, desde comienzos del siglo XX, mostraron una postura moderna en la concepción de la arquitectura.





La segunda y principal parte de este trabajo, consiste en el análisis comparativo entre los dos arquitectos, procediendo sistemáticamente, primero con su pensamiento arquitectónico, seguido de la producción arquitectónica.

Para llegar a resultados coherentes se ha estructurado el análisis siguiendo los mismos apartados temporales o etapas utilizadas en el análisis cronológico de cada uno de ellos.

Como resultado de este análisis, se finaliza la investigación con el capítulo dedicado a las conclusiones que, en consonancia con el resto del trabajo, se ha seguido el mismo orden cronológico para exponerlas.



**2 - A N T E C E D E N T E S**



## **2- ANTECEDENTES.**

### **1900-1939. DEL ESTILO NACIONAL A LA ARQUITECTURA DE ESTADO**

Previo al estudio de los arquitectos analizados en esta tesis, conviene hacer un repaso del contexto que envuelve a los años que anteceden el inicio de sus trayectorias profesionales, centrandó la atención en la evolución de las teorías que llevaron a la aceptación de los postulados modernos en el panorama arquitectónico español.

Este estudio también viene aconsejado por la singular situación de esos años, caracterizados por el aislamiento al que se ve sometido el país tras finalizar la guerra civil y que supuso una ruptura de la evolución cultural y artística de los años anteriores.

En el caso de la arquitectura los ideales modernos se vieron desplazados por otros de índole nacionalista y propagandística, impuestos por el nuevo régimen tras finalizar la contienda cuyo objetivo era la instauración de un estilo nacional de raíces neoclásicas con cuya imagen fuese identificado.

Como consecuencia el desarrollo de la arquitectura racionalista se vio interrumpido ya que, aunque con cierto retraso respecto a Europa, ya se había introducido en el panorama nacional como alternativa lógica al eclecticismo histórico que se arrastraba desde el siglo pasado.

Los primeros ejemplos de arquitectura racionalista no se producen en España hasta mediados los años veinte, años en las nuevas promociones de arquitectos como Manuel Sánchez Arcas, Casto Fernández-Shaw, Carlos Arniches Moltó y Martín Domínguez Esteban, entre otros, comienzan a ensayar con este nuevo formalismo que consolidó su presencia en el panorama arquitectónico al finalizar el período republicano, teniendo en el grupo GATEPAC un referente nacional de esta nueva tendencia.

Sin embargo, ni la aparición de esta nueva manera de concebir la arquitectura se produce de forma instantánea en el panorama nacional, ni a partir de su existencia desaparecen las tendencias que la precedieron, sino que, como cualquier otro proceso social, existe un periodo de tiempo en el cual coexisten los distintos planteamientos, en el cual las tendencias más antiguas van atenuando su presencia a favor de las más modernas.

En este sentido, Miguel Ángel. Baldellou<sup>2</sup> hace coincidir el desarrollo y evolución de los planteamientos modernos con los cambios que desde mediados del siglo XIX se fueron produciendo en torno a la modernización del país, lo que supone entender el interés por los estilos históricos como primera señal de ruptura con la tradición clasicista.



Esta vuelta a los modelos históricos pasados viene condicionada por una actitud más ideológica que artística ya que, como afirma Javier Hernando<sup>3</sup>, tras esta identificación con momentos pasados de la historia de España existe una reivindicación nacionalista que persigue devolver la identidad y prestigio que el país tenía en los años a los que pertenece el estilo histórico que se copia.

No debe confundirse esta actitud de principios de siglo con la que hemos visto se produce cuarenta años después, al finalizar la guerra civil, ya que a pesar del sentido anacrónico que tiene la búsqueda que se produjo a principios de siglo de un estilo nacional en clave histórica, es consecuencia de un período de confusión artística.

Sin embargo, en lo que respecta a los años cuarenta la vuelta al estilo neoclásico es impuesta por las clases dirigentes, desatendiendo la evolución natural que la cultura española había seguido hasta ese momento, con una intencionalidad propagandística distinta a la producida a principios del siglo.

De esta forma, en España arranca el siglo con un renovado interés por la arquitectura histórica, una situación cultural y artística que el Pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1900, proyectado por José Urioste, ejemplifica con claridad.

Proyectado en un estilo neoplateresco con el que pretende reflejar el carácter español, obtiene el reconocimiento internacional en la mencionada Exposición Universal, gracias al cual en España, la vigencia de los estilos históricos se prolongaría tras el fin de siglo no tanto como copias exactas de un solo estilo sino como mezcla ecléctica de varios de ellos a criterio del proyectista que ve en los estilos pasados un catálogo de formas a las que recurrir para dar respuesta a los temas planteados.

Esta situación la resume muy bien Lluís Domènech i Montaner en 1878 en el que proclama el eclecticismo como manera de hacer una arquitectura moderna y nacional, al considerar que se deben aprovechar las enseñanzas del pasado como conjunto de recursos con los que levantar las nuevas construcciones, utilizando de cada estilo aquello que sea útil pero sin verse en la obligación de responder con un único modelo.

**Ref 2.1.** *Otra escuela, ecléctica pero más respetable, es la que pretende conservar las tradiciones clásicas aplicándolas a los edificios a los cuales dieron vida y a los que naturalmente se amoldan. Esta escuela, como la anterior, no es precisamente nacional y parte de un estudio verdadero del arte clásico o de la edad media que le es verdaderamente conocido. El centro principal de esta escuela es el alemán. Para ella un cementerio debe ser egipcio o algo por el estilo, un museo griego, un congreso romano, un convento bizantino o románico, una iglesia gótica, una universidad del renacimiento y un teatro medio romano medio barroco y así todo por el estilo con pequeñas variantes. Es preciso confesar que esta escuela tiene conocimientos, mas no creemos debamos estar por ella. Las formas antiguas no se adaptan a nuestras necesidades actuales ni a nuestros medios de construcción, de manera que los mismos autores de esta escuela se ven muy frecuentemente obligados a faltar a sus conocimientos de la tradición y a sus propósitos, escondiendo los medios modernos de los que se valen (la jácena y la columna de hierro, por ejemplo) que difícilmente se pueden disfrazar cuando responden a una necesidad real y digna de ponerse de manifiesto. Y también consideramos muy triste para la generación actual que, al ser juzgada por las siguientes, puedan las anteriores despojarla de todos sus monumentos sin dejarle una forma propia.*

Lluís Domènech i Montaner. *En Busca de una arquitectura nacional*  
La Renaixensa. 1878.



Desecha de esta manera tanto los clasicismos como cualquier tipo de historicismo por considerar que sus formas no responden a las necesidades ni medios de construcción del momento, lo que obliga a falsear la realidad constructiva de estas construcciones, al tener que ocultar los nuevos materiales y procedimientos para no distorsionar la apariencia del estilo histórico al que se evoca. **(Ref 2.1)** y procedimientos para no distorsionar la apariencia del estilo histórico al que se evoca.

Con estas afirmaciones Lluís Domènch i Montaner justifica lo inapropiado de estos estilos desde el punto de vista técnico y funcional, utilizando para ello un argumento de carácter ético como es la falta de sinceridad en su apariencia lo que en definitiva le lleva a posicionarse en contra de los estilos históricos. **(Ref2.2)**

Esta situación se vive de manera muy distinta en los dos focos de producción arquitectónica del país en estos primeros años del siglo, Madrid y Barcelona. En Madrid, parece adoptarse con agrado la persistencia de esta arquitectura histórica que tiene en Antonio Palacios su referente principal, cuya arquitectura tildada de cierto carácter monumental pretende reflejar la importancia de la ciudad como capital de la nación.

Por su parte en Barcelona, que debido a su situación geográfica siempre ha estado más próxima a la cultura Europea, se buscan alternativas al eclecticismo de corte histórico, como el modernismo, magníficamente identificado en la figura de Gaudí, o el noucentisme catalán, tendencia más localista que busca en las raíces catalanas los referentes de una arquitectura propia que reacciona en contra del eclecticismo y los excesos del modernismo que hasta entonces dominan el panorama arquitectónico de la región.

A pesar de que algunos historiadores como Pedro Nasqués consideren al noucentisme catalán como uno más de los regionalismos que aparecen en España a principios de siglo, lo cierto es que se trató de un movimiento integral que afectó a todas las artes, con el que se pretendió dotar a Cataluña de una imagen acorde con la Europa moderna.

De aquí el objetivo de convertir Barcelona en su Metrópoli Monumental, el París del sur, por lo que aumenta el interés por el urbanismo y los jardines como elementos ordenadores de la ciudad.

**Ref 2.2.** *Finalmente otras dos tendencias razonadas, que para nosotros responden a un origen de aprecio dignísimo, son las que pretenden continuar las tradiciones de la edad media, en mala hora interrumpidas por la arquitectura del renacimiento. La primera de las dos escuelas prefiere los monumentos románicos y ojivales y en consecuencia como tradición patria de la escuela aragonesa que tan bien representada está en Cataluña. La segunda prefiere la arquitectura árabe o la modificación de la mismísima que los alarifes de procedencia musulmana aportaron a la sociedad cristiana y que se conoce generalmente con el nombre de "mudéjar" y de la que se encuentran principalmente abundantes muestras en Toledo. (...) Mas en éste y en todos los que intentasen los elementos de los dos estilos no son lo bastante como para satisfacer las exigencias de la época presente. ¿Cómo se sujetaría la gran sala de un teatro, por ejemplo a las proporciones del arte árabe o gótico en que tan marcada es la preponderancia de la vertical? ¿Cómo podríamos obedecer a las leyes económicas y constructivas, sumamente racionales, que nos obligan a aceptar hoy el hierro con formas nuevas determinadas mecánicamente? ¿Cómo obedecer a las formas que en las grandes salas determinan las leyes de la acústica y de la óptica si además debemos sujetarlas a formas no estudiadas para estos objetos? No acabaríamos si quisiéramos indicar todas las dificultades que en la práctica se oponen y que obligan a recurrir a nuevas formas que, para disfrazar de góticas o mudéjares, deberíamos revestir con cuatro hojarascas de la época poniendo todavía más de manifiesto la pobreza de nuestra creación.*

Lluís Domènech i Montaner. *En Busca de una arquitectura nacional*  
La Renaixensa. 1878.

No se trató pues de unos planteamientos defendidos individualmente por uno o más autores como ocurría con el regionalismo propuesto por Leonardo Rucabado y Aníbal González Álvarez.

Se toma como inicio de este movimiento el año 1906 por ser esta la fecha en la cual Eugeni D'Ors comienza a publicar su Glossari (1906-1910) en la revista La Veu de Catalunya, donde enuncia las directrices ideológicas y estéticas de este movimiento que reclama una vuelta al Humanismo.

Se trata de una reacción contra los excesos del modernismo, del arte por el arte. La belleza del arte no es considerada un fin en sí misma, sino que su finalidad ha de ser social.

Con el noucestisme se persigue la renovación de las instituciones educativas y culturales, ya que la ciudad está considerada como estructura ordenada que fomente la cultura y, a través de ella, el bienestar social. Para ello se copia la polis griega y junto a ella se recuperan la columna, el arco, el frontón, la bóveda de casetones.

Esta tendencia coexiste con el modernismo y el racionalismo del GATEPAC, por lo que se hace difícil la diferenciación entre unas y otras, encontrándose frecuentemente mezcladas al ser los mismos arquitectos los que defenderán unos y otros planteamientos

Su finalización está asociada a la dictadura de Primo de Rivera, de 1923 a 1930.

Como se ha comentado, en la mayor parte de la geografía española, al finalizar el siglo XIX, tras más de treinta años de ensayos con estilos pasados, resurge la necesidad de encontrar una arquitectura nacional que ponga fin a este largo periodo de ambigüedades, lo que es en parte motivado por el Desastre de 1898 que agudiza los sentimientos de arraigo nacional y rechazo de los exotismos extranjeros.

Se puede decir que con el fin de siglo aparecen de nuevo las dudas y anhelos de renovación que conducen a la arquitectura española por una nueva etapa de transición que culminará con la aceptación del racionalismo como respuesta adecuada al nuevo siglo.

De esta manera, durante los primeros años del siglo XX, además del eclecticismo imperante, se retoman los estilos de los periodos de esplendor español –gótico, mudéjar, renacimiento, barroco- como manera de recuperar la identidad nacional pero que a la postre sólo supondrá dar continuidad a la arquitectura historicista con la que se finalizó el siglo anterior.

**Ref 2.3.** *Conveniente y saludable será, a nuestro entender, la empresa conquistadora de una Arquitectura nacional, expresiva de algo íntimo y predilecto de nuestro modo de ser y nuestros ideales; manifestación, en lo mecánico y dispositivo, de nuestros usos y recursos locales; desdeñando para su ropaje ornamental cuanto no sea más que habilidad manual inanimada, sin relación alguna con nuestras afecciones predilectas, con nuestras glorias históricas, con estilizaciones de nuestra flora y nuestra fauna; elevando, en suma, este honorable monumento de nuestra representación artística, conmemorativo galardón de nuestros amores patrios y de nuestra dignidad, con pedazos de nuestro corazón, cuya sensibilidad dormida recibirá como recompensa, al despertar de su inactivo letargo, las auras consoladoras de la vindicación española.*

Aníbal González Álvarez-Ossorio-Leonardo Rucabado Gómez  
*Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional. Arte Español.*  
1915

Una alternativa a esta situación se encuentra en las construcciones tradicionales que, de la mano de estudios como el realizado por Vicente Lampérez<sup>4</sup>, rescatan del olvido la arquitectura popular que al igual que los historicismos anteriores, refleja fielmente el carácter autóctono del país.

Aparecen así los regionalismos, caracterizados por el uso de los elementos singulares que singularizan las construcciones populares en cada zona del país, con los que se pretende dotar de una apariencia local a la nueva arquitectura.

Los máximos representantes de esta tendencia fueron Aníbal González Álvarez y Leonardo Rucabado. El primero es el referente del regionalismo andaluz consumado en la Plaza de España de la Exposición Ibero- Americana de Sevilla de 1929. El segundo crea el estilo montañés a partir de su proyecto para un Palacio para un noble en la Montaña, en Santander, presentado en 1911 en el I Salón Nacional de Arquitectura.

La importancia que adquiere esta tendencia queda reflejada en el manifiesto que estos dos arquitectos presentan en 1915 en el VI Congreso Nacional de Arquitectos<sup>5</sup>, donde proclaman la necesidad de realizar una arquitectura nacional como salida a la confusa realidad que gobernaba el panorama arquitectónico de aquellos años y que responde a los parámetros regionalistas anteriormente expuestos.

Esta defensa de un estilo nacional la fundamentan en el ideal de considerar la arquitectura como reflejo y bandera de la patria, argumento ajeno a la disciplina arquitectónica que responde más bien a unas intenciones de exaltación de los sentimientos patrióticos, utilizando para ello la arquitectura como vehículo propagandístico. **(Ref 2.3)**

Al mismo tiempo, recurren al concepto de libertad para elaborar un discurso con el que justificar lo acertado de su propuesta, para lo que retoman la defensa que Lluís Domènech i Montaner hacía del eclecticismo como recurso con el que liberar a la arquitectura de la rigidez de planteamientos que supone la copia de un solo estilo histórico. Sin embargo en este caso la elección del estilo se restringe a las tradiciones españolas, ya que lo que se pretende es conseguir un verdadero estilo nacional.

Queda así evidenciado que para la defensa de este discurso sobre la necesidad de un estilo nacional, Leonardo Rucabado y Aníbal González Álvarez recurren al uso de argumentos que quedan fuera de la disciplina arquitectónica, ya que son valores morales y de identidad, como el sentimiento patriótico o de pertenencia a una sociedad, los que pretenden que se asocie con el tipo de arquitectura que proponen.

**Ref 2.4.** *El Arte nacional existe, señores, y es inútil el pensar en resurgirlo. ¿Cómo podría ser de otro modo? Este Arte nacional es el que ha creado esta hermosa Ciudad que hemos de dejar con tristeza; es el que ha edificado los ensanches de nuestras poblaciones, es aquel en el que trabajamos todos los arquitectos españoles; y será bueno o malo, pero no es ni mejor ni peor que el que en la hora actual corresponde a nuestra patria.*

*Los autores de la ponencia creen que es malo y por eso le niegan(ellos que trabajan continuamente en él) y esperan su mejoramiento volviendo la vista atrás como si alguna vez hubiéramos perdido el hilo conductor, nos encontrásemos fuera de nuestro camino. No hay nada menos cierto: la senda por la que ha transcurrido el Arte español pasando por todos los estilos del Renacimiento (recibiendo desde luego en la medida de lo posible en cada época la influencia del Arte extranjero) nos ha conducido suavemente hasta aquí, hasta este Arte nacional que realizamos*

Demetrio Ribes Marco  
*Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional.*  
Arquitectura y Construcción. 1918

**Ref 2.5.** *La índole de la arquitectura popular es la simplicidad y modestia. Ingeniosa, libre, llena de vida y vigor inventivo, varía en soluciones y acomodada a las necesidades, es la más humana.*

*Producto climático, sometida al ambiente, adaptada topográficamente al lugar, levantada con materiales de la región, es un producto natural y morfológico del medio.*

*Racional en el empleo de los elementos, sincera y verídica, su exterior, que surge sin preocupaciones, manifiesta el destino.*

*Labor colectiva y anónima, obra permanente surgida por depuración y aleccionamiento del tiempo. Ajena a las mutaciones transitorias, es la supervivencia del gusto y tradiciones seculares, la expresión arquitectónica inmanente.*

Teodoro De Anasagasti  
*Es lo normal, lo ingénito, la serenidad arquitectónica.*  
Arquitectura popular 1929.

Quizá sea esta la causa de lo efímero de esta tendencia que, salvando alguna excepción de carácter personal, no llegó a comenzar la tercera década del siglo, algo que pareció entender Demetrio Ribes<sup>6</sup> al rebatir esta postura tres años más tarde por considerar inevitable que la arquitectura se identifique con su tiempo, ya que como arte que es, refleja las costumbres e ideales de una sociedad en cada momento determinado, lo cual es precisamente lo que, con la suficiente perspectiva histórica, permite asociar las construcciones con un tiempo y lugar determinado, sin necesidad de búsquedas artificiales consecuencia más del gusto del que las propone. **(Ref 2.4)**

Es de destacar asimismo, su disertación final, en la que muestra una postura de ruptura frente a la tradición, al considerar los estilos pasados adecuados para su momento histórico en el que florecieron y por el que se reconocen pero no para seguir utilizándolos.

Y es que ya hacia los años veinte, la cultura arquitectónica española se movía entre la tradición y la renovación de una disciplina estancada en los formalismos de un pasado glorioso.

La alternativa renovadora se manifestaría de manera más elocuente en publicaciones como la revista Arquitectura que en 1918 vuelve a difundirse de la mano de Leopoldo Torres Balbás, contando en esta ocasión con la colaboración de personalidades como las de Gustavo Fernández Balbuena, Teodoro de Anasagasti o el propio Leopoldo Torres Balbás que introducen en el panorama nacional aires de renovación ligados a los nuevos planteamientos venidos de Europa y que se fundamentan en una lectura de la arquitectura ligada a la realidad social que la rodea.

Esta tendencia más moderna, vinculada directamente con las vanguardias europeas, tiene en Antonio Flórez Urdapilleta su representante más productivo, del que destaca su trabajo para el entonces Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes dentro del programa de actualización del edificio escuela para Madrid y que desembocaría en la creación en 1920 de la Oficina Técnica de Construcción de Escuelas de alcance estatal, a través del cual transmite los nuevos planteamientos con los que se ha de renovar la arquitectura.

Los proyectos para las escuelas se plantean desde el punto de vista de la pedagogía froebeliana e higiene, en los que los criterios de orientación y dimensiones espaciales, le aproximan al racionalismo europeo.

**Ref 2.6.** *Propaguemos este sano casticismo abierto a todas las influencias, estudiando la arquitectura de nuestro país, recorriendo sus ciudades, pueblos y campos, analizando, midiendo, dibujando los viejos edificios de todos los tiempos, no sólo los monumentales y más ricos, sino también y tal vez con preferencia, los modestísimos que constituyen esa arquitectura cotidiana, popular y anónima, en cuyas formas se va perpetuando una secular tradición, y en la que podemos percibir mejor el espíritu constructivo de nuestra raza.*

Leopoldo Torres Balbás. *Mientras labran los sillares...*1918

**Ref 2.7.** *¿Por qué, todos somos capaces de admirar, de sentir la belleza, no sólo de la arquitectura anterior, sino la de hasta un simple artefacto, una máquina primitiva?*

*Y, ¿Cuántos hay capaces de cantar la belleza de una máquina moderna, producto asombroso de la inteligencia, verdaderos seres férreos y vivientes? ¿Cuántos sienten la solemnidad de sus movimientos majestuosos, la regularidad, el ritmo con que desempeñan sus múltiples trabajos?*

*Y si tan poco común es este culto, ¿Cuántos son los constructores capaces de encarnar estas extrañas sensaciones en la envoltura arquitectónica, que muestre, con veracidad, con los medios más sencillos, sin complicaciones, con los materiales más vulgares, con energía y sobriedad, los fines de la construcción?*

*Así entendemos el arte de las construcciones industriales, respondiendo a esta génesis, sin pretender que en sus vestiduras recuerde las formas anteriores, y creando, repito, en cada caso, un tipo distinto, un tipo propio de carácter, que encarne, o que, al menos, manifieste su destino.*

*Pero, ¿es nueva la teoría que predicamos? ¿Acaso muchas de las construcciones antiguas (con huecos de mil clases y tamaños, dispuestos para entrada de mercancías y en los secaderos), no son industriales y de formas debidas a la utilidad? ¿Qué es un molino de agua? Y el de viento ¿no es el ejemplar más hermoso que nos demuestra como la industria, con sencillez y veracidad, adoptando las formas racionales, creó un tipo que nada debe a los otros?*

Teodoro De Anasagasti  
*El Arte de las Construcciones Industriales. La Construcción Moderna.* 1915



Sus edificios se estudian de dentro a fuera, rompiendo así con la tradición historicista de la época, y se utilizan materiales baratos y propios del lugar para la ejecución material, con lo que se consigue una construcción modesta centrada en cumplir las condiciones mínimas de volumen, iluminación, orientación, saneamiento, etc.

Para ello se emplean techos altos y grandes ventanales verticales en las aulas que aseguran una mejora en la calidad del aire, aunque suponen una escala desproporcionada para los alumnos de cursos bajos.

Como material se emplea el ladrillo, lo que, junto con las cornisas corridas que coronan la edificación, caracterizan la imagen de este tipo de construcciones, con ejemplos como la Escuela Cervantes o la de Príncipe de Asturias en los que la utilización de un cierto orden axial en la fachada denota la permanencia de planteamientos tradicionales, al menos en lo que a la composición de los exteriores se refiere.

Junto a esta arquitectura escolar Antonio Flórez Urdapilleta realiza en 1913, a petición de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones, el proyecto de ampliación de las instalaciones de la Residencia de Estudiantes en Madrid, situada en que se conocería como Colina de los Chopos y que durante los años veinte se convertiría en centro de actividad cultural de la capital española.

Consigue con esta construcción, como bien describe Bernardo Giner de los Ríos<sup>7</sup>, crear un referente de arquitectura racionalista, reconocida por el propio Walter Gropius como ejemplo de funcionalidad en la conferencia que tuvo lugar en la Residencia en 1930.

Se lamenta el mismo Bernardo Giner de los Ríos de las reformas que en los años cuarenta llevó a cabo el régimen franquista y que transformaría la residencia para convertirla en el Instituto Ramiro de Maeztu con una imagen más monumental y neoclásica.

Toda esta renovación de la arquitectura escolar, sería continuada e incluso potenciada en los años de la República, interrumpiéndose, como el resto de las actividades culturales, con la llegada del *Nuevo Régimen*.

Junto a la arquitectura realizada por Antonio Flórez Urdapilleta, a comienzos de los años veinte varios son los arquitectos que defienden desde sus teorías, esta renovación de la arquitectura, como el mencionado Leopoldo Torres Balbás, cuyo discurso se encuentra entre el eclecticismo de inicio de siglo y el racionalismo practicado por el GATEPAC en la década de los treinta.

**Ref 2.8.** *En cambio, durante muchas generaciones, inevitablemente, contemplaremos varias veces al día los edificios que nos rodean, y si en ellos pusimos algo de arte, si hemos conseguido que sean armónicos, crearán alrededor nuestro, en la ciudad en que vivimos, un ambiente refinado de arte, y su contemplación será una constante educación artística para las gentes.*

Leopoldo Torres Balbás. *Mientras labran los sillares...*1918

**Ref 2.9.** *Pero, además –pensemos en el porvenir- estos edificios que ahora levantamos serán el día de mañana, con todas las restantes manifestaciones de nuestro espíritu, testigos del momento presente y datos que ayuden a enjuiciar una época y un momento social.*

Leopoldo Torres Balbás. *Mientras labran los sillares...*1918

Como ecléctico reconoce el valor de la arquitectura histórica, como fuente de conocimientos de los que se debe aprehender el buen hacer pero no copiar sus formas, ya que responden a tiempos pasados.

Como racionalista difundió la arquitectura popular como ejemplo a seguir ya que su construcción sólo responde a criterios de necesidad, realizadas con los mínimos recursos y que reflejan mejor que cualquier otro estilo pasado la esencia del carácter nacional, encontrándose diferentes matices producto únicamente de las distintas características climatológicas y topográficas que se encuentran en el país.

Estos planteamientos son compartidos por Teodoro de Anasagasti quien en su *Discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes de San Fernando* elabora un verdadero manifiesto a favor de este tipo de construcciones a las que considera como pura expresión arquitectónica, por la sinceridad de su formas que son producto nada más que de las necesidades humanas y los condicionantes del medio, sin mayor pretensión expresiva que el identificarse como cobijo para el hombre dentro del paisaje en el que se inserta. **(Ref 2.5)**

Las mismas razones de simplicidad de formas, ausencia de elementos innecesarios y sinceridad constructiva que Leopoldo Torres Balbás defiende de las construcciones populares, **(Ref 2.6)** Teodoro de Anasagasti las encuentra en las construcciones industriales que al responder únicamente a criterios de funcionamiento, carecen de cualquier pretensión expresiva y por tanto no recurren a formas pasadas. **(Ref 2.7)** .

De nuevo es con argumentos de carácter ético, como la sinceridad, con los que se defiende la validez de un tipo de arquitectura, la popular, coincidiendo en ello con los pioneros de la modernidad que también la tomaros como ejemplo de verdadera arquitectura.

Otro planteamiento que acerca a Leopoldo Torres Balbás a las bases de la arquitectura moderna es la responsabilidad del arquitecto para con la sociedad, a la cual tiene la obligación de mejorar, a través de sus realizaciones cuya presencia debe enriquecer la sensibilidad artística de los ciudadanos. **(Ref2.8)**

A este compromiso le asocia la presencia de la arquitectura como reflejo de la sociedad, lo que le sirve como justificación para defender la elaboración de una arquitectura de su tiempo que, frente a la copia de formalismos pasados, debe proponer formas nuevas consecuencia tanto de los conocimientos de la tradición como de las nuevas influencias. **(Ref 2.9)**

**Ref 2.10.** *Sostenemos que los arquitectos franceses han demostrado mejor gusto y han elevado más construcciones bellísimas entre las edificaciones económicas que en las costosas. En aquellas se ve, o se adivina, una nueva orientación hacia una arquitectura que es producto de una época, y que retrata la vida moderna: no han utilizado aquella otra que apegada a la rutina, a los estilos históricos, porque han tenido presente las necesidades que la evolución trae aparejadas.*

Teodoro De Anasagasti  
*Las casas modernas. Notas de viaje. La Construcción Moderna. 1913*

**Ref 2.11.** *Estamos en presencia de un estado de espíritu nuevo que anula costumbres y tradiciones y que tiende a ser universal. La Arquitectura contemporánea. Debe estar de acuerdo con estos caracteres. Adaptar un sistema histórico, es falsear el sistema, y negar la época. En las Arquitecturas regionales, producto de las condiciones del clima, costumbres locales y materiales de que se dispone, sólo el clima tiene valor absoluto. Lo esencial subsistirá. Lo episódico, lo accidental, debe desaparecer. (GA1)*

*La Arquitectura responde a una utilidad, a un fin. Debe satisfacer la razón. Partir de elementos, programa, materiales, espacio, luz... desarrollándose racionalmente del interior (función) al exterior (fachada) de manera simple y constructiva, buscando la belleza en la proporción, en el orden, en el equilibrio. Suprimir la decoración superflua superpuesta. Luchar contra el falso empleo de los materiales, arquitectura de imitaciones. Llevar la arquitectura a su medio natural, es decir, el técnico, social y económico del que está actualmente separada es el programa (aceptado por muchos, pero que pocos tratan de realizar), que le grupo GATEPAC se propone llevar a la práctica coordinando esfuerzos y trabajo colectivamente.*

GATEPAC. A.C. Nº 1 Barcelona 1931

También aquí coincide con Teodoro de Anasagasti, el cual ya en 1913 se mostraba del lado de una arquitectura producto de su tiempo y reflejo de la sociedad a la que pertenece en contra de los historicismos que dominaban el panorama español de la época. **(Ref 2.10)**

Estudioso de las construcciones antiguas también en este campo introduce nuevos planteamientos que terminarían por desplazar las teorías defendidas hasta entonces por Vicente Lampérez. En este sentido defiende la intervención en la arquitectura histórica sólo con motivo de su consolidación y mantenimiento, pero nunca para eliminar partes que se consideren añadidos ni para reconstruir algo que en el tiempo se ha derribado, ya que esto sería falsear la realidad histórica de las estas construcciones.

Sin embargo no es hasta mediados los años veinte cuando empieza a aflorar una arquitectura cuya estética sigue directamente los planteamientos racionalistas de la Europa de entreguerras.

Se trata de la producción de las generaciones de Luís Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, Luís Blanco Soler, Rafael Bergamín Gutiérrez, Casto Fernández-Show, Carlos Arniches Moltó y Martín Domínguez Esteban, los cuales comienzan su labor profesional en los inicios de los años veinte, una vez finalizada la Gran Guerra.

Estas nuevas generaciones de arquitectos siguiendo el magisterio de Leopoldo Torres Balbás, dan la espalda a los formalismos tradicionales y buscan en Europa nuevos lenguajes con los que los precursores del movimiento moderno comenzaban a reconstruir los destrozos de la guerra.

Aunque no puede entenderse como una tendencia generalizada, como se pone de manifiesto en las dos Exposiciones de carácter internacional que en 1929 tienen lugar en las ciudades de Sevilla y Barcelona, la coherencia de los planteamientos racionalistas con respecto al momento histórico al que pertenecen junto al entusiasmo de estas nuevas generaciones potencian su rápida difusión dentro de todo el territorio nacional.

Ejemplo de ello es la fundación en 1930 del grupo GATEPAC que se estructuraba en tres centros, el Grupo Este o GATCPAC, encabezado por Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé; el Grupo Norte con José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen como cabezas visibles; y el Grupo Centro, coordinado por Fernando García Mercadal. Con esta estructura se pretendió dar cabida a todos los arquitectos jóvenes con las mismas intenciones renovadoras.

**Ref 2.12.** *Un barrio de bloques de viviendas racionalmente ordenadas puede dar densidades tan altas como las que hoy día establecen las estadísticas para los distritos de "taudis" (viviendas del casco antiguo de la ciudad en malas condiciones de higiene y salubridad), permitiendo además proporcionar a sus habitantes, los servicios indispensables al espíritu y el cuerpo, rodeándolos de condiciones higiénicas. Un bloque de edificación en altura, no tiene como función única el servir de vivienda, sino que puede cumplir una misión cultural y moral. En un conjunto de estos bloques, es posible económicamente establecer muchas instituciones para el uso de la colectividad. La densidad de habitantes por hectárea que se puede conseguir permite la construcción de guarderías infantiles, escuelas, centros culturales, cooperativas, clubs de obreros, campos de deportes, restaurants económicos y bibliotecas, y hasta se puede pensar en municipalizar algunos servicios; por ejemplo, la calefacción. De modo que la edificación de bloques de viviendas colectivas, además de ser una solución del problema de la habitación obrera, es una solución ética e higiénica del problema de la educación social y del hogar. Esta es la orientación que hemos pensado para nuestro proyecto de distribución de bloques de habitación, dentro del trazado urbanístico del ensanche de Barcelona.*

GATEPAC *Ensayo para una manzana del ensanche de Barcelona* A.C. N° 11 1933

**Ref 2.13.** *En estos sórdidos espacios, en estas barriadas de niños sucios aparecen los gérmenes del rencor, del odio, de la violencia, especialmente contra las clases que no resuelven los problemas del proletariado y han venido desatendiendo el perfil moral de una clase separada de ella por pocos metros y por el semblante miserable de toda su vida.*

*Existen respetables problemas de esteticismo que contribuyen de manera esencial a fijar la bondad de una ciudad, pero existen también, junto a estos problemas estéticos, muchos otros de humanidad, de decoro, de higiene, de dignidad social.*

GATEPAC *4º manifiesto racionalista. Casas funcionales para obreros.*  
Gaceta de arte n° 9 1932

En 1931, el GATEPAC publica en el primer número de su revista AC, lo que sería una declaración de intenciones del grupo donde se puede comprobar su proximidad con los planteamientos de la arquitectura racionalista que en Europa llevaba más de veinte años practicándose.

En este sentido el grupo critica abiertamente el uso de los historicismos, ya que la arquitectura, como cualquier otra arte, debe ser reflejo de la sociedad a la que pertenece y por tanto estar en consonancia con su tiempo y lugar, y no copiar formas anacrónicas que pertenecen a tiempos pasados a los que evocan, falseando así la lectura histórica de la época. **(Ref 2.11)**

Otro planteamiento que los identifica con la arquitectura racionalista es la defensa de un uso sincero tanto de los materiales como de los sistemas constructivos en la arquitectura, la cual debe entenderse como resultado no de planteamientos estéticos, sino de cuestiones técnicas, sociales y económicas.

Se encuentran por fin en estas declaraciones, no sólo argumentaciones parciales de carácter ético como es el caso de la sinceridad, ya planteada en los discursos de los arquitectos vistos, sino que la propia arquitectura es entendida como instrumento con el que dar solución a los problemas que condicionan la vida en sociedad.

Así se puede comprobar en sus planteamientos de la vivienda colectiva, pensada como solución al problema de la vivienda obrera pero desde el punto de vista social, esto es, aprovechando esta agrupación habitacional como recurso para poder crear más y mejores espacios y dotaciones para los usuarios que mejoren su calidad de vida. **(Ref 2.12)**

Este cambio de perspectiva en cuanto a la esencia de la arquitectura comienza a generalizarse por toda la nación como evidencian publicaciones como Gaceta de Arte que, haciéndose eco de la realidad social del momento, se une a esta lectura de la arquitectura en clave social. **(Ref 2.13)**

La Guerra Civil y la instauración de la dictadura del General Franco suponen la interrupción del desarrollo natural de la historia de España durante el siglo XX, pues a pesar de no ser el primer cambio político sucedido en este siglo, su implantación es muy distinta a las anteriores producidas por la dictadura de Primo de Rivera en 1921 o diez años más tarde con la 2ª República.

En esta ocasión los cambios se trasladan al campo de la cultura y más concretamente al de la arquitectura, de manera contundente con medidas

**Ref 2.14.** *Depuración político social de arquitectos. Joaquín Díaz Langa.*

*Istmo. Sr: En cumplimiento de la Orden dictada por el Ministerio con fecha 24 de febrero de 1940, para practicar una depuración general de Arquitectos, a propuesta de la Dirección General de Arquitectura, y previo informe favorable formulado sobre la misma por la Asesoría Jurídica de este Departamento, una vez terminadas todas las actuaciones y formalidades previstas por la mencionada disposición. Por este Ministerio se dispone la imposición de las siguientes sanciones.*

*1ª- A los Arquitectos Luis Lacas Navarro, Manuel Sánchez Arcas y Bernardo Giner de los Ríos y García, inhabilitación perpetua para el ejercicio público y privado de la profesión.*

*2ª- A los Arquitectos José Lino Vaamonde y Valencia y Gabriel Pradal Gómez, inhabilitación perpetua para el ejercicio de la profesión en cargos públicos, directivos y de confianza e inhabilitación para el ejercicio privado de la profesión durante treinta años.*

*3- A los Arquitectos Amos Salvador Carreras, Ovidio Botella Pastor, Emiliano de Castro Bonell y Francisco Azorín Izquierdo, inhabilitación perpetua para el ejercicio de la profesión en cargos públicos, directivos y de confianza e inhabilitación durante veinte años para el ejercicio privado de la profesión.*

*4- A los Arquitectos Joaquín Ortiz García, José Caridad Mateo, Bartolomé Agustí Vergés, Emilio Blanch Roig, Juan Capdevila Elias, Francisco Detroll Tarradell, José Ma Dcu Amat, Francisco Fábregas Vehil, José Florensa Ollé, Mariano Lassus Pecamins, Esteban Marco Cortina, Augusto Mirel Baldé, Francisco de A. Perales Mascaré, Pedro Pi Calleja, Juan Pujol Pasquel, Ricardo Rivas Seva, Germán Rodríguez Arias, Nicolás Rubio Tuduri, José Luis Sert López, Jorge Tell Novollas, José Puíg Cadafaiç, José Gudiol Ricart, Pablo Zavalo Bailarín, Urbano de Manchobas y Cariaga, Luis Arana Goiri, Antonio Araluze de Ajuria, Tomás Bilbao Hospitalet y Juan de Madariaga, suspensión total en el ejercicio público y privado de la profesión en todo el territorio nacional, sus posesiones y protectorado, recayendo igual sanción sobre el Arquitecto D. Juan Rivaud Valdés, en tanto no se someta a lo dispuesto por la Junta Superior de Depuración.*

*5- A los Arquitectos José Mª Rillaga y de la Vega, D. Carlos Mosquera Losada, Germán Tejero de la Torre, Enrique Segarra Tomás, Fernando Salvador Carrero, Alfredo Rodríguez Orgaz, Eduardo Robles Piquer, Jesús Marlí y Martín, Cayetano de la Jara y Ramón, Roberto Fernández Valvueda, Arturo Sáenz de la Calzada, Santiago Esteban de la Mora, Fernando Echevarría Barrios, Martín Domínguez Esteban, Rafael Bergamin Gutiérrez, José Luis Mariano Benlliure y López de Aragón y Matilde Uceiy de Ruiz Castillo, inhabilitación perpetua para cargos públicos, directivos y de confianza e inhabilitación durante cinco años para el ejercicio privado de la profesión, gravándose éste al término de dicho período con la contribución de primer grado preestablecida*



como la Depuración político-social de arquitectos (**Ref 2.14**), por la que muchos de los arquitectos que habían estado desarrollando su labor profesional hasta la finalización de la contienda vinculados a los órganos republicanos se ven obligados a salir del país.

Además, el estado de deterioro en el que había quedado el país tras la contienda obligó a planificar su reconstrucción, para lo cual se crearon nuevos organismos con los que llevarlo a cabo. (**Ref 2.15**)

Con este tipo de medidas los vencedores pretendían generar su propio aparato cultural, bajo las directrices de una ideología alternativa a la perteneciente al régimen derrotado y con una imagen propia que fuese bandera del Nuevo Régimen.

Es por esto que, debido al desarrollo que tuvo la arquitectura racionalista durante los años de la República, motivara su rechazo por parte de los vencedores que además buscaban en la tradición una imagen en consonancia con su ideal imperialista.

Esta manera de entender la arquitectura por parte del Nuevo Régimen no surge de manera espontánea al acabar la guerra, sino que su génesis es más elaborada, como así lo manifiesta Víctor Pérez Escolano<sup>8</sup> en las premisas a partir de las que desarrolla su análisis sobre el desarrollo del arte en la posguerra.

En este sentido, su artículo muestra como tras la instauración del Nuevo Régimen por medio de la sublevación militar, la heterogeneidad existente en el sector vencedor supuso una falta de unidad a la hora de decidir cual debía ser el nuevo estilo.

Por una parte, la burguesía española mantuvo su postura conservadora, apoyando a los historicismos y regionalismos desarrollados antes de la guerra, con edificios como los proyectados por Antonio Palacios o Pedro Muguruza como referentes de una arquitectura llena de historicismos y con un marcado aire escenográfico y monumentalista, como se puede apreciar en El Valle de los Caídos (1942-1959), obra símbolo de esta época, proyectada por el mencionado Pedro Muguruza que durante los primeros años del Nuevo Régimen se encargó de la Dirección General de Arquitectura.

6- A los Arquitectos Ignacio de Cárdenas Pastor, Emilio Ortíz de Villajes Muller, Javier Yamos Larosa, Benito Areso y Juan Pablo Villa Pedroso, inhabilitación perpetua para el desempeño de cargos públicos y de confianza y contribución de tercer grado en el ejercicio privado de la profesión.

7- A los Arquitectos D. José Mauro Murga Serret, Vicente Eced y Eecd, Luis Martínez Diez, Alfonso Jimeno Pérez, Joaquín Juncosa Molins, José Ma Plaja Tobía, Francisco Guardiola Martínez y Luis López de Arce y Enriquez, inhabilitación temporal para cargos públicos y perpetua para el desempeño de cargos directivos y de confianza.

8- Al Arquitecto D. Secundino Zuazo Ugalde, inhabilitación temporal para el desempeño de cargos públicos, directivos y de confianza y contribución de segundo grado en el ejercicio de la profesión.

9- A los Arquitectos Federico López de Ocariz y Robledo, Rafael Díaz Sarasola, Ricardo Roso Olivct, Manuel García Herrera, Joaquín Díaz Langa, Otilio Arroyo Cruz, Fernando Lacasa Navarro, Anastasio Arguinzoniz y de Urquiza, Faustino de Basterra Zabala-Urtena y Luis Vallet de Montana y Echandía, inhabilitación temporal para el desempeño de cargos públicos, directivos y de confianza,

10- A los Arquitectos Fernando Chueca y Goitia y Fernando García Mercadal, inhabilitación temporal para el desempeño de cargos directivos y de confianza y contribución de cuarto grado en el desempeño privado de la profesión.

11- A los Arquitectos Carlos Arniches Moltó y Alejandro Ferrán Vázquez, contribución de tercer grado en el ejercicio privado de la profesión.

*Orden por la que se imponen sanciones a los Arquitectos que se mencionan.*  
Boletín de la Dirección General de Arquitectura.

**Ref 2.15.** *La Dirección General de Arquitectura (1939), dependiente del Ministerio de la Gobernación, organismo superior del que dependen a su vez todos los arquitectos y auxiliares técnicos que se hallan al servicio del estado, provincia y municipio; Dirección General de Regiones Devastadas (1939), también dependiente del Ministerio de Gobernación, con el fin de reconstruir lo destruido durante la contienda; Junta de Reconstrucción de Madrid (1939), una vez se confirma como la capital del nuevo estado; Instituto Nacional de la Vivienda (1939), dependiente del Ministerio de Trabajo; Obra Sindical del Hogar y la Arquitectura (1941), organismo facultado para la construcción de viviendas sociales; instituto Nacional de la Colonización (1941), destinado a fomentar las infraestructuras de los campos abandonados.*

Ángel Urrutia Núñez. *Arquitectura Española Contemporánea. Documentos escritos, testimonios inéditos.*  
Ediciones Universidad Autónoma de Madrid,  
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Por otra parte se encuentran los ideólogos del fascismo español, dentro de los que destaca Jiménez Caballero para el que *“arte es propaganda”*<sup>9</sup> y que ve en la arquitectura de Roma la respuesta al nuevo estilo nacional, contraria a los excesos de los modernismos e historicismos pasados, reacción que comparte con la modernidad arquitectónica, aunque no comparte su formalismo.<sup>10</sup>

Es el neoclasicismo el lenguaje arquitectónico que mayor número de defensores encuentra entre los ideólogos fascistas, cuyos ideales Luís Moya Blanco consigue plasmar con acierto en su trabajo *“Sueño arquitectónico para una exaltación nacional, 1936-1939”*, proyecto para la creación de un conjunto monumental pensado como rechazo tanto a las nuevas tendencias como para acabar con los “ismos” con los que desde comienzos de siglo se ensaya la búsqueda de un estilo nacional.<sup>11</sup>

Los ideólogos del Nuevo Régimen vieron en los modelos totalitarios de Alemania e Italia los ejemplos a seguir. Mientras en Italia al haberse desarrollado el fascismo antes que el resto de los movimientos europeos se generan diversas tendencias: conceptos futuristas, arquitectura clásica o búsqueda de una nueva arquitectura racional (Grupo 7, MIAR), en Alemania se revisa la arquitectura de Karl Friedrich Schinkel y Friedrich Gilly como rechazo a la nueva arquitectura racionalista de Bruno Taut y Walter Gropius, buscando crear una arquitectura monumental con carácter propagandístico que minimice al individuo y se identifique con el Estado y a través de él con el Gobierno.<sup>12</sup>

Sería el ejemplo alemán el de mayor aceptación en un primer momento. Si en Alemania se estudió a Karl Friedrich Schinkel y Friedrich Gilly en España se revisaría a Juan de Herrera y Juan de Villanueva, tomando El Escorial como imagen de referencia para la nueva arquitectura.



3 - A L E J A N D R O D E L A S O T A



**3.1 - ALEJANDRO DE LA SOTA Y LA CRÍTICA  
ETAPAS**





### **3.1.- ALEJANDRO DE LA SOTA Y LA CRÍTICA.**

La producción arquitectónica de De la Sota debe entenderse, más que como división por etapas distintas, como un trabajo continuo que tiene como último objetivo conseguir la mínima expresión en la apariencia de la arquitectura. De esta manera lo superfluo va desapareciendo progresivamente de sus obras, para acercarse cada vez más a la esencia, al ideal pensado como principio de cada proyecto.

Esta trayectoria profesional se gesta gracias a una postura ética arrastrada desde los primeros años de profesión, posiblemente inducida por la precaria situación económica y la urgencia de intervención de aquellos años, y que le permite distanciarse de la realidad para no verse contaminado por las distintas tendencias o ideales predominantes que van presentándose a lo largo de su carrera, lo que dota de una gran coherencia interna a sus propuestas.

Si embargo para poder desarrollar un análisis profundo de sus casi sesenta años de profesión es preciso estructurarlos en diversos apartados que permitan profundizar tanto en su producción como en los presupuestos que la sostienen.

Una primera división reconocida por toda la crítica, establece como punto de inflexión el año 1957. Hasta esta fecha transcurren unos primeros años de indecisión en los que, si bien la arquitectura popular le sirve como refugio frente a los anacronismos de carácter imperialista, sus titubeos en cuanto al carácter de sus obras le llevan a ensayar lenguajes tan dispares como el organicismo venido del norte de Europa o el racionalismo de los años treinta.

A partir de este año, la producción de Sota se asienta en los principios del primer racionalismo, evolucionando con tanta coherencia que se pueden estudiar sus realizaciones en base a las constantes que las generan.

Esta coherencia se hace evidente al comprobar como desde las primeras y tempranas críticas que en 1967 realizaron Carlos Flores y Eduardo Amman<sup>14</sup> hasta las más actuales revisiones se mantiene esta estructura, a pesar de los distintos enfoques desde los que se ha estudiado su producción arquitectónica.

En este sentido Miguel Ángel Baldellou<sup>15</sup>, en 1974, califica la arquitectura de De la Sota como de intemporal, produciéndose su evolución durante la primera década, para mantenerse estable a partir de 1950. Sin embargo, añade que es necesario conocer el contexto en el que se engloba para



entenderla completamente, vinculándola a la situación histórica del país durante la primera década de la posguerra y descontextualizándola en su época madura, tal como el mismo De la Sota se plantea la arquitectura, consiguiendo una evolución tan coherente que se puede estudiar su producción en base a las constantes que mantiene: el sentido de lo anónimo, la utopía de sus propuestas y el equilibrio espacial.

Juan Daniel Fullaondo, también en 1974<sup>16</sup>, incluye un nuevo matiz al considerar que el paso de la primera etapa, marcada por el lenguaje de la arquitectura popular, a la última desarrollada según un manierismo racionalista, es provocado por las colaboraciones en distintos concursos con José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, de 1955 a 1957, donde la sensibilidad racionalista de Sota choca con la poética de Corrales y Molezún.

Ya en la década de los 90, José Benito Rodríguez Cheda<sup>17</sup>, atendiendo simultáneamente a su obra, su teoría, lo dicho por los críticos, su personalidad y biografía, subdivide cada una de las dos etapas hasta ahora mantenidas en otras dos y completa con una quinta, producto de los proyectos realizados por Sota desde 1968 hasta la fecha de su estudio 1989.

De esta forma sus primeros años, los separa en un primer momento de 1941 a 1952 marcado por sus trabajos para el INC y su interés por el paradigma rural y una segunda etapa hasta 1957 de transición con incursiones en la plástica orgánica de sensibilidad curvilínea.

En los siguientes cinco años, de 1957 a 1962, es la abstracción plástica el centro de su producción con el desarrollo de las mejores características de su arquitectura, centrando sus esfuerzos en el estudio del arquetipo tecnológico durante los seis años siguientes, de 1962 a 1968.

En la quinta y última etapa, según Rodríguez Cheda, de 1968 a 1989 lo que determina su producción es la primacía de la idea frente a las demás características.

Esta nueva estructura confirma el año 1957 como punto de inflexión en su producción arquitectónica, año de la elaboración del proyecto para el Gobierno Civil de Tarragona, que es, según Restituto Remis Bravo<sup>18</sup>, el momento en el que deja de lado la formación académica aprehendida en la Escuela y abandona la arquitectura formalista en beneficio de una arquitectura industrial, entendida como actitud cabal frente al proyecto y construcción y aunque persiste la utilización de algunos elementos formales, a partir de este momento son utilizados como búsqueda de una arquitectura antirretórica



En 2006, Miguel Ángel Baldellou<sup>19</sup> realiza un nuevo análisis de la vida profesional del arquitecto de una forma bastante más desarrollada que en 1974, destacando la continuidad en su evolución, con una tendencia a la práctica anónima de la arquitectura, demostrada con sus sucesivos trabajos para empresas públicas: el INC, Correos, IBERIA.

En este nuevo trabajo, Baldellou divide en seis etapas la carrera profesional de Sota, que dan a entender esa continuidad mencionada en la evolución del arquitecto, marcada por los “*silencios*” dentro de su vida profesional, momentos de poca o ninguna presencia pública del arquitecto, ni a nivel teórico ni práctico, a partir de los cuales se producen variaciones en su producción arquitectónica.

Así, inicia este análisis con una primera etapa de cinco años, de 1941 a 1945, caracterizados por un trabajo anónimo para el INC. Son años de reflexión, recién acabada la carrera, influido por su responsable en el INC, el arquitecto José Tamés y Víctor D’Ors, el que años más tarde sería presidente del Tribunal de la Cátedra de Proyectos a la que se presentaría Sota.

En los siguientes cinco años, de 1945 a 1950 desarrolla un grafismo esquemático, influencia de Castelao, observándose en sus obras una influencia de la arquitectura razonable de Arniches y Domínguez, entendida como vínculo entre el clasicismo de Zuazo, lo vernáculo y lo castizo, así como el respeto por la técnica y la naturaleza.

Consigue mantenerse al margen, distante, tanto de la arrogancia iconográfica defendida por los organismos oficiales, como de la expresión agresiva de los compañeros más radicales de su generación. Sólo parece coquetear con la arquitectura.

En los cuatro años posteriores, de 1950 a 1954, observa una influencia de la cultura vernácula, popular y la plástica orgánica, de lo que son ejemplos La Bazana, Valuengo, Entrerrios, Esquivel y Fuencarral B. Hay una trascendencia de lo particular a lo general y una reelaboración continua de los elementos, como origen de tipos que pretenden servir de prototipos

Coincide Baldellou con J. D. Fullaondo en la importancia de los siguientes tres años, de 1954 a 1957, caracterizados por la realización de varios concursos en colaboración con otros compañeros, entre ellos Oiza, en los que parece buscar la caracterización de los edificios. Fruto de estas colaboraciones es la residencia infantil en Miraflores de la Sierra, en colaboración con R. Vázquez Molezún y J. A. Corrales, la única de estas colaboraciones que llega a la fase de materialización.



En esta etapa realiza una exploración de los valores plásticos del cubo, de la que el Gobierno Civil de Tarragona es una muestra ejemplar: el prisma horadado, interiorización del espacio exterior, utilización de recursos formales de carácter escultórico como los planos volados que materializan las pasarelas o las diagonales insinuadas por las escaleras.

También, gracias a proyectos como TABSA, absorbe el pragmatismo de los ingenieros con los que colabora, Rojas Marcos y Guzmán, distanciándose así de la plasticidad que siguen la mayor parte de los arquitectos de su generación.

Entra con el Gobierno Civil de Tarragona en una etapa de madurez que le llevará hasta 1970 y de la que el Gimnasio en el colegio Maravillas es el máximo exponente.

Es en estos años, tras su viaje a Berlín, cuando se produce una reelaboración del lenguaje racionalista, sobre todo Mies, Le Corbusier, Gropius, Breuer, Neutra, Loos, Mendelsohn

Comienza la investigación por la desmaterialización de la arquitectura, lo que para Sota es el paso de la arquitectura química a la arquitectura física, agudizándose el carácter anónimo del exterior. Se caracteriza por la experimentación, con la prefabricación a base de paneles de hormigón como motivo principal.

En este proceso de desmaterialización el CENIM y Maravillas son casos intermedios, donde se aprecia diferencia entre estructura y textura a la par que el cerramiento se independiza del interior en ciertos elementos.

En el tema de la vivienda la casa Velázquez en Pozuelo de 1959, es el comienzo del desarrollo en base a su carácter dual:

Durante estos años transcurre su paso como profesor en la ETSAM, de 1964 a 1970, la cual abandona tras presentarse y no conseguir la cátedra de proyectos, lo que le lleva a un nuevo aislamiento y proceso de reflexión del que no saldrá gracias a sus trabajos para Correos.

Enlaza pues su salida de la Escuela con el trabajo de funcionario para Correos, formalizándose así una nueva etapa que concluirá en 1988, año en el que se realiza una exposición antológica de su obra, junto con la publicación de una monografía que él mismo dirige. Este año se produce la muerte de su hijo Santiago, también arquitecto.

Son años de masiva aceptación de su obra caracterizados por la búsqueda de la desmaterialización de la fachada. La piel de sus edificios es





cada vez más tersa y se produce el cambio coherente de los paneles prefabricados de hormigón por las posibilidades de la placa metálica Robertson

De aquí hasta el final se dedica a realizar proyectos de reformas y ampliaciones de obras anteriores que no llegan a realizarse.

En la reciente publicación de 2009<sup>20</sup>, Iñaki Ábalos, Josep Llinás y Moisés Puente vuelve a agrupar la producción del arquitecto en tres *tiempos* coincidiendo con los *silencios* de su carrera profesional que ya habían servido a Baldellou en 1974 para vertebrar su monografía. Algo similar a lo realizado por Luís Fernández Galiano en 1997<sup>21</sup>.

### **3.1.1- ETAPAS ESTABLECIDAS PARA EL ESTUDIO DE LA TRAYECTORIA PROFESIONAL DE DE LA SOTA**

La estructura que se ha planteado a la hora de dividir el trabajo profesional de De la Sota sigue el criterio de homogeneidad en las intenciones del autor. Debido a la continuidad en su evolución son de gran importancia los momentos de inactividad productiva, los denominados *silencios* por Baldellou y que han servido de referencia a la hora de definir las cinco etapas propuestas.

- La primera etapa está bien delimitada pues es la que formalmente más diferencia presenta respecto a las posteriores. Se desarrolla desde 1941, año de su titulación, hasta 1956 y en ella se desarrolla la transición desde el academicismo de la Escuela hasta el los más puros esquemas racionalistas, fruto de sus colaboraciones en distintos concursos públicos.
- La segunda etapa que incluye los años de 1957 a 1963, es la más fructífera, cuando produce sus obras de mayor reconocimiento, utilizando lo que él llama *arquitectura lógica* y en la que la obra de arquitectura surge a partir del planteamiento racional del programa requerido.
- La siguiente etapa es continuación de la anterior en cuanto a planteamientos, pero con un marcado interés por la industrialización de la arquitectura. Son los restantes años sesenta.
- La cuarta etapa viene determinada por su salida de la Escuela y el reenganche en su plaza en Correos, donde estará hasta su jubilación y donde realizará gran parte de los proyectos de esta época que abarca todos los setenta y comienzos de los ochenta, hasta 1984.

El final de su labor profesional se caracteriza por sus intervenciones en el patrimonio, con propuestas en las que tiene la oportunidad de poner a prueba sus planteamientos racionalistas en un contexto de fuerte carga histórica.



### **3.2 - PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DE ALEJANDRO DE LA SOTA**

**Ref 3.1.** *“La seriedad y la autoexigencia eliminan per se cualquier inclinación a lo que Alejandro denominaba “proyectar con desparpajo” convirtiéndose, por el contrario, la actividad arquitectónica, en una tarea ardua y esforzada que presupone no sólo una actitud de entrega en la que se pone el corazón y cabeza sino en la que incluso puede llegar a ser preciso “dejarse la piel”. Nada de soluciones fáciles, rápidas y brillantes, exponentes de un falso virtuosismo: trabajo insistente y esforzado a la manera en que lo entendía otro excepcional arquitecto, Ramón Molezún, según se recordaba también esta mañana. El sistema que recomendaba Molezún era sencillo: colocar el papel en el tablero, cubrirlo por completo de tinta, dejarlo secar, y después, a base de raspar, de quitar tinta, “sacar” el proyecto.”*

Carlos Flores. “Una interpretación coral”.  
Conversaciones en torno a Alejandro de la Sota. ETSAM 1996

**Ref 3.2** *“En aquellos momentos, asocié vagamente, una observación de Paul Overly relacionando la voluntad no figurativa de Van Doesburg con el iconoclasticismo histórico y las corrientes puritanas, calvinistas,... Pensaba que también en Sota emergía un extraño, fantástico sustrato puritano, una sutil atmósfera de intransigencia iconoclasta. Ciertamente una cierta dosis de fanatismo es componente obligada en la trayectoria de cualquier creador significativo. Sota no era una excepción a la regla.”*

Juan Daniel Fullaondo. “Notas de Sociedad”.  
Nueva Forma 75. 1974

**Ref 3.3** *“(…) Pese a esa variedad de registros, que podrían dar la impresión errónea de una trayectoria dispersa, Alejandro de la Sota fue el arquitecto más consistente de su generación, y el único cuyo nombre se emplea con profusión de adjetivo; y ello es así porque “soriano” no designa un estilo sino una actitud.*

*El mejor resumen de esa actitud lo ofrecía el propio de la Sota, citando a su gran amigo el gran arquitecto catalán desaparecido José Antonio Coderch. Si la belleza última es la cabeza de Nefertari, hay que arrancarse los pelos uno a uno, y en ese doloroso despojamiento del ornamento innecesario reside la “sencillez sencilla” de la mejor arquitectura. A través del ascetismo y la depuración extrema, Alejandro de la Sota construyó edificios luminosos y líricos que conservarán su memoria mientras perduren sus fábricas ásperas y exactas. (...).”*

Luis Fernández Galiano. “Cenizas de San Valentín”.  
Arquitectura Viva 47. 1996

**Ref 3.4** *“El recuerdo más nítido de Alejandro de la Sota es, para mí, su incesante diálogo. Diálogo lleno de sugerencias poéticas; diálogo consigo mismo, con los demás. Arquitectura en la que los conceptos éticos y estéticos, la materia con que construye y el espacio con que sueña, la forma del uso y los usuarios, dialogan sin pausa.”*

Manuel de las Casas “Alejandro de la Sota”.  
Conversaciones en torno a Alejandro de la Sota. ETSAM 199

### **3.2.- PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DE LA SOTA.**

Desde que a mediados de la década de los 60 la obra de la Sota consiguiera el reconocimiento de sus compañeros a nivel nacional, el interés por conocer el pensamiento del autor ha ido incrementándose con los años, debido a la coherente evolución de su trayectoria profesional.

En este sentido la crítica coincide en su carácter intransigente que le llevó al inconformismo con la situación cultural que, a nivel de arquitectura, le tocó vivir, convirtiéndose en una constante que se vería reflejada en su producción.

Así lo reconoce Carlos Flores que en su intervención de 1996 en el acto homenaje a Alejandro de la Sota celebrado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (**Ref 3.1**), reflexiona sobre la autoexigencia y seriedad del carácter de la Sota, que le llevaron a huir de soluciones facilotas e inmediatas.

Aunque ya en 1974 Juan Daniel Fullaondo en sus *Notas de Sociedad* de la revista Nueva Forma (**Ref 3.2**), le atribuye un carácter iconoclasticista con matices puritanos que relaciona con la voluntad no figurativa de Theo Van Doesburg.

Esta misma actitud es la que debe reconocer Luís Fernández Galiano cuando, en su artículo *Cenizas de San Valentín de 1996* (**Ref 3.3**), afirma que Sota fue el arquitecto más consistente de su generación debido no a su arquitectura, sino a su actitud que le llevaron a practicar su profesión desde el ascetismo y depuración extrema.

En resumen todos estos planteamientos nos ofrecen una arquitectura, la de de la Sota, concebida en continuo diálogo entre los conceptos éticos y estéticos, tal como afirma Manuel de las Casas en su intervención en el mencionado acto de homenaje a de la Sota. (**Ref 3.4**)

**Ref 3.5** *"Podría decirse que si la generación de 1940 es fundamentalmente ética (es decir de principios). Alejandro de la Sota es un arquitecto que por pertenecer a ella con todas sus consecuencias, y por su posición en el dilema realidad-utopía (contradictoria en un primer análisis y coherente en profundidad), lleva a una sublimación ético-estética, que podría situarle, por la calidad de su respuesta arquitectónica, a un nivel arquetípico, que alguna vez fue intuido, llamándole "arquitecto de arquitectos."*

Miguel Ángel Baldellou. "Alejandro de la Sota". (pag. 33)  
Colección de artistas españoles contemporáneos nº 103. 1975

### **3.2.1- EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DE ALEJANDRO DE LA SOTA SEGÚN LA CRÍTICA.**

Dos son los autores que han publicado un estudio del pensamiento arquitectónico de la Sota: Miguel Ángel Baldellou en 1974 y José Benito Rodríguez Cheda.

El primero de ellos lo realizó para la revista Hogar y Arquitectura, reeditándose un año más tarde como el primer libro monográfico de Alejandro de la Sota, publicado por el Ministerio de Educación en su colección Artistas Españoles Contemporáneos.

El de Rodríguez Cheda es un estudio más científico resultado de su tesis doctoral leída en 1991 y que fue publicada en 1994 por el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia con el título *Alejandro de la Sota. Construcción idea y arquitectura.*

#### **ALEJANDRO DE LA SOTA. MIGUEL ÁNGEL BALDELLOU. 1974**

En esta publicación, Miguel Ángel Baldellou analiza la relación entre el pensamiento y la obra del arquitecto, hasta esos años, con un desarrollo de lo que para él son las componentes del estilo sotiano: ética, tradición y utopía tecnológica, estética y proceso creativo.

En el capítulo dedicado a la ética Miguel Ángel Baldellou defiende que la arquitectura que realizan los arquitectos de la generación de 1940 durante sus primeros años, denota la influencia de una postura ética común en contra de la arquitectura triunfalista promovida por el *nuevo régimen*.

Afirma que aunque este común comportamiento que les llevó a optar por una arquitectura de soluciones elementales pudiera también considerarse como consecuencia directa de la situación económica y la urgente necesidad de reconstrucción que se vivía en aquellos años, la continuidad que algunos de los arquitectos de esta generación dan a esta arquitectura, manifiesta la existencia de una decisión intelectual a favor de un tipo de arquitectura acorde con las condiciones del momento.

De entre estos arquitectos presenta a Alejandro de la Sota como paradigma de arquitecto cuya estética se vincula directamente a su ética. (Ref 3.5)

Esto es debido a que el rechazo que de la Sota muestra hacia la comentada arquitectura triunfalista y, junto a ella, a las circunstancias culturales que le rodea, le lleva a idealizar la realidad a la hora de elaborar sus propuestas. De esta manera su arquitectura se muestra alejada de lo cotidiano, pudiendo calificarse como elitista.

**Ref 3.6** *“La elección ética fundamental en la arquitectura de Alejandro de la Sota creo que es la de comprometerse exclusivamente con la arquitectura eludiendo las tramas sutiles de las nuevas ideologías como sustitutivos de la calidad. Este rigor en la exigencia a sí mismo de niveles de calidad arquitectónica, esta ética, le hacen aparecer como arquitecto difícil para los que quieren fáciles referencias de situación.*

*Su opción ética se basa en el rigor y la coherencia, que le alejan de los compromisos cuando estos no están con la calidad que exige a su arquitectura. Bien se deba su posición ética a un elitismo o a un progresismo, o al equilibrio contradictorio entre ambas tendencias contrapuestas, puede asegurarse que la imagen de una arquitectura ética tiene en De la Sota, en opinión de algunos críticos, una de sus figuras más claras, aunque no represente a una ética en virtud de unos principios “a priori” inmutables y comprometidos, sino más bien en base a unas fuerzas opuestas que el arquitecto equilibra gracias a su intuición. El resultado de este equilibrio es ético y trasciende por su sensibilidad a una estética propia.”*

Miguel Ángel Baldellou. “Alejandro de la Sota”. (pags. 36 y 37)  
Colección de artistas españoles contemporáneos nº 103. 1975

**Ref 3.7** *“Por otra parte, la obra de De la Sota es uno de los ejemplos más claros de arquitectura de autor. Tiene para ello todas las características necesarias, y entre ellas la fundamental del estilo. Otra contradicción que se establece, paralela a la del elitismo-progresismo, es esta de una voluntad ético-estética de anonimato, junto con la singularidad que impone la selectividad del estilo. El compromiso se resuelve por medio de un equilibrio que modera lo singular hasta límites de integración a un contexto idealizado y que eleva lo anónimo a lo esencial. En un sentido interviene el mito evasivo tecnológico, al servicio eficaz, y en el otro, la profunda intuición y trascendencia conferido al paisaje (cultura y hábitat).”*

Miguel Ángel Baldellou. “Alejandro de la Sota”. (pag 43)  
Colección de artistas españoles contemporáneos nº 103. 1975

**Ref 3.8** *“(…) En esta nota de la idea en evolución lo que más me interesa es la relación a la tradición que de esta manera se vivifica. Nunca la tradición ha sido formalmente estática, sino dinámica. La remodelación continua, tejer y destejer, de las formas anteriores, su rediseño continuo, ha dado ese respeto y falta de respeto tan característicos, que no anula, por la dictadura de las normas del estilo, la expresión de las generaciones, sino que la ampara en el anonimato obtenido por inclusión que ha dado un sello particular de acabado, de haciéndose al entorno gallego más válido.”*

Miguel Ángel Baldellou. “Alejandro de la Sota”. (pag 45)  
Colección de artistas españoles contemporáneos nº 103. 1975



Sin embargo, también se puede interpretar esta manera de proceder como un intento de cambiar la realidad a través de la arquitectura, ya que al idealizar la realidad, lo que propone son soluciones utópicas de lo que debería ser la realidad.

Esta dicotomía llevan a Miguel Ángel Baldellou a afirmar que la postura ética de la Sota frente a una realidad que no comparte le lleva a comprometerse estrictamente con la arquitectura, alejándose así de las circunstancias que le rodean, optando por una ética basada en el rigor y la coherencia que determina su estilo arquitectónico. **(Ref 3.6)**

En este sentido, en el capítulo dedicado a la tradición y utopía tecnológica **(Ref 3.7)** Miguel Ángel Baldellou afirma que el carácter anónimo de las obras de la Sota es consecuencia de su voluntad hacia el anonimato, tal como demuestra la práctica anónima de la arquitectura que desde el principio de su trayectoria profesional realizó para distintos organismos (INC, AVIACO, Correos, IBERIA).

El carácter anónimo de sus edificios le va a permitir integrar la obra en un contexto idealizado, a la vez que incorporar los nuevos materiales con un lenguaje propio, actualizando la arquitectura.

Este interés por generar una arquitectura nueva la ve justificada por el entendimiento que de la Sota tiene de la tradición como una formalización dinámica, cambiante con el paso del tiempo para adecuarse a las nuevas situaciones y posibilidades. **(Ref 3.8)**

Más adelante, afirma Miguel Ángel Baldellou que la producción de la Sota demuestra una voluntad de servicio a la sociedad, que viene respaldada por su defensa de la arquitectura como un producto de consumo y que como expone en el capítulo dedicado a la estética, le lleva a ofrecer la solución más óptima a costa de la posible caracterización de la obra con singularidades de autor, esto es, de nuevo su voluntad de anonimato determina la solución arquitectónica, al menos en lo referente a la imagen exterior. **(Ref 3.9)**

**Ref 3.9** *“Puede observarse también a través de su producción un afán de servicio realmente importante. Al pensar que una arquitectura difícil (como la suya) es personalista, se le atribuye al arquitecto una posición que no es totalmente cierta. Para él, la arquitectura es un producto de consumo. De este ideal su arquitectura obtiene una serie de cualidades, que pueden caracterizarla entre la de sus compañeros de generación.”*

*“El sentido de servicio le ha llevado con frecuencia a experimentar a costa de un proyecto determinado a favor de lo general de la obra, sacrificando lo que es difícil sacrificar en arquitectura: el yo (o realizándose a otro nivel menos frecuente en virtud de algunos objetivos ya señalados), y arriesgando un prestigio que generalmente se funda en la singularidad, pero que en este caso se supedita a ideales, intuiciones y calidad.*

*Al cambio social se le ofrece una propuesta contradictoria y sutil: por una parte se aceptan sus consecuencias, al tiempo que se eluden los planteamientos, y por otra, a través de su propuesta arquitectónica puede plantearse la subversión de los valores en que se sustenta lo establecido. De ahí lo utópico de su planteamiento arquitectónico, tan lejano por otra parte a lo visionario (por ser realizable ya) como a lo asimilado (por no ser admisibles muchos de los cambios propuestos).*

*La propuesta tiene relaciones con un mundo idealizado por la sensibilidad y mejorado por la tecnología. En este terreno se escogen de los avances técnicos sólo aquellos cuya abstracción permite eludir lo que aliena o degrada para resaltar los caminos que abren”*

Miguel Ángel Baldellou. “Alejandro de la Sota”.  
Colección de artistas españoles contemporáneos nº 103. 1975

**Ref 3.10** *“¿En qué situación se encuentra Sota en estos momentos? Ciertamente, se encuentra comprometido con una modernidad un poco indeterminada; se revela como un arquitecto sensible; es un buen dibujante; posee un carácter profesional fuertemente ético que, le lleva a valorar, desde luego, la coherencia y la autenticidad; rehuye cualquier afectación o acento que oculte la verdad de las cosas; concibe la arquitectura como una bella arte determinada fundamentalmente por la búsqueda formal y, salvo la referencia a Paul Bonaz, nada nos permitiría sospechar su evolución posterior.”*

José Benito Rodríguez Cheda. “Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura”.  
Colegio oficial de arquitectos de Galicia. 1994

#### **ALEJANDRO DE LA SOTA. CONSTRUCCIÓN, IDEA Y ARQUITECTURA. 1994**

En su tesis, José Benito Rodríguez Cheda busca demostrar la relación existente entre el pensamiento y obra de la Sota, desarrollando su estudio de forma cronológica a través de los escritos publicados por el arquitecto desde el año de su titulación hasta 1988.

De esta forma afirma que en 1954 el carácter profesional del arquitecto se manifiesta con una gran carga ética, lo que le inclina en su práctica profesional hacia la verdad y la coherencia. (Ref 3.10). Y que en 1956 su producción se incorpora a la arquitectura moderna gracias a la comprensión que adquiere de la arquitectura rural con sus trabajos para el INC, en los que desarrolla el paradigma rural de manera conceptual que es elaborado sobre características de tipo ético como son la coherencia constructiva, la economía, la sinceridad o la eliminación de lo superfluo. (Ref 3.11)

Comparte con MA Baldellou las componentes que conforman su estilo, entre las que se encuentra la ética.

En el capítulo dedicado al estudio del proceso creativo, afirma compartir el criterio que Juan Daniel Fullaondo expone en sus *Notas de Sociedad* publicadas en la revista Nueva Forma en 1974, según el cual existen en la obra de la Sota características de una ética de corte puritano.

Estas características son las que llevan a de la Sota a rechazar la forma en sí misma, a huir de un estilo personal y buscar en la razón la herramienta de sus proyectos. (Ref 3.12)

Más adelante afirma Rodríguez Cheda que el uso de las mallas isotropas con las que de la Sota ordena la planta de sus edificios deriva precisamente de esa búsqueda del anonimato, de la independencia expresiva. (Ref 3.13)

**Ref 3.11** *"Hasta aquí – diciembre de 1956 – Sota se ha incorporado de algún modo a la arquitectura moderna, la cual es asumida de un modo intuitivo, que no le proporciona pistas formales. Todavía parece estar desorientado. A partir de su larga experiencia en el INC, elabora su paradigma arquitectónico referencial: la arquitectura rural. Este paradigma no es formal sino conceptual y está construido sobre ciertas categorías de tipo ético, que siempre han determinado este tipo de arquitectura: coherencia constructiva, economía, sinceridad, eliminación de lo superfluo, integración en el contexto, etc. En resumen, la forma como resultado coherente de un contexto muy determinado; contexto entendido del modo más amplio posible: clima, paisaje, materiales disponibles, sistemas constructivos, etc. Su comprensión de la arquitectura rural le permitirá la conexión con los planteamientos de tipo ético presentes en los pioneros del movimiento moderno. Su temperamento le lleva a asumir una fuerte componente ética en su arquitectura, que ha sido calificada de puritana o franciscana certeramente. La ética le llevará a evitar todo asomo de: doblez, simulación, ostentación, presencia, etc., y no plegarse a determinados requerimientos – débilmente fundamentados siempre –, de promotores, Administración, clientes, etc."*

José Benito Rodríguez Cheda. "Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura".  
Colegio oficial de arquitectos de Galicia. 1994

**Ref 3.12** *"1. En Sota perviven algunos componentes de una cierta ética de corte puritano-calvinista, presentes también en los componentes del grupo holandés STIJL, (...)*

*La mencionada ética de corte puritano lleva a Sota a:*

- Rechazar la búsqueda puramente formal.
  - Evitar la expresión personal.
  - Mitificar la razón exacta despreciando las cualidades secundarias del yo: la sensualidad y los impulsos inconscientes.
- Sota pretende para la arquitectura un estatuto similar al intentado por B. Spinoza para la ética: more geométrico demostrata."*

José Benito Rodríguez Cheda. "Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura".  
Colegio oficial de arquitectos de Galicia. 1994

**Ref 3.13** *"Estos elementos son muy reconocibles, están muy determinados espacialmente, todo en Meier resulta demasiado brillante, con excesiva presencia, de un virtuosismo manifiesto. La isotropía en Sota deriva indudablemente de su aspiración al anonimato, de la disolución de la presencia y de consideraciones de estricta racionalidad constructiva."*

José Benito Rodríguez Cheda. "Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura". (pag 288)  
Colegio oficial de arquitectos de Galicia. 1994

### **3.2.2- FUNDAMENTOS ÉTICOS EN EL DISCURSO TEÓRICO DE ALEJANDRO DE LA SOTA**

#### **3.2.2.1- 1941-1956. AÑOS DE FORMACIÓN.**

Durante la primera década de su ejercicio profesional los únicos escritos de De la Sota que se encuentran son los textos que acompañan a la publicación de sus obras en las revistas de la época. En ellos se limita a describir la constitución y funcionamiento de sus edificios.

En ellos De la Sota reclama la sobriedad como refugio ante los historicismos y monumentalidad impuestos. (Ref 3.14)

A partir de los cincuenta comienza a publicar escritos y a intervenir en debates y conferencias, en los cuales es habitual encontrar alusiones al **compromiso social** del arquitecto, que, según él, le obliga a utilizar su trabajo para mejorar la sociedad.

Así lo refleja en la *“Crítica a la arquitectura”*, artículo publicado en 1951. (Ref 3.15)

Y lo reitera en 1955 en la conferencia *“La arquitectura y nosotros”*. (Ref 3.16)

Continúa en este artículo, explicando que a la hora de desarrollar los proyectos, el arquitecto debe centrar su atención en resolver los problemas que se le plantean, situándolos en su contexto histórico y así ofrecer una arquitectura de su tiempo. (Ref 3.17)

También afirma aquí, que es esta forma de proceder la que hace de la arquitectura, un arte universal, que no debe ser confundido con los estereotipos originados por la repetición de las formas, ya sea por cuestiones históricas o locales. (Ref 3.18)

En coherencia con este planteamiento expresa su rechazo a la arquitectura historicista que en esos años prolifera en España y que según él, somete a los materiales a una expresión anacrónica y caprichosa. Así se entiende en su artículo *“Puntos básicos de una posible orientación arquitectónica”*, en el que defiende la sinceridad constructiva y la humildad creativa como medios para conseguir una arquitectura verdadera. (Ref 3.19)

A esta **sinceridad** llega a través de la simplificación de las formas, tal como afirma en *“La decoración moderna de interiores”*, publicado en 1951. (Ref 3.21)

**Ref 3.14** *"Hace ocho años, cuando se construyó esta tienda, fue motivo de novedad el resolver la fachada con la máxima diafanidad: Una puerta con su cerco empotrado en el suelo, rodeada de cristal en su totalidad.*

*El interior, sobrio, palabra que sirve de refugio o sucedáneo cuando por alguna razón nos hemos quedado rezagados y lejos de la audacia arquitectónica a que estamos obligados"*

Alejandro de la Sota. Camisería Denis. RNA 108. 1950

**Ref 3.15** *"Si con el ilustre don Eugenio d'Ors creemos que las obras de arte, con las costumbres, modalidades de la lengua y algún factor más podemos definir el carácter de la mente colectiva, bueno sería pensar en modificarla volviendo la oración por pasiva, y mejorando las obras, mejorar el gusto del mundo que nos rodea."*

Alejandro de la Sota "Crítica de Arquitectura". Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, vol V 1er. Trimestre 1951

**Ref 3.16.** *"Aspira el arquitecto a una vida mejor para todos. Cree que en sus manos está, al menos, una gran parte de la solución de los problemas. Trata de convencernos y nosotros sabemos que es un soñador. Cree que el urbanismo razonable, con unas casa mejores y más bellas y, por que no, actuales, la vida sería mas bella."*

Alejandro de la Sota "La arquitectura y nosotros". Conferencia pronunciada en Santiago de Compostela el 30 de agosto de 1955.

**Ref 3.17.** *"La arquitectura necesita del ambiente, de nosotros, no arquitectos, para existir. No es la arquitectura la que sueña el arquitecto en sus primeros croquis, libres y llenos de ilusión; no es tampoco lo que deseamos nosotros, no arquitectos, cuando pensamos en la futura obra. Es producto de un sinfín de factores que intervienen de manera variable en cada nueva construcción, en cada nueva obra; la obra, lo que en resumen queda, ese producto de factores, es, no hay duda, la arquitectura del momento, de ese momento. Podría el perspicaz definir toda la amalgama política, social, religiosa y artística desmenuzando una obra de arquitectura."*

Alejandro de la Sota "La arquitectura y nosotros". Conferencia pronunciada en Santiago de Compostela el 30 de agosto de 1955.

**Ref 3.18.** *"La arquitectura como arte, pues, es universal. ¡Qué graves prejuicios causó tanto amor a las arquitecturas lugareñas! ¡Estos pacitos en las playas y ciudades, esos terribles caseríos, casitas vascas disparadas a cualquier rincón de España, esa terrible arquitectura española haciendo destrozos en tierras españolas! ¡Esto es incultura! ¿Es que no podemos pensar que cualquiera de esas casas citadas tiene su entorno, su paisaje, sus título, años, personas...?"*

Alejandro de la Sota "La arquitectura y nosotros". Conferencia pronunciada en Santiago de Compostela el 30 de agosto de 1955.

**Ref 3.19.** *"Conseguir una humilde y sincera estética basada en la veracidad de la expresión, en contraposición al funcionalismo y el organicismo apriorísticos, falsos y fatuos"*

"Puntos básicos de una posible orientación arquitectónica". Sin fecha. Por el tratamiento de la arquitectura como bella arte, se le puede integrar en este primer período, como así hace Moisés Puente en el libro Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias, editado por Gustavo Gili en 200

Estos argumentos él mismo los ejemplifica en la conferencia sobre “*Arquitectura y paisaje*” con imágenes de diversas construcciones civiles de la época, las cuales toma como ejemplos de arquitectura **sincera**, despojadas de todo elemento superfluo. (Ref 3.22)

De esta forma, se puede entender que no renuncia a la belleza y por tanto al carácter expresivo de obra arquitectónica, sino que identifica esta expresión con la naturaleza del objeto que en el caso de las construcciones civiles es la función estructural para la que son construidos, expresada únicamente mediante la estructura, sin elementos añadidos.

Sin embargo, en el artículo “*Teatro al aire libre. Homenaje a Gaudí*”, publicado también en 1951, en el que elogia el proyecto de Molezún, da a entender su aceptación del expresionista lenguaje orgánico utilizado, con el que consigue transmitir de forma clara las intenciones, ideas del proyecto, a pesar de reconocer su inclinación por el lenguaje racionalista.

Comparte con este proyecto el análisis que precede al resultado como interpretación de la realidad constructiva, a la que se llega al liberarse de los prejuicios culturales que provienen de la tradición. (Ref 3.23)

En 1952, en el artículo “*Pequeña polémica en torno a unas fotografías*”<sup>22</sup>, vuelve a incidir en la bondad de una arquitectura acorde a su tiempo, que no ha de confundirse con el mero uso de materiales y tecnologías contemporáneas, sino que su acierto proviene de responder a las necesidades de la sociedad a la que pertenece, creando formas nuevas acordes a esas necesidades con la tecnología más actual.

Un año más tarde en una “*carta no publicada a la Revista Nacional de Arquitectura*”, proclama su defensa hacia la arquitectura sencilla, nacida del saber popular y que persigue reducir la presencia de la arquitectura al mínimo, a su esencia.<sup>23</sup>

No obstante, resulta algo contradictorio que, a pesar de mantener un discurso racionalista, en el artículo “*Arquitectura en Brasil*”<sup>24</sup>, de 1954 defienda la necesidad de buscar formas nuevas e investigar en la generación de nuevas disposiciones como experiencia plástica, sin condicionarlas al uso de nuevos materiales y tecnologías.

Al finalizar esta etapa en el artículo “*Chillida*”, publicado en 1956, deja claro que esta experiencia plástica debe conducirse con el lenguaje abstracto propio de una arquitectura de formas simples y carencia de ornamento, capaz de expresar las intenciones que generan el proyecto. Esta postura se encuentra en franca oposición a los lenguajes figurativos que, según él, confunden la

**Ref 3.20** *“... las necesidades decorativas que, queramos o no, no han de ser de ningún modo las que se basan en la tonta repetición de formas de épocas anteriores que tuvieron de nuevo entonces el que eran auténticas y sinceras y que correspondían a una manera de entender la vida. Tal vez hoy aspiremos a una decoración que, como la arquitectura, repito, está en evolución hacia la simplificación total de las formas,...”*

Alejandro de la Sota. “La decoración moderna de los interiores”. ABC 1951

**Ref 3.21** *“Son de las obras que tienen que tener bonitos los huesos, no las carnes, y menos los trajes, las ropitas”*

Alejandro de la Sota. “Arquitectura y paisaje”. Sesión de crítica de arquitectura. RNA 128 1952

**Ref 3.22** *“¡Cuánto tenemos que olvidar! ¡Hay que volverse niño para entrar en el Reino de los Cielos!”*

Alejandro de la Sota. “Teatro al aire libre. Homenaje a Gaudí”. RNA 120. 1951

**Ref 3.23** *“Ahora sentimos y deseamos reducir al mínimo la arquitectura para que, la que salga de la prueba sea puro extracto”*

Alejandro de la Sota. “Carta a la dirección de la Revista Nacional de Arquitectura”. 1953. Publicada en Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial GG. 2002

**Ref 3.24** *“Es necesario gozar de las cosas allí donde dejan de serlo, en su principio, donde desapareció tanto de su superficialidad que no queda más que ese escollo puro, lo noble que en toda cosa hay”*

Alejandro de la Sota. “Chillida”. RNA 180. 1956

**Ref 3.25** *“Frenó el maquinismo y la técnica porque consideró en más al hombre”*

Alejandro de la Sota “Ha muerto Frank Lloyd Wrigth”. Arquitectura 5. Madrid. 1959

**Ref 3.26** *“La cultura es una mayor sensibilidad que hace al hombre apto para moverse en las sutilizas del mundo”*

Alejandro de la Sota “Alumnos de arquitectura”. Arquitectura 9. 1959



característica artística de la arquitectura con la expresividad de las obras. (Ref 3.24)

Estas afirmaciones ponen en evidencia la relación que existe entre el pensamiento de De la Sota y la filosofía platónica, de manera que ambos comparten la existencia de un mundo **ideal** donde existe la verdadera realidad, una realidad universal constituida por la esencia de los conceptos, sin las desvirtualizaciones que el carácter subjetivo del ser humano añade a todo lo que conoce.

Otro tema de gran importancia para De la Sota es el lugar y su relación con la arquitectura, tema sobre el que trata la conferencia *“La arquitectura y el paisaje”*<sup>25</sup> de 1952 en la que muestra una actitud respetuosa con el medio. De manera que considera igual de correcto y por tanto buena arquitectura, el planteamiento de aquellas construcciones que mimetizadas en el paisaje forman parte indiferenciada de él (es el caso de los típicos pueblos castellanos hechos con piedra y barro), como la diferenciación que surge al considerar la arquitectura como elemento artificial frente a la naturaleza, pero en sintonía con ella creando un nuevo paisaje (toma como ejemplo la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright).

Incluye en este último ámbito tanto las construcciones arquitectónicas como la obra civil, ambas creaciones humanas que se añaden al paisaje inicial y que deben su forma a la función a la que dan respuesta, evitando cargarlas de adornos para un falso *“embellecimiento”*.

En 1956 profundiza en este tema en la conferencia *“Arquitectura y naturaleza”*<sup>26</sup> y aunque sigue sin definirse por la integración de la arquitectura en la naturaleza o su afirmación frente a ella, reconoce que es del análisis del funcionamiento de la naturaleza que nos rodea de donde debemos extraer los conocimientos.

Al mismo tiempo propugna la creación de respuestas arquitectónicas en las que el desarrollo constructivo no oculte la verdadera naturaleza de los materiales utilizados, lo que puede entenderse como intención de diferenciar lo artificial de lo natural, a la vez que evoca la sinceridad constructiva.



### 3.2.2.2- 1957-1963. ARQUITECTURA LÓGICA

Durante estos años la gran cantidad de proyectos que realiza ocupa la mayor parte de su tiempo, siendo pocas los textos publicados.

De entre ellos en su artículo *“Ha muerto Frank LLoyd Wriyth”* publicado en 1959, elogia la obra del maestro, lo que da a entender que sigue aceptando el lenguaje orgánico como forma adecuada para transmitir las intenciones de los proyectos. Además comparte con el maestro el entendimiento de la **arquitectura al servicio de la sociedad**. (Ref 3.25)

En este sentido, en el artículo *“Alumnos de arquitectura”*, publicado este mismo año, destaca la necesidad de que el arquitecto se identifique con su obra, de manera que sea reflejo de uno mismo, lo que evidencia la **coherencia** del trabajo profesional. (Ref 3.26)

Con esto da a entender lo necesario de proyectar con **seriedad**, que obliga a analizar el contexto y condicionantes previos antes de emitir una propuesta, asegurando así soluciones correctas y no meras aplicaciones de las técnicas aprendidas.

Se hace eco en este artículo del texto de Frank Lloyd Wright *“Al joven que se dedica a la arquitectura”*, en el que defiende la arquitectura como arte de su tiempo y a la enseñanza académica como aprendizaje de técnicas, siendo necesario dedicar tiempo a la observación (diez años), antes de entrar en acción, acostumbrándose a buscar el porqué de lo que vemos, para aprender a analizar y sintetizar.

Dos años más tarde en el artículo *“Tema universal Hoy: arquitectura y tecnología”* reconoce que en esos momentos la técnica ha superado a la arquitectura que, en el caso de la arquitectura se muestra en la pesadez de los edificios, por, según él, la falsa relación existente entre belleza y pesado, cuanto más pesado, más bello.

Profundizando en este tema en la conferencia *“Sentimiento sobre cerramientos ligeros”*,<sup>27</sup> impartida en 1963 en el Instituto Torroja de Madrid, critica la falta de actualización de la arquitectura que sigue utilizando materiales y técnicas ya pasadas, aunque el mayor motivo lo adjudica a la falta de atención, de sensibilidad de los arquitectos.

Esta carencia de sensibilidad se refleja a la hora de seleccionar y aplicar nuevos materiales, de forma que se emplean directamente las ofertas comerciales, en lugar de buscar el material y uso adecuado a partir de la

**Ref 3.27** *“...mejor el Concorde que una escultura*

Alejandro de la Sota. “El Método” Método 119. Madrid 1968

naturaleza del elemento en el que se emplea, definiendo cada vez la utilidad que se le da al material.

En este sentido la **simplificación** y la ligereza son los objetivos a los que la arquitectura actual debe llegar y que tiene en las nuevas tecnologías las herramientas necesarias para llegar a ello.

### 3.2.2.3- 1964-69. LA PREFABRICACIÓN COMO RAZÓN

Durante estos años, el contacto con la industria de la prefabricación, transforma su concepción de la arquitectura que, asociada a su tiempo, se entiende más como técnica que como arte. Así lo defiende en la encuesta sobre *“El Método”* publicada en 1968, en la que llega a afirmar como referencia al arte actual. (Ref 3.27)

Lo que está en consonancia con su entendimiento de la **arquitectura al servicio de la sociedad**, como una herramienta más con la que resolver sus problemas, por lo que no se puede entender la arquitectura de manera aislada, sino que debe ser concebida dentro de su contexto, junto con las demás circunstancias económicas, culturales y sociales del momento.

En esta misma encuesta defiende la expresión de la obra arquitectónica como consecuencia de la solución aportada a los problemas planteados, solución a la que se debe llegar aplicando las nuevas tecnologías.

De esta forma defiende que la mejor arquitectura es la que no se nota, la que permite un desarrollo óptimo de la actividad para la que fue construida sin sentir su presencia.

Esto se consigue tomando el espacio como resultado y no como objetivo de la arquitectura, por lo que es la construcción lo que debe preocupar al arquitecto.

En la entrevista *“Tenemos una tecnología”*<sup>28</sup> publicada este mismo año define como obligación del arquitecto el plantearse el problema en toda su extensión, no para resolver un caso particular, sino para aportar una solución universal a un tema dado.

Y también en este mismo año en un *“Mensaje a los recién titulados”*,<sup>29</sup> deja clara su defensa por una **arquitectura anónima**, arquitectura que de la mano de las nuevas tecnologías debe ofrecer un **servicio útil a la sociedad** y despreocuparse de las soluciones aparentes que sólo aportan prestigio a su autor, esto es **humildad** frente a vanidad.

**Ref 3.28** *"... conocimiento, información total y mucha sinceridad"*

Alejandro de la Sota. "Conferencia en Pamplona".  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili,  
Barcelona 2002.

**Ref 3.29** *"Cuando las cosas solamente pueden ser de una  
manera, empieza a su seriedad"*

Alejandro de la Sota. "Sentimiento arquitectónico de la prefabricación".  
Arquitectura 110. Madrid 1968

Un año más tarde en su "*Conferencia en Pamplona*" determina que para realizar buena arquitectura basta con. (Ref 3.28)

El conocimiento se ha de buscar en los grandes maestros del movimiento moderno, pero no en las formas de sus obras sino en los pensamientos que transmitieron.

La información hay que buscarla fuera del ámbito arquitectónico, desde un punto de vista técnico gracias al cual obtener datos científicos tanto de los materiales, como de los problemas a resolver.

Por último, la **sinceridad** debe ser entendida como la manera adecuada de dar forma a la arquitectura, como expresión de los problemas planteados, sin ocultar la naturaleza de los materiales y no como ejercicio plástico de composición.

En este sentido en su artículo de 1968, "*Sentimiento arquitectónico de la Prefabricación*", apuesta por la prefabricación como arquitectura futura, ya que su naturaleza lleva consigo un cambio en la manera de pensar el proyecto. Todo debe ser resuelto previamente, para poder proceder al montaje del producto, como proceso industrial al que se pretende llegar (Ref 3.29)

#### **3.2.2.4- 1970-84. LO MÍNIMO INDISPENSABLE**

Finaliza su labor docente en la Escuela de Madrid con las oposiciones a la cátedra de proyectos en cuya propuesta docente recogida en su "*Memoria a la cátedra de elementos de composición*" se aprecian sus prejuicios sobre la tradición arquitectónica como contaminación a la hora de aprender arquitectura, de tal forma que el alumno debe primero anular lo que ha aprendido para poder educar un criterio serio de la mano de la arquitectura de los maestros modernos de principio de siglo.

Para De la Sota el aprendizaje de la arquitectura debe partir de la toma de conciencia por parte del alumno de los problemas actuales, sociales, económicos, filosóficos, así como de la posición del arquitecto dentro de este amplio contexto, de manera que se puedan asegurar los resultados como resolución de estos problemas, ninguno de ellos estéticos ya que la forma debe ser resultado del estudio del uso.

Este planteamiento se entiende al considerar el compromiso profesional del arquitecto que le obliga a **comprometerse con la sociedad de su tiempo**. (Ref 3.30)

Algo que manifiesta más adelante al hacerse eco de las palabras de Richard Buckminster Fuller. (Ref 3.31)

**Ref 3.30** *“Puede desarrollarse nuestro trabajo profesional sin que represente más esfuerzo que el de su propia realización, pero cuando este ejercicio de la profesión está comprometido con ella misma, lleva consigo implícita la necesidad de un conocimiento de aquello que sucede hoy y una respuesta a este suceder.”*

“Memoria a la cátedra de Elementos de Composición”. ETSAM. Madrid 1970

**Ref 3.31** *“No se trata de imaginar una sociedad mejor, sino de llegar a una arquitectura mejor para lograr una sociedad más deseable”*

“Memoria a la cátedra de Elementos de Composición”. ETSAM. Madrid 1970

**Ref 3.32** *“Valga el símil del avión; conseguir que su propio avance, su propio movimiento, su propio enriquecimiento conceptual, sea algo intrínseco imposible de desligar, es una de las tareas del arquitecto de hoy”*

“Memoria a la cátedra de Elementos de Composición”. ETSAM. Madrid 1970

**Ref 3.33** *“Con ideas y realizaciones en materias de praxis tan diferenciadas como en la arquitectura es obligado encontrar la consecuencia, congruencia; es importante para el alumno encontrar honradez y honestidad, es importante y obligado al maestro su esfuerzo en equiparar obras e ideas”*

“Memoria a la cátedra de Elementos de Composición”. ETSAM. Madrid 1970

**Ref 3.34** *“Se relacionará a los alumnos con los puntos c, d y e (se refieren al inicio del proyecto) proponiéndoles el trabajo de forma que la invención sea honesta y como aglomerante de las vivencias y conocimientos ya internalizados, no como libre expresión de un sentimiento sin racionalizar”*

*“Nada es estético en la arquitectura y en nada sino tiene un sentido de expresión interior, de dentro a fuera. Pueden negarse las formas todas, sino son resultados”*

“Memoria a la cátedra de Elementos de Composición”. ETSAM. Madrid 1970

**Ref 3.35** *“Cuando proyecto no siento nunca necesidad de hacer uso de mis recuerdos históricos. Nada viene a mi memoria, el recuerdo de mis viejas enseñanzas, ya olvidadas, nada tiene que ver con esos momentos de uso inmediato y real. Un capítulo semejante ¡qué necesito, con qué cuento!, puede ser ese punto cero que se pregona.”*

“Arquitectura postmoderna”. Sin fecha

**Ref 3.36** *“No son mejores los edificios por muchas sombras que se dibujen en sus proyectos. La arquitectura es un problema mental y como tal debe ser planteado y resuelto.”*

“Arquitectura postmoderna”. Sin fecha

**Ref 3.37** *“Creo más en la arquitectura pensada que en la dibujada. La arquitectura se piensa pero no se dibuja. Los dibujos son sólo para los “mirones”. Otra cosa son los dibujos para construir.”*

“Conversación con Alejandro de la Sota desde su arresto domiciliario”. 1974

**Ref 3.38** *“... y la arquitectura no debe ser personal, es un hecho abstracto; debe repetirse, ya que los problemas que ha de resolver son múltiples y repetidos”*

“Por una arquitectura lógica”. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo. 1982



Critica también en esta Memoria para la cátedra de ECO el estancamiento que sufre la arquitectura de su tiempo, ya que para él la arquitectura como cualquier otra ciencia actual debe avanzar continuamente y a velara por este avance está obligado el arquitecto. (Ref 3.32)

Destaca al mismo tiempo la importancia de la **honestidad** y la **honradez** para un buen desarrollo profesional, a través de lo cual dotar de coherencia al trabajo del arquitecto. (Ref 3.33)

Y junto a estas características éticas, la necesidad del racionalismo funcionalista como camino para generar verdadera arquitectura. (Ref 3.34)

En el artículo Arquitectura postmoderna vuela a dejar claro su defensa por una arquitectura de su tiempo y por tanto funcional, como herramienta con que resolver problemas. (Ref 3.35)

Muestra en este artículo su defensa por lo que más adelante llamará arquitectura lógica, la arquitectura como proceso mental, no como medio de expresión. (Ref 3.36)

En estos primeros años de la década las pocas manifestaciones publicas que realiza, ponen en evidencia su ya afianzada consideración de la arquitectura como trabajo mental. Así se lo plantea a Mariano Bayón en la Conversación con Alejandro de la Sota en su propio arresto domiciliario, en el que el grafismo sólo es una herramienta con la que transmitir el proceso constructivo. (Ref 3.37)

Vuelve a hacer hincapié aquí en la poca importancia que tiene la forma cuando se está proyectando, la cual debe ser consecuencia de la solución dada al problema planteado, sin más, ya que de lo que se trata es de saber resolver los problemas que se producen en el uso de espacios y para ello utilizar la tecnología existente. De esta forma se persigue el buen funcionamiento del edificio, funcionamiento que no tiene porqué expresarse al exterior.

Esta manera de entender el ejercicio profesional es constante durante toda esta etapa como se aprecia en su conocido artículo Por una arquitectura lógica, en el que vuelve a tratar sobre el compromiso social de la arquitectura. (Ref 3.38)

También insiste en la naturaleza científica del proceso arquitectónico que es la esencia del artículo. (Ref 3.39)

**Ref 3.39** *“El procedimiento para hacer la arquitectura lógica es bueno: se plantea un problema en toda su extensión, se ordenan todos los datos que se hacen exhaustivos teniendo en cuenta todos los puntos de vista existentes. Se estudian todas las posibilidades de resolver el problema de todas las maneras posibles. Se estudian todas las posibilidades materiales de construir lo resuelto en lo que ya han entrado estas posibilidades. Un resultado obtenido: si es serio y si es verdad el camino recorrido, el resultado es arquitectura.”*

*“Si a nuestro lado no sentimos los cambios sociológicos, económicos, técnicos, materiales; si no son analizados uno a uno con independencia para juntos obtener resultados, ¿Cómo puede hablarse de cambios en arquitectura y en nada?”*

“Por una arquitectura lógica”. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo.1982

En este sentido critica a la arquitectura posmoderna defendiendo la vigencia de los supuestos de la arquitectura racionalista de principios de siglo, pues para que ocurran cambios en arquitectura debe haber cambios en la sociedad, economía, técnica, materiales, contextos todos ellos que se deben tener presentes para hacer verdadera arquitectura y olvidarse de la expresividad a la hora de resolver los problemas que nos plantean que no son de forma. (Ref 3.40)

Radicaliza su postura de **obligación del arquitecto de servir a la sociedad** con sus conocimientos, no facilitando los caprichos de quien paga. Crear con **seriedad** y desde el **anonimato**, con un uso franciscano de los materiales.

Un año más tarde, en la entrevista con Marta Thorne, hace referencia a la **sinceridad** como característica de sus construcciones. (Ref 3.41)

Más adelante en esta entrevista, al hablar sobre la arquitectura de Jacobsen, la cual tilda de barroca actual, da a entender su apuesta por la **sencillez** en las formas arquitectónicas.

En una conferencia impartida en Barcelona en 1980 la admiración que demuestra hacia la sala de conferencias que el arquitecto Sergio Bernardo tiene en su estudio, donde la identidad tanto del conferenciante como de los oyentes queda oculta por el sistema de iluminación utilizado, pone de manifiesto su tendencia al anonimato, priorizando en el mensaje a transmitir.

En la misma conferencia defiende también la **discreción** como otra de las cualidades para conseguir buena arquitectura. Así se entiende cuando trata de las intervenciones sobre lo construido del arquitecto Luís Peña Gancheghi. (Ref 3.42)

Y también hace mención de su defensa por la arquitectura como proceso mental, y para la que la representación gráfica no debe suponer más que una herramienta con la que mostrar los resultados. (Ref 3.43)

#### **3.2.2.5.- 1984-96.- LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO**

Durante estos sus últimos años se consolida el reconocimiento hacia su obra, sucediéndose los actos de homenaje, ya sean exposiciones, premios o entrevistas y aunque sus planteamientos se han suavizado sigue considerando la belleza directamente relacionada con el buen funcionamiento de la arquitectura, concepción distinta a la tradicional, para la que la belleza responde a criterios plásticos.

**Ref 3.40** *"La arquitectura es intelectual o popular, lo demás es un negocio"*

"Por una arquitectura lógica". Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo. 1982

**Ref 3.41** *"También en la casa de la calle del doctor Arce está presente este proceso de hacer un pueblo, en la manera de colocar el ladrillo, etc, en fin, soluciones simples, muy sinceras."*

Entrevista con Marta Thorne. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo. 1983

**Ref 3.42** *"Esta es la actuación dentro de una población, esa discreción del mucho saber que nos lleva a que la casa, sin renunciar a ningún postulado actual, se encaja perfectamente y se acabó, no hay que dale más vueltas, no presumir más. Hemos cumplido con una obligación."*

Alejandro de la Sota. "Conferencia en Barcelona. Ciclo Modernidad i Avantguardia". 1980

**Ref 3.43** *"La arquitectura, como el ajedrez, es un proceso mental, y los planos con las perspectivas axonométricas, caballerías, lineales... lo que se quiera, son medios de expresión para que los demás entiendan."*

Alejandro de la Sota. "Conferencia en Barcelona. Ciclo Modernidad i Avantguardia". 1980

**Ref 3.44** *"Creo que el no hacer Arquitectura es un camino para hacerla..."*

Alejandro de la Sota. Carta Maravillas. 1985. En Alejandro de la Sota. Ediciones Pronaos 1997

**Ref 3.45** *"No se puede tener una casa llena de arquitectura que no se ve, llena de cosas que se ven..."*

*"... Al no estar, es porque se renuncia a su presencia y la buena arquitectura está llena de renunciadas"*

Alejandro de la Sota. El Pabellón de Barcelona de Mies. 1986. En Arquitectura 261 1986

**Ref 3.46** *"Tenemos que plantear los problemas que cada tena general exige y llegar al fondo de cada cuestión; el enriquecimiento que nace de esta penetración es fuente de posibilidades funcionales, constructivas y por ende arquitectónicas. Los temas se simplifican, nos brindan oportunidades. La arquitectura no nos exige recurrir a ella; aparecerá ella sola"*

Alejandro de la Sota. Presentación de la exposición sobre su obra en Harvard. 1987. En el catálogo de la exposición 1987

**Ref 3.47** *"La labor del arquitecto no es otra que la de ordenar un ambiente en el que quien lo usa se encuentre a gusto en él: que el funcionalismo, en el más amplio sentido de su significado, sea el correcto"*

Conferencia "León y Zaragoza". Ciclo Generación de los 80. Barcelona 1988

A esta afirmación llega por su concepción de **la arquitectura como trabajo mental**, tal como expone en la *Entrega de premios de proyecto fin de carrera en la ETSAM del año 1985*<sup>30</sup>

También sigue manteniendo su **compromiso social** por el que considera obligación del arquitecto dar respuesta a los problemas de la sociedad a la que pertenece, rechazando la arquitectura como aplicación de estilos estéticos (Ref 3.44)

En el artículo de 1986 dedicado al *Pabellón de Mies* manifiesta la necesidad de **coherencia** y **simplicidad** para llegar a un buen resultado. (Ref 3.45)

Un año más tarde en su *Presentación de la exposición sobre su obra en Harvard*, vuelve a incidir en la definición de la forma a través de la función y construcción. (Ref 3.46)

Todo esto pone de manifiesto su continua defensa de los postulados de la tradición moderna que tiene en la arquitectura de los años veinte sus principales ejemplos.

Ahora bien, tal y como reconoce en la *entrevista de 1987 con Pilar Rubio*<sup>31</sup>, si bien el desarrollo del proyecto debe realizarse de una manera lógica, bajo la dirección de la razón, reconoce que a la belleza se llega a través de la sensibilidad del arquitecto, no basta con los conocimientos adquiridos.

En esta misma entrevista también plantea que a la verdadera arquitectura se llega al colocarse del lado del usuario que la solución de respuesta efectiva a las necesidades y el uso reales del edificio. Con ello se consigue que funcione bien, esto es adecuar correctamente el programa, los materiales e incluso la ejecución del edificio. A partir de aquí es la sensibilidad, el refinamiento del arquitecto el que dota al resultado de la forma bella. Reconoce haberlo hecho así durante sus años en el INC, aprendiendo de la arquitectura popular que es un buen maestro.

Para Sota la buena arquitectura se origina a partir de un planteamiento correcto del problema, de forma que al resolverlo da respuesta a la optimización de los usos, el entorno y la selección de materiales precisos que no son otros que de los que se dispone, materiales y tecnologías nuevas, que es como el hombre siempre ha procedido, esto es, seguir la tradición.

Lo más significativo de este proceso es el primer paso, el que le lleva a plantear correctamente el problema, algo ejemplarizado en sus intervenciones de estos años en las que se crea un programa propio que recoge el marcado por la propiedad, pero también las necesidades propias del tema tratado en su globalidad, así como el entorno donde se actúa. (Ref 3.47)

**Ref 3.48** *"Hay que ser humilde, buscar el anonimato"*

"Conferencia Proyecto para el museo provincial de bbaa de León". 1985

**Ref 3.49** *"Abogo por que nunca se dibuje una sola raya mientras  
nuestra obra no esté definida en el interior de nuestro cerebro"*

"Recuerdos y experiencias". 1989

Divide este tipo de intervenciones en dos casos posibles. Aquellos en los que es preciso intervenir en la preexistencia, ya sea para restaurar, ampliar o derribar y aquellas en los que se inserta una nueva arquitectura en un contexto determinado. *Modernitat y avantguarda*<sup>32</sup>

En los primeros prima el **respeto** y en el segundo caso se debe el resultado debe armonizar con lo existente. En cualquiera de los dos casos las ordenanzas no se encuentran dentro de los parámetros a tener en cuenta, sino que es el entorno el único agente externo al funcionamiento de la propuesta que debe condicionar la respuesta.

En estos trabajos más que en ningún otro, el carácter **anónimo** característico ya de su producción arquitectónica, encuentra su mayor coherencia. (Ref 3.48)

En relación a ese tipo de trabajo, critica la degeneración que han sufrido, que ha lleva a preocuparse únicamente del mantenimiento de la imagen exterior con interiores totalmente nuevos que nada tienen que ver con la naturaleza del edificio original.<sup>33</sup>

Para él el trabajo de restauración consiste en recuperar la esencia del edificio, lo cual no debe confundirse con la reconstrucción de su aspecto físico, sino que se trata de devolverle su identidad original.

Son readaptaciones de lo existente que han de ser resueltas con los nuevos materiales y tecnologías, ya que son los que mejor dan respuesta a las necesidades presentes, confiando el buen resultado, no a unas normativas urbanas, preocupadas de todo un territorio, sino a la sensibilidad del arquitecto que debe estudiar el caso en su particular contexto.

Esta sensibilidad viene determinada por la cultura del arquitecto, que no debe confundirse sólo con la cultura arquitectónica que no deja de ser un dato más en el proceso del proyecto. Luego se encuentra lógico que el desarrollo de este se produzca de manera abstracta, lo que permite generalizar resultados para que puedan repetirse las soluciones.

Acorde a ello defiende la vigencia del camino planteado por la arquitectura racionalista de los años veinte, pudiendo resolver problemas actuales basándose en sus presupuestos, obteniendo respuestas funcionales y constructivas, esto es arquitectónicas.<sup>34</sup>

Como arquitectura actual defiende la que denomina física, frente a la química propia de otros tiempos, apoyada en los nuevos materiales y tecnologías y planteada como proceso mental. (Ref 3.49)

**Ref 3.50** *“Siempre me parece que de mis pobres obras pudieran admitirse las imperfecciones en su apariencia, nunca las que han luchado por esa otra perfección encubridora de tantos defectos del mundo”*

“Carta de Alejandro de la Sota”. 1987

**Ref 3.51** *“Se quiere insistir una vez más que no hay obra sin idea, y que idea y obra son simultaneas para que aparezca esa arquitectura que no se sabe si es catalogable, explicable, culta, formarte de escuela determinada”*

“Casa Domínguez en La Caeyra. Pontevedra”. 1981

**Ref 3.52** *“... Allende la frontera nos parece todo recién estrenado, al regreso nos encontramos con entrañables ruinas”*

“El Gobierno Civil de Tarragona revisitado”. 1987



Asimismo, rechaza la arquitectura postmoderna, por considerar que confunde diseño con decoración que en el caso de la arquitectura High Tech se traduce en una innecesaria muestra desproporcionada de tecnología. La decoración no procede en la arquitectura actual que debe buscar la belleza en la forma creada, no en los añadidos.

En este sentido defiende la **sinceridad** constructiva que, al igual que Le Corbusier, dota a sus obras de la belleza de lo verdadero. (Ref 3.50)

Otro de sus presupuestos que adquieren firmeza en sus planteamientos es la **idealización** de los problemas que le asocian con Platón y su discurso filosófico. Si buscamos las ideas que generan sus proyectos obtendremos los criterios de trabajo (funcionalidad, racionalidad,...) (Ref 3.51)

En *una conversación con Manuel Gallego, Pedro de Llano y Cesar Portela*<sup>35</sup>, llega a admitir el minimalismo casi como único arte, por lo que la arquitectura debe desarrollar unos presupuestos acordes a esta tendencia, caracterizada por la eliminación de lo sobrante.

Esto está acorde con su intención de crear espacios amables, en los que uno se encuentre bien, sin mayores preocupaciones arquitectónicas, consiguiendo la perdurabilidad en el tiempo, precisamente por la sensación de bienestar conseguida.

Entendido así se justifica que no es en la calidad de los materiales donde se encuentra la solución, sino en la lógica aplicada para conseguir **honestamente** la solución más sencilla.

Por otra parte, el efecto del paso de los años en sus obras le ha sensibilizado de forma que además de pensar en el buen funcionamiento del edificio cuando se genera, se debe tener presente el mantenimiento por parte de los usuarios que garantice su buen aprovechamiento, algo a lo que, en la España de aquellos años, no parece se le diera excesiva importancia. (Ref 3.52)



### 3.3-ANÁLISIS CRONOLÓGICO. PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA



### **3.3.1- 1941-1956. AÑOS DE FORMACIÓN.**

Nada más terminar sus estudios, en 1941, entra a trabajar para el Instituto Nacional de Colonización (INC), trabajo que mantendrá hasta 1947 y que será su principal tarea durante los cuatro primeros años de profesión, pues pocos son los proyectos realizados por cuenta propia.

A partir de 1945, comienzan a proliferar los encargos por lo que en 1947 deja su trabajo como arquitecto del INC, para poder dedicarse por cuenta propia. A pesar de ello, o gracias a ello, sus principales proyectos durante estos años fueron los encargos recibidos del INC, a los que se en la década siguiente los proporcionados por el Instituto Nacional de la Vivienda (INV).

Junto a estos proyectos son habituales desde el inicio encargos de particulares que pretenden construirse su propia vivienda unifamiliar, la mayor parte de ellos situados en su tierra natal, Galicia.

También son continuos en estos años sus proyectos para reformar locales comerciales, entre los que destacan los desarrollados a mediados de la década de los cincuenta para las oficinas de AVIACO, en diversos puntos de la geografía española.

Por último, son de destacar como parte habitual de su trabajo las propuestas realizadas para concursos públicos que, durante estos años realiza en colaboración con otros compañeros, y que se multiplican en los últimos años de esta primera etapa.

En cuanto a los presupuestos que conducen su producción, no son divulgados hasta los años cincuenta, gracias sobre todo a su relación con el Colegio Oficial de Arquitectos y en concreto con los encargados de la Revista Nacional de Arquitectura.



### **3.3.1.1- ARQUITECTURA RURAL.**

Se incluyen en este apartado la elaboración de las propuestas para los nuevos pueblos a través de las cuales va a conocer de primera mano la arquitectura popular, arquitectura que, en las décadas anteriores, había sido centro de atención para los maestros del movimiento moderno, como Le Corbusier o Frank Lloyd Wright a nivel internacional, así como para los componentes del grupo GATEPAC en España.

Junto a estas propuestas para los nuevos pueblos, se incluyen otros proyectos menores, también desarrollados bajo la influencia de la arquitectura vernácula del lugar y además se incluye la propuesta para el Poblado de Absorción Fuencarral B, realizada por encargo del Instituto Nacional de la Vivienda para dotar de vivienda a los inmigrantes que desde el campo acudían a la ciudad en busca de trabajo.

#### **3.3.1.1.1- EL INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZACIÓN**

El INC, creado en octubre de 1939 y dependiente del Ministerio de Agricultura, fue uno de los organismos encargados de la tarea de reconstrucción del país<sup>36</sup> al finalizar la guerra. En concreto se encargó de la realización de la infraestructura necesaria para la explotación agraria del territorio español, lo que llevaba inherente la construcción de las residencias para los nuevos colonos.

Durante estos primeros años la mayor parte de los trabajos de arquitectura del Instituto, se centraron en intervenciones en pueblos existentes, ampliándolos con nuevas viviendas y edificios dotacionales o reformando los existentes.

En estas intervenciones coincidió con el otro organismo encargado de estos menesteres, la Dirección General de Regiones Devastadas, que llevaba ya algunos años en funcionamiento, por lo que se habían establecido una serie de criterios de actuación que heredará el INC y que respondían a los ideales del régimen franquista.

Uno de los objetivos oficiales era la búsqueda de un estilo nacional acorde con sus ideales, recurriendo para ello a los regionalismos de corte histórico que utilizaban elementos estereotipados de la arquitectura popular de manera repetida en todos los edificios públicos, tales como soportales, porches o logias, contruidos con materiales y técnicas tradicionales de cada región, consiguiendo la pintoresca y folklórica imagen que caracterizó a estos nuevos pueblos.



Ref 3. 01-A. de la Sota. Ordenación general del poblado Giménez. 1945



Ref 3. 02-A. de la Sota. Planta y alzado plaza del poblado Giménez. 1945



Se proyectan los nuevos pueblos con una fachada o camino de aproximación principal, predominante sobre las demás, asumiendo así el papel propagandístico que suponían estos pueblos para el régimen franquista.

Esta imagen propagandística estaba presente también en la configuración del pueblo, de forma que se desarrollaba a partir de una plaza interior a la que confluían todas las vías de acceso al pueblo y que albergaba los edificios principales, Iglesia, Ayuntamiento y Cuartel de la Guardia Civil, colocando al edificio de la Iglesia como final de perspectiva del camino de acceso principal.

La volumetría de estos edificios también se repetía, utilizando esquemas de composición clásicos. Así, por ejemplo, para el edificio del ayuntamiento se empleaba un paralelepípedo de dos alturas y tres crujías, con cubierta a cuatro aguas prolongada con un alero que se interrumpía a mitad de la fachada principal mediante una cartela o frontón utilizado para enfatizar el carácter axial de la composición.

Al igual que con los accesos del pueblo, estos edificios tienen un alzado principal que vuelca a la plaza, componiendo las restantes sin más que con la disposición de huecos acordes al interior del edificio, y solo trabajando con mayor detalle el módulo de encuentro con el alzado principal.

El cuerpo del pueblo lo componen las viviendas de los trabajadores que se desarrollan con viviendas pareadas que originan manzanas cerradas con las viviendas en fachada, dispuestas simétricas y los edificios para el material de labranza al fondo, en la línea de división de las parcelas.

Se configura así una retícula ortogonal, con fachadas principales simétricas y secundarias ciegas, en la que se procura interrumpir la continuidad de las calles, con la consecuente ruptura de la perspectiva.

#### **3.3.1.1.2- 1945. GIMENELLS**

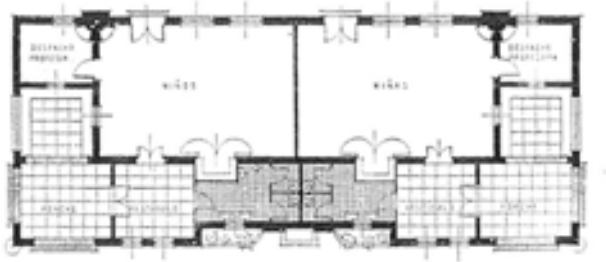
Con estos referentes acomete De la Sota en 1945 una de las primeras actuaciones integrales del INC. Se trata de un nuevo poblado para 90 viviendas de colonos en el cruce de caminos entre las carreteras de Valmanya a Almalcellas y la de Gimeneles a Zaidín en Lleida. **(Ref 3. 01)**

El planteamiento general, aunque sigue las directrices marcadas por el Instituto, se aleja del carácter triunfalista y folklórico perseguido, refugiándose en la sencillez de lo popular.

El emplazamiento carece de rasgos topográficos de interés, pues el terreno es prácticamente plano. El único elemento relevante es el sistema de acequias existentes que utiliza como condicionante a la hora de configurar la



FACHADA PRINCIPAL



PLANTA

Ref 3. 03-A. de la Sota. Colegio del poblado Gimennells. 1945



Ref 3. 04-A. de la Sota. Viviendas del poblado Gimennells. 1945



Ref 3. 05-A. de la Sota. Planta y alzado plaza del poblado Gimennells. 1945

red viaria. De esta forma el trazado resultante desvirtúa la rígida cuadrícula habitualmente utilizada por la ligera irregularidad adoptada.

El cruce de caminos se produce en la plaza, centro del pueblo, delimitada en su mayor parte por las viviendas de los comerciantes, que se desarrollan en dos plantas. **(Ref 3. 02)**

Termina de configurar la plaza, el edificio de la iglesia que se coloca como final de perspectiva del acceso al pueblo desde Zaidín. Tras ella se sitúa el edificio de la escuela, exento, dentro de una zona ajardinada. **(Ref 3. 03)**

Para los alzados este y sur de la plaza utiliza solanas y soportales, elementos constructivos tradicionales de la zona.

La trama urbana se resuelve según tres tipos de calles. Las mencionadas vías de acceso al pueblo, junto con las secundarias que nacen de ellas, de recorrido limitado, formalizan las manzanas sobre las que se sitúan las viviendas de los colonos. El tercer tipo de calle rodea el pueblo y sirve como tránsito de los carros y acceso con ellos a las viviendas.

Las manzanas así configuradas han sido proyectadas de nueve tipos distintos, desarrolladas fundamentalmente en planta baja, incorporando la segunda altura como recurso compositivo de los alzados, como reconoce De la Sota al comentar el proyecto.<sup>37</sup>

Las edificaciones son materializadas con una construcción tradicional, con fachadas de composición clasicista que dotan de carácter urbano a la propuesta, seguramente como influencia de José Tamés, máximo responsable del INC. **(Ref 3. 04)**

Destaca por su singularidad el edificio de la iglesia, formalizado por una gran nave compuesta de una serie de arcos parabólicos sobre los que descansan las correas vistas de la cubierta. Al fondo de la nave se encuentra el presbiterio, elevado respecto a la zona de los fieles y que recibe luz cenital. Un rosetón central enfatiza el eje central de la fachada principal. **(Ref 3. 05)**

La torre de la iglesia se proyecta exenta, de planta cuadrada en la parte baja, se transforma en circular al llegar a su coronación<sup>38</sup>.

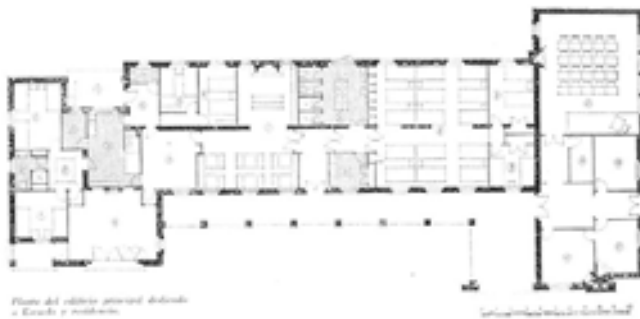
Miguel Ángel Baldellou<sup>39</sup> ve en este proyecto varias de las características de su arquitectura posterior, como la utilización de un orden evidente que modifica ligeramente con alteraciones en los ritmos; la ruptura de la continuidad de las calles mediante quiebros, ensanchamientos y plazuelas; la adecuación de la escala de los edificios para conseguir un conjunto armonioso; el sutil desplazamiento de los ejes en forma de turbina; la adecuada dosificación de los espacios abiertos y cerrados, posible influencia de las piazzas y piazzetas



Ref 3. 06-A. de la Sota. Volumetría Centro de Enseñanza de FP Agrícola en Gimenezells. 1945



Ref 3. 07-A. de la Sota. Ordenación Centro de Enseñanza de FP Agrícola en Gimenezells. 1945



Ref 3. 08-A. de la Sota. Planta edificio - residencia Centro FP Agrícola en Gimenezells. 1945

italianas; o el carácter anónimo del planteamiento, alejado del triunfalismo y lo folklórico defendido por el nuevo régimen.

Consigue así formalizar una estructura general flexible que permite una elaboración continua del proyecto, asumiendo posibles cambios sin perder el conjunto su unidad.

Así mismo está presente otra de las características que son constantes en su trayectoria profesional: la dicotomía entre la integración en su entorno, en este caso el paisaje, y la afirmación volumétrica del elemento arquitectónico como producto artificial que se diferencia y domina su entorno.

En este sentido, mientras la tipología utilizada parece buscar el diálogo con su entorno gracias a su carácter popular, la sencillez del tratamiento de la imagen exterior, en la que se eliminan los aspectos folclóricos y regionalistas, trasluce una intención de diferenciar lo construido de lo natural.

Junto al nuevo pueblo de Gimeneles, De la Sota proyecta en sus inmediaciones un **Centro de Enseñanza para la Formación Profesional** de los colonos en las labores agrícolas y ganaderas que han de desarrollar, cuyo interés radica, según Miguel Ángel Baldellou<sup>40</sup>, en mostrar como Sota entiende la arquitectura docente. **(Ref 3. 06)**

En este Centro todas las dependencias vuelcan a un patio alargado, formalizado por la disposición en U de los edificios principales. **(Ref 3. 07)**

De estructura clasicista, destaca el edificio de la escuela-residencia, proyectado con su alzado principal al exterior y el trasero al interior, de apariencia simple consigue un equilibrio de masas muy elaborado a partir de sus tres volúmenes desiguales, en el que los dos laterales con sus ejes perpendiculares al central, acogen las funciones colectivas, el mayor y las estancias de los tutores el menor, quedando ubicada la zona de residencia en el volumen central. Todo en planta baja. **(Ref 3. 08)**

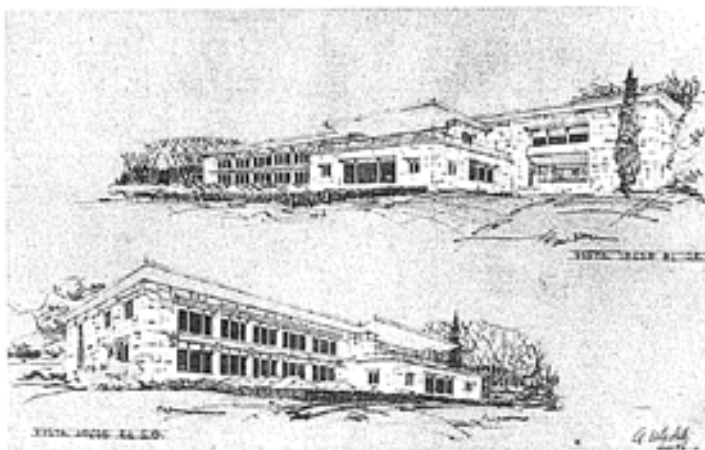
Al mismo tiempo los volúmenes laterales delimitan el porche de longitudinal que da acceso al edificio.

Otro ejemplo de esta arquitectura docente lo encontramos en la **Escuela de capataces en Bastiagueiro**, La Coruña, construido en 1948 y que al igual que el anterior se trata de un centro de enseñanza para la formación profesional de los colonos. **(Ref 3. 09)**

En este caso la influencia de la arquitectura vernácula está presente en la imagen de gran pazo con solana y porche en la fachada, rematada al igual que en Gimeneles, por dos pabellones laterales. Además, en este caso, un torreón discretamente retranqueado equilibra el conjunto.



Ref 3. 09-A. de la Sota. Centro de capataces en Bastieguero. 1948



Ref 3. 10-A. de la Sota. Laboratorios de la Misión Biológica del CSIC. 1949

Esta utilización de la arquitectura vernácula, De la Sota la justifica por su adaptación al lugar, tal como recoge el comentario que acompaña la publicación de un estudio para una **Escuela en el Alto Aragón**, realizado en 1949:

*“En el Alto Aragón nada extrañaría el encontrarse un edificio como este; más rebelde al paisaje resultan las construcciones Standard. ¿Parece anticuado el no ser moderno? Creemos que no, por que al construir ahí, adaptándose al paisaje, es de siempre”<sup>41</sup>*

Sin embargo, no es una copia exacta de las construcciones tradicionales alto pirenaicas, como así demuestra la utilización de grandes ventanales, más propio de la arquitectura moderna que se venía realizando en Europa.

Un tratamiento similar se encuentra en los Edificios para Laboratorios de la Misión Biológica del CSIC en Salcedo, Pontevedra, también de este año. Si bien el esquema utilizado es similar al de Gimenez y Bastiagueiro, detalles como el uso del mirador, colocado en posición descentrada y en claro contraste con la piedra de la fachada, o la formalización de la barandilla interior como una línea que flota sobre la escalera, son recursos nuevos que se repetirán en su producción arquitectónica y que en este proyecto contrastan con el esquema tradicional de la edificación. **(Ref 3. 10)**

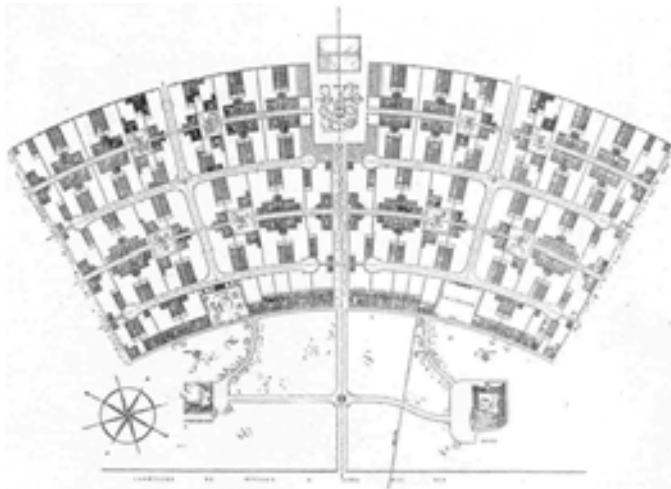
Según Pedro de Llano<sup>42</sup> es este proyecto el primero en el que, junto al cambio de su arquitectura, se aprecia un cambio en la representación gráfica de la misma. Comienza a prevalecer la sencilla descripción constructiva y funcional del edificio, frente a la componente plástica del lenguaje gráfico.

### **3.3.1.1.3- 1952. ESQUIVEL**

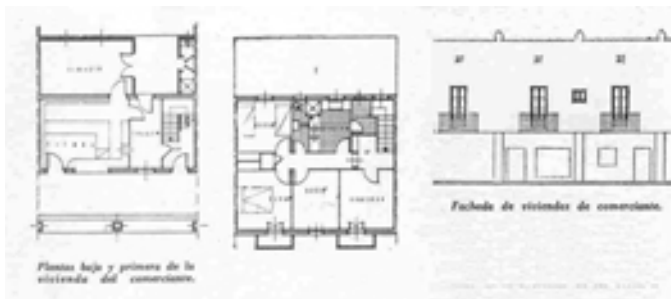
La dirección del INC, de la mano de su arquitecto director José Tamés, procuró mejorar continuamente sus propuestas, buscando dotar de singularidad propia a cada uno de los nuevos poblados e incorporando un lenguaje más cercano al rechazado racionalismo.

Esto fue posible al desarrollarse estos pueblos sin un marcado contexto, alejados de la ciudad donde la arquitectura estaba más sometida a los criterios del nuevo régimen. Además, la apertura a nivel cultural que se produjo a finales de la década los cuarenta, favoreció la experimentación tipológica y figurativa por parte de las generaciones de arquitectos recién titulados que trabajaron para el Instituto.

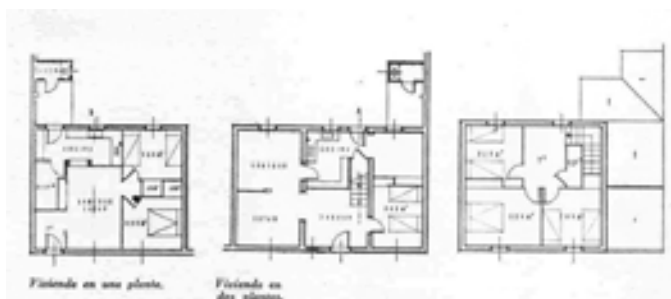
Muestra de ello es la propuesta que en septiembre de 1952 De la Sota realiza para el nuevo pueblo de Esquivel, Sevilla, como respuesta al encargo de la Dirección General del INC, tras desestimar una anterior propuesta del



Ref 3. 11-A. de la Sota. Ordenación del nuevo pueblo de Esquivel. 1952



Ref 3. 12-A. de la Sota. Viviendas comerciantes. Esquivel. 1952



Ref 3. 13-A. de la Sota. Viviendas colonos. 1952



arquitecto del Instituto en la delegación de Sevilla, Aníbal González Álvarez, que proponía un esquema e imagen tradicional. **(Ref 3. 11)**

Las 138 viviendas para colonos cerca de Alcalá del Río, con acceso desde la carretera nacional 431 de Sevilla a Lora, se resuelven con una propuesta que se aleja formalmente del modelo inicial de referencia del Instituto. Propone una interpretación libre de sus directrices, en la que la geometría del esquema utilizado consigue cerrar las perspectivas de las calles, sin tener que interrumpirlas. Al mismo tiempo son los edificios principales habitualmente situados en la plaza interior del pueblo, los que formalizan la imagen de la fachada del acceso principal.

Todo esto queda recogido en un trazado rígido, justificado por tratarse de una población de nueva planta y situarse en un emplazamiento plano. Este trazado utiliza el acceso desde la carretera nacional como eje de simetría de la composición que ordena el pueblo.

La plaza (reconocida por de la Sota como forma de eficaz propaganda<sup>43</sup>) en lugar de ubicarse en el centro del pueblo, se reinterpreta, colocando los edificios que habitualmente la configuran en primer término, formalizando un alzado principal curvo, tras el que se desarrolla el pueblo.

En esta reinterpretación de la plaza, los edificios de ayuntamiento e iglesia se colocan exentos delante de este alzado, flanqueando el camino de acceso.

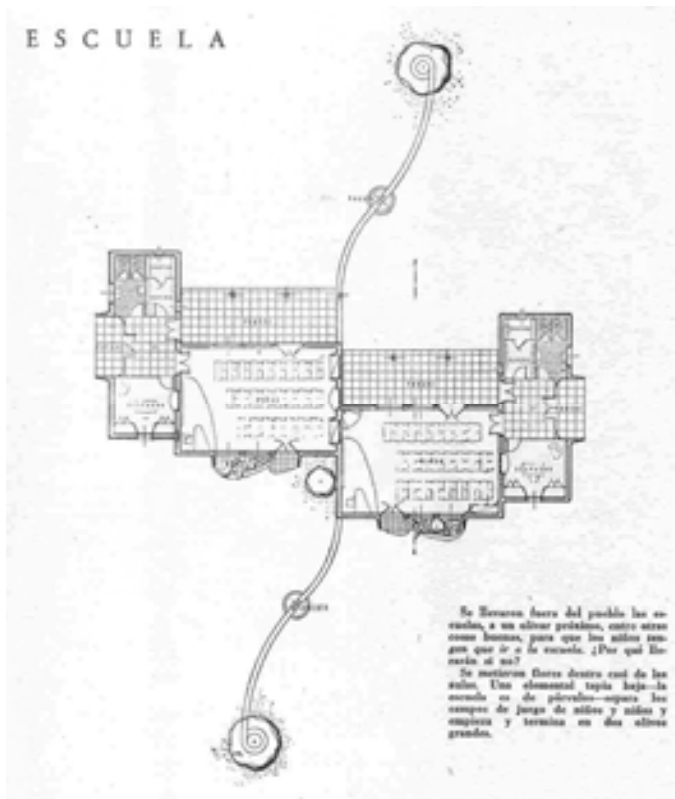
Este alzado curvo lo componen las viviendas de los maestros y comerciantes, edificios que tradicionalmente configuran la plaza de pueblo y que se desarrollan en dos plantas con la vivienda en planta alta y el comercio en la baja, retranqueado, generando unos soportales en toda la longitud del alzado. **(Ref 3. 12)**

Las viviendas de los colonos, de una o dos plantas, se desarrollan a espaldas de este alzado principal, con la plaza de la Artesanía como final del eje de simetría de la ordenación. **(Ref 3. 13)**

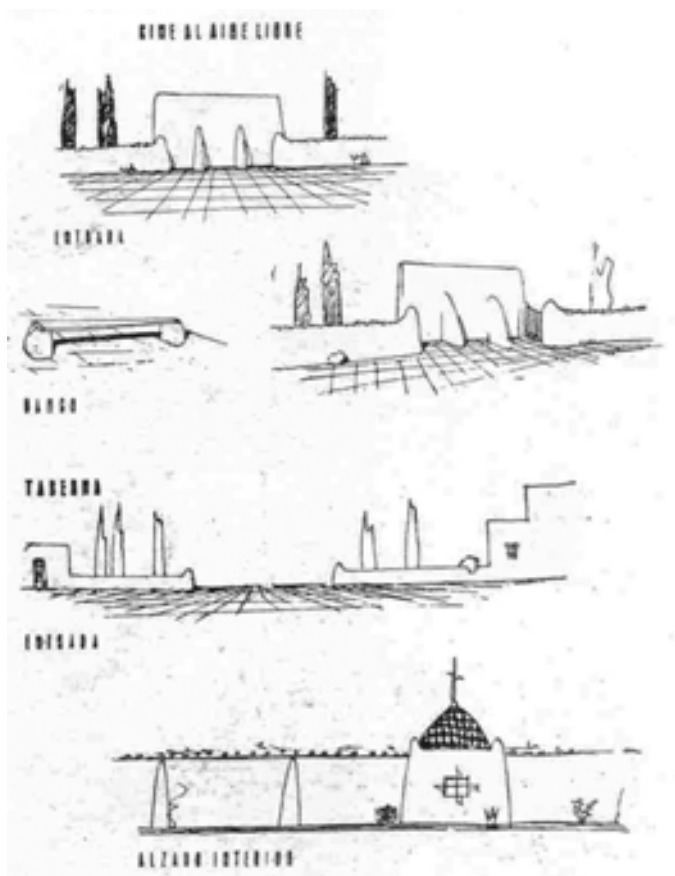
Se distribuyen formando una retícula con dos tipos de viario: calles estrechas de acceso a las viviendas con plazoletas públicas por todo su trazado; y calles para tránsito rodado con acceso a la parte trasera de las viviendas, terminadas en fondo de saco.

El acceso a estas viviendas es asimétrico, lo que origina una vista en diagonal del estar-distribuidor, recurso que amplía visualmente el reducido espacio interior.

Completa el conjunto el edificio de la escuela que se lleva fuera del pueblo *“para que los niños tengan que ir a la escuela”<sup>44</sup>*. **(Ref 3. 14)**



Ref 3. 14-A. de la Sota. Escuelas. 1952



Ref 3. 15-A. de la Sota. Elementos ornamentales. 1952

Además se diseñan todos los elementos secundarios, como fuentes, bancos, huecos, cerramientos de vallas y sus remates que, integrados armoniosamente en el conjunto del pueblo, atenúan el rígido esquema compositivo utilizado, al incorporarlos de forma aleatoria. **(Ref 3. 15)**

Miguel Ángel Baldellou<sup>45</sup> ve en Esquivel una síntesis de lo aprehendido en sus trabajos anteriores que deja ver la evolución continua de la trayectoria de De la Sota, tanto a nivel arquitectónico como gráfico.

Asimismo, destaca que si en Gimenezells los edificios oficiales mantienen planteamientos tradicionales, aquí se pueden considerar ensayos de la arquitectura de su etapa madura.

En este sentido se puede leer la composición utilizada en el edificio del Ayuntamiento, como antecedente del Gobierno Civil de Tarragona. Al mismo tiempo la Escuela es ejemplo de su lectura idealizada de esta actividad docente, por lo que con su separación del núcleo del pueblo, evoca el alejamiento necesario del mundo cotidiano para entrar en el mundo de la enseñanza.

Esquivel va a constituir un importante salto hacia la abstracción de la arquitectura popular, de la mano de un grafismo que continúa su alejamiento de la plástica naturalista tradicional, el claroscuro va dejando paso a la línea, una representación más sintética.

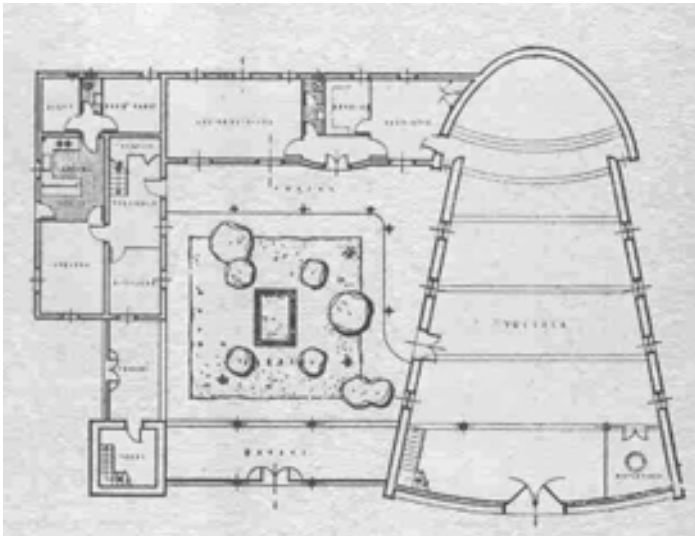
El resultado es una arquitectura con fuertes componente expresivas, en la que se observa la predilección por los volúmenes elementales y las imágenes abstractas, aunque se mantiene la presencia de los aspectos plásticos.

Esta evolución se agudiza en el proyecto complementario, de 1956 a 1957, en el que define varios de sus elementos secundarios.

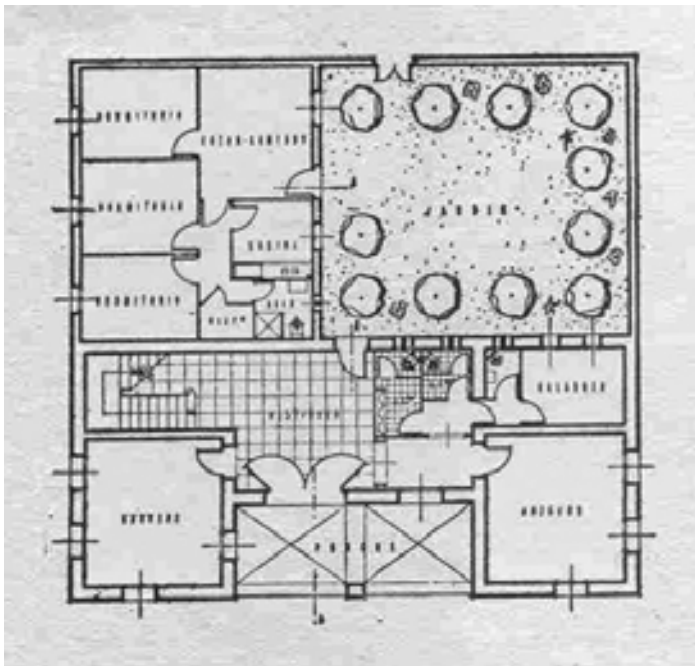
A partir de este proyecto, como indica Restituto Bravo Remis<sup>46</sup>, el grafismo de De la Sota comienza a eliminar claramente lo innecesario, centrándose en la definición de la construcción y los espacios. Se hace más sencillo y abstracto.

Así en el proyecto para el Cine Cubierto han desaparecido las carpinterías de las ventanas, los espesores de las puertas con sus giros prolongados. Todo se dibuja con el mismo grosor de línea, no se regruesan los perímetros exterior e interior de los cerramientos, sólo las particiones de los aseos y las mamparas con funciones acústicas se rellenan de negro.

Para Luís Fernández Galiano<sup>47</sup> el trazado simétrico utilizado refleja los principios jerárquicos de la sociedad española de posguerra, a la vez que las construcciones que marcan en el acceso el eje de simetría muestran el interés de De la Sota por el expresionismo durante estos años.



Ref 3. 16-A. de la Sota. Iglesia Esquivel. 1952



Ref 3. 17-A. de la Sota. Ayuntamiento Esquivel. 1952



Ref 3. 18-A. de la Sota. Poblado de Entreríos. 1953

En cuanto a los edificios, de nuevo destaca la iglesia, influenciada por la capilla proyectada por Miguel Fisac para el Instituto Laboral de Daimiel en 1951 y construido en Arcas Reales en 1952, en la que la convergencia de los muros laterales y la iluminación cenital se unen para focalizar la atención de los fieles en el altar. **(Ref 3. 16)**

Estos recursos tienen su referente en los ejemplos que la nueva arquitectura europea lleva desarrollando en esta tipología edificatoria desde comienzos de siglo.

El otro edificio principal que se encuentra enfrente a la iglesia es el ayuntamiento, en el que desarrolla un alzado principal simétrico respecto a un eje central, enfatizado por un pequeño ático sobre la parte central, a modo de frontón horizontal y por el balcón corrido de la misma longitud que se coloca sobre el porche de acceso.

Es en la composición de la planta de este edificio donde, Miguel Ángel Baldellou ve un antecedente a la del Gobierno Civil de Tarragona. <sup>48</sup> **(Ref 3. 17)**

De igual manera, ciertos detalles interiores de la escuela le recuerdan aspectos de los accesos de las viviendas unifamiliares proyectadas para el poblado de absorción en Fuencarral B, en 1955, así como a los proyectos para reforma de interiores de estos años.

#### **3.3.1.1.4- 1953. ENTRERRÍOS**

Apenas iniciada la construcción del nuevo Poblado de Esquivel, De la Sota recibió una serie de nuevos encargos del Instituto, todos ellos en la provincia de Badajoz: los proyectos para los nuevos Poblados de Entrerríos, La Bazana y Valguengo.

Para el primero de ellos, el proyecto para el nuevo Poblado de Entrerríos realizado en 1953, utiliza un planteamiento orgánico con el que desarrolla el esquema habitualmente utilizado por el INC, de forma que las curvas sustituyen a las rectas en los esquemas de viario y las zonas verdes invaden el centro del poblado. **(Ref 3. 18)**

En este sentido genera un gran vacío central que hace las veces de plaza, en el que se sitúan los edificios principales, utilizando a la iglesia como centro de la composición y final de vista de las dos vías principales de acceso.

Alrededor de este espacio se agrupan las viviendas, siguiendo una geometría casi circular que le permite acotar las visuales, sin romper la continuidad de las circulaciones.

De nuevo es el edificio de la iglesia centro del pueblo, esta vez tanto por su singularidad arquitectónica como por su emplazamiento. Materializada como



Ref 3. 19-A. de la Sota. Iglesia de Entreríos. 1953



Ref 3. 20-A. de la Sota. Poblado de La Bazana. 1954



Ref 3. 21-A. de la Sota. Poblado de Valuengo. 1954



Ref 3. 22-A. de la Sota. Ayuntamiento de Valuengo. 1954

un gran cilindro de ladrillo cara vista, envuelve un interior de carácter ensamblario en el que una falsa cúpula de escayola acentúa su carácter simbólico que, tiene una gran similitud, tanto formal como simbólica, con la empleada por el arquitecto sueco Erik Gunnard Asplund en su Capilla del Cementerio del Bosque de 1919-20.<sup>49</sup> **(Ref 3. 19)**

Este esquema de planta circular puede entenderse como precedente de la propuesta para el concurso de la parroquia de San Esteban Protomártir en Cuenca.

#### **3.3.1.1.5- 1954. LA BAZANA**

El proyecto para La Bazana, de 1954, resuelve una pequeña agrupación de cincuenta viviendas cercana al pantano de Valuengo, en la que no destaca ninguna edificación sobre el conjunto, ya que no se trata de un poblado independiente, pues carece de los edificios principales, tan sólo una edificación a las afueras del pueblo con un espacio multifuncional que comparte los servicios religiosos con los propios de la escuela que tiene gran parecido con las proyectadas este mismo año por José Antonio Corrales en Guadalimar y Vegas del Caudillo<sup>50</sup> **(Ref 3. 20)**

#### **3.3.1.1.6- 1954. VALUENGO**

En el nuevo poblado de Valuengo, al igual que en Entrerríos, el espacio exterior ocupa un lugar importante, ordenando la propuesta, gracias a la generosa dimensión de las calles, que sustituye la presencia de las plazuelas, como las utilizadas en Esquivel. **(Ref 3. 21)**

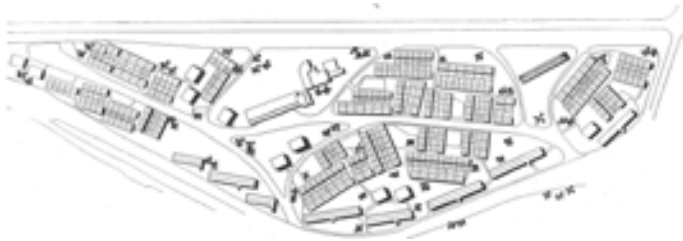
Los pequeños equipamientos se presentan en el límite del proyecto castizo, entendido como interpretación intelectual de recuerdos y conocimientos adquiridos.

De entre ellos destaca el Ayuntamiento, desarrollado, según Restituto Bravo Remis <sup>51</sup>, como una miniatura debido a la jibarización de otros elementos figurativos de mayor rango, como la minúscula torre suspendida en el vestíbulo de entrada, como representatividad del Consistorio que se relaciona con los balcones de las esquinas de la fachada norte. **( Ref 3. 22)**

La utilización de concavidades y convexidades en los alzados, asocia este edificio con la casa Arvesú. Están enfatizadas por las escaleras curvas de acceso que agudizan la separación del exterior con el interior, relacionándolo con el espesor del cerramiento. Los testeros que sobresalen, enmarcando la fachada convexa, también es uno de los recursos utilizados en la casa Arvesú.



Ref 3. 23-A. de la Sota. Iglesia de Valuengo. 1954



Ref 3. 24-A. de la Sota. Poblado de absorción Fuencarral B. 1955



Ref 3. 25-A. de la Sota. Poblado de absorción Fuencarral B. 1955



La iglesia está desarrollada como construcción singular según variante formal del concepto desarrollado en Entreríos, iglesia de uso asambleario. Si en Entreríos se utiliza un cilindro, aquí es un volumen sensiblemente cúbico – de gran abstracción – suavizado por una cubierta a dos aguas, con el presbiterio en cuerpo aparte del gran volumen de la iglesia, en forma de medio cilindro, iluminado por su parte alta. Resulta un evidente precedente de lo propuesta de Sota para Vitoria. (Ref 3. 23)

#### **3.3.1.1.7- 1955. POBLADO DE ABSORCIÓN FUENCARRAL B.**

El encargo, realizado por la Comisaría de Urbanismo de Madrid, queda dentro del Plan de crecimiento de la ciudad de Madrid que prevé la construcción de otros tantos poblados dispuestos como núcleos satélites en la periferia de la ciudad y permitan acoger la nueva población proveniente del campo en busca de trabajo en la capital (Ref 3. 24)

A pesar de tratarse de una intervención urbana, De la Sota aplica los criterios desarrollados en sus actuaciones anteriores para los poblados del INC, adoptando una plástica de pueblo:

*“Un grupo de viviendas con corrales donde se crías animales domésticos tiene unas características que, llevadas honradamente al proyecto, han de darle un plástica de pueblo.*

*Fuencarral B se inspiró en esta plástica, tratando de depurarla...”<sup>52</sup>*

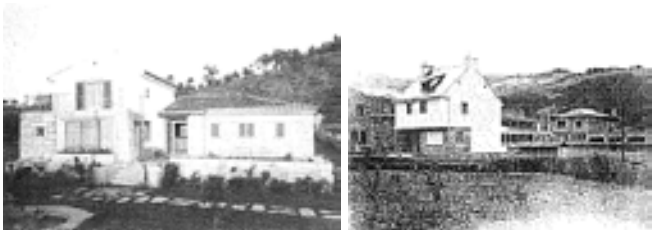
Son las viviendas unifamiliares las encargadas de introducir esta estética popular ya trabajada por Sota y que recuerda la imagen de los pueblos proyectados por Luís Fernández del Amo. (Ref 3. 25)

A pesar de las manifiestas preocupaciones estéticas del autor<sup>53</sup>, se aprecia una depuración de su arquitectura como consecuencia de la evolución hacia una arquitectura más racional, de forma que desaparece el carácter pintoresco que en el poblado de Esquivel aún estaba presente.

De igual forma, aunque sigue utilizando los recursos gráficos académicos, las formas dibujadas responden a volúmenes geométricos puros que con pocas líneas, expresan sus ideas, precisando los detalles constructivos, dejando atrás el dibujo artístico para acercarse al dibujo de los técnicos.

#### **3.3.1.2- LA VIVIENDA. PROMOCIONES PARA PARTICULARES**

Sus primeros proyectos para este tipo de encargos se emplazan en su tierra natal, Galicia y en ellos tiene gran influencia la arquitectura vernácula gallega, en concreto el pazo gallego. El carácter ambiguo de esta construcción,



Ref 3. 26-A. de la Sota. Casa D. Ramón de Dios y Casa Sr. Pareja Deva. 1945



Ref 3. 27-A. de la Sota. 8 viviendas en Málaga. 1946



Ref 3. 28-A. de la Sota. Bloque de viviendas en C/ Alenza. 1945



Ref 3. 29c-A. de la Sota. Residencias de fin de semana en Galicia. 1949

entre casa, palacio y fortaleza, le permite desarrollar sus propuestas más centradas en el concepto de habitar que en el carácter expresivo de de la arquitectura.

Al igual que en el caso de los Pueblos para el INC, son propuestas cuyo plasticismo le vincula con el academicismo de la Escuela, encontrándose reminiscencias del casticismo de la arquitectura de Carlos Arniches. Es el caso de las **casas para Ramón de Dios en Pontevedra, y para Pareja en Deva, Guipúzcoa**, ambas de 1945. (Ref 3. 26)

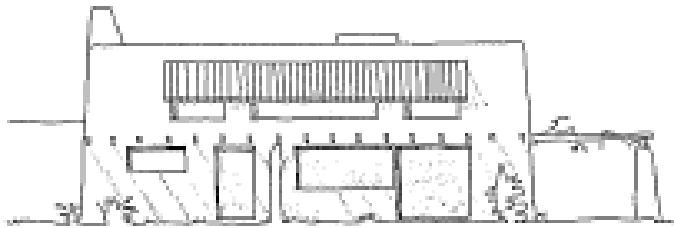
En ellas, tal como nos muestra Pedro de Llano<sup>54</sup>, desarrolla el proyecto a partir de una perspectiva como propuesta inicial, con trazos expresivos y de carácter pintoresco, incorporando los usos, en una interpretación de la arquitectura vernácula.

Este mismo interés por la arquitectura popular del lugar se aprecia en un anteproyecto para **ocho viviendas en Ronda**, Málaga, realizado el siguiente año junto a Ricardo Abaurre, en el que la forma de enmarcar los huecos o de rematar los muros y las salidas de humos, son recursos que volverá a utilizar en Esquivel. (Ref 3. 27)

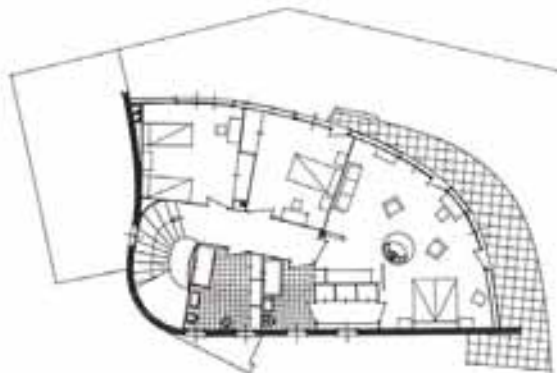
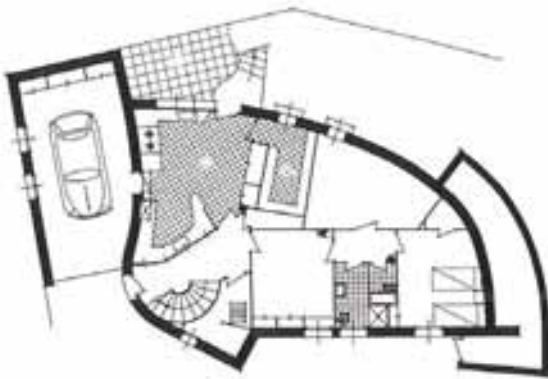
Para su primera intervención en la trama urbana, el edificio de **viviendas en la calle Alenza de Madrid**, recurre a las soluciones convencionales utilizadas para viviendas colectivas en Madrid, lo que responde al mismo criterio de respeto hacia el emplazamiento que utiliza para su arquitectura rural y aislada. (Ref 3. 28)

Lo más destacable es la intención de conseguir la iluminación y ventilación de todas las piezas principales directamente desde espacios abiertos, por lo que, al tratarse de un solar de gran profundidad recurre al uso de patios en fachada, solución que aunque no es novedosa, muestra el interés del autor por resolver el proyecto mediante criterios racionales.

Esta influencia de una arquitectura racional es más patente en cinco propuestas realizadas en 1949. Las cinco plantean soluciones residenciales, cuatro de ellas ubicadas en Galicia (**2 Hoteles de verano en Galicia, Hotel para una familia en Galicia y Casa de verano en Galicia**) y una sin emplazamiento concreto (Hotel fin de semana). En ellas los grandes huecos, los volúmenes sencillos y la cubierta plana (excepto en la Casa de verano en Galicia) configuran la arquitectura proyectada. Incluso el Hotel para una familia en Galicia, parece un estudio previo de las viviendas proyectadas en 1984 en Alcudia de Mallorca. (Ref 3. 29)



Ref 3. 30-A. de la Sota. Casa en Tanger.  
1951



Ref 3. 31-A. de la Sota. Casa Arvesú. 1955

Se nota en los comentarios de las obras cierta inquietud racionalista, motivada por el contraste entre la sinceridad de la arquitectura rural y el monumentalismo de la arquitectura del momento.

Sin embargo, el cambio hacia una arquitectura racional no es radical, sino que se produce tras algunos años de indecisiones, como muestra el proyecto de 1951 para una **vivienda en Tánger**, no construido, y de nuevo con claras influencias tanto de la arquitectura popular como de los maestros europeos, pero esta vez pensando más en el lenguaje expresionista y orgánico de Erich Mendelshon, Alvar Aalto y Frank Lloyd Wrioth. **(Ref 3. 30)**

Con estas influencias orgánicas lleva a cabo en 1955 tres proyectos para viviendas unifamiliares, las **casas Andrade, Ponch y Arvesú**, de las que sólo la última será materializada.

#### **3.3.1.2.1- 1955. CASA ARVESÚ**

Al igual que las anteriores, el programa de la vivienda se desarrolla de forma tradicional, esta vez en distintas plantas, aunque la distribución de usos en ellas sigue las directrices tradicionales: zonas principales en planta baja en directa comunicación con el jardín, dormitorios en planta primera y servicio en semisótano. **(Ref 3. 31)**

El interés de este proyecto está en la radical formalización de su idea generatriz que el mismo autor describe en la publicación de ese mismo año en la RNA:

*“Vivir tranquilo dentro de casa, de espaldas al mundo; vivir buscando el sol, fuente de vida, y sin olvidar las ordenanzas municipales, que nos separan cinco metros de este linde, tres de este otro, fueron las premisas que influyeron en el proyecto de esta casa”<sup>55</sup>*

Para ello materializa un gran muro de ladrillo macizo orientado a norte que aísla la actividad de la vivienda del ruido procedente de la avenida Doctor Arce, volcando a sur las dependencias de la vivienda. **(Ref 3. 32)**

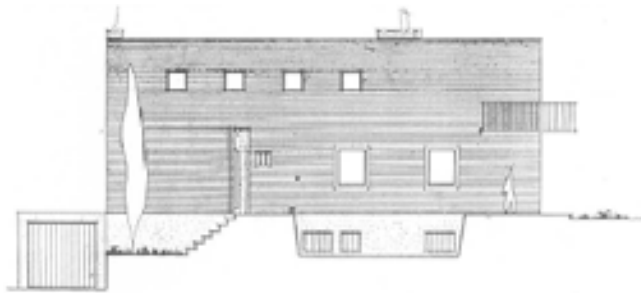
En contraposición al ladrillo macizo utilizado para el gran muro norte, en la fachada a sur utiliza el ladrillo hueco patentado por Fisac, que le ayuda a reforzar la intencionalidad de ligereza, gracias a la marcada estructura horizontal conseguida por la sombra que proyectan las hiladas, confiriéndole a su vez unidad a esta fachada. **(Ref 3. 33)**

El empleo conjugado de estos dos tipos de ladrillo da gran expresividad a la imagen del conjunto.

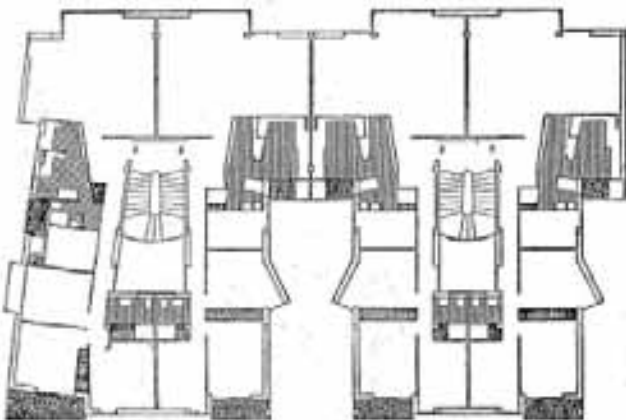
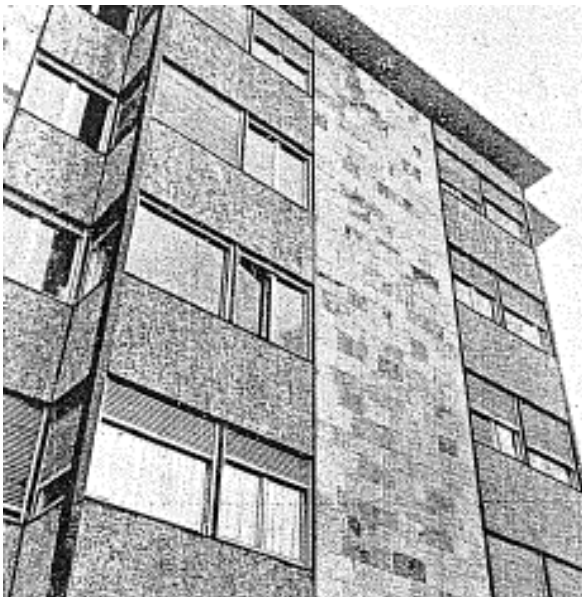
Junto al aspecto expresivo conseguido con este ladrillo hueco, existen aspectos técnicos por lo que se recomendaba su utilización ya que gracias al



Ref 3. 32-A. de la Sota. Casa Arvesú..  
1955



Ref 3. 35- A. de la Sota. Casa Arvesú.  
1955



Ref 3. 35-A. de la Sota. Bloque de  
viviendas en Zamora. 1956

solape de su borde y la ligera inclinación de su cara exterior, se consigue un buen encaje entre las piezas y la protección de la junta a la intemperie.

Otro proyecto de este mismo año, tampoco realizado, la vivienda Berenguer en Barajas, demuestra el interés de De la Sota por la expresividad de este nuevo material. La vivienda, de disposición más racional que las anteriores, busca su materialización de la misma manera expresiva que en la casa Arvesú: muros transversales que se prolongan y encierran las fachadas principales tratadas con material distinto, enfatizando su unidad y diferenciadas de los muros que las contienen.

A pesar de su lenguaje orgánico, la casa Arvesú contiene algunas de las características que acompañan a De la Sota a lo largo de su trayectoria, como son la abstracción, la representación de la idea (la fachada como aislamiento), el cierre hacia el exterior, la formalización de alzados inexpresivos, silenciosos, mientras que el edificio se abre al interior, la utilización de nuevos materiales y sistemas constructivos como la cubierta plana y el ladrillo hueco patentado por Fisac.

También se puede apreciar en esta obra el interés mostrado por De la Sota por la línea de flotación del edificio, el estudiar su posición final para obtener el máximo rendimiento que en este caso se consigue al comunicar el salón con el jardín y a la vez poder iluminar las estancias del semisótano. **(Ref 3. 34)**

Este desarrollo en su arquitectura se ve acompañado en una coherente evolución gráfica que tiende a lo sencillo, abandona las representaciones escenográficas en busca de la síntesis gráfica del proyecto.

En este sentido el dibujo deja de ser una representación gráfica para convertirse en una herramienta en la búsqueda de la solución, utilizando una representación realista en planta que aporta gran cantidad de información, influencia de los códigos de la Bauhaus, junto a una somera descripción de la solución en los alzados, apoyados en imágenes naturalistas como árboles o personas que informan de la escala del edificio

#### **3.3.1.2.2- 1956. LAS VIVIENDAS OLMEDO EN ZAMORA.**

Un año más tarde, en 1956, proyectó unas viviendas en Zamora, en las calles Cortinas de San Miguel y Santa Clara. Su planteamiento no se sale de lo convencional, volviendo a utilizar patios abiertos a una de las dos fachadas a las que recae el edificio, como en las viviendas proyectadas, en 1945, en la calle Alenza de Madrid. Sin embargo, en la materialización de la fachada se encuentra un aspecto relevante de la evolución profesional de Sota: como contrapunto al revestimiento pétreo utilizado para toda la fachada, resuelve los



Ref 3. 36-A. de la Sota. Camisería Denis.  
1942



Ref 3. 37a-A. de la Sota. Casa del Niño.  
1952



Ref 3. 37b-A. de la Sota. Dodo. 1952



frentes de los balcones de manera singular con un material nada común para ello: placas Viroterm. Material industrial utilizado como aislamiento acústico con el que daba respuesta no sólo técnica, sino, al menos alegóricamente, al exterior ruidoso donde se emplazaba. (Ref 3. 35)

### **3.3.1.3- ARQUITECTURA INTERIOR.**

Este tipo de trabajos, centrados en la resolución de los problemas concretos de cada proyecto, es considerado por De la Sota como campo de experimentación formal, debido a su escala y repercusión:

*“No desperdiciemos estas ocasiones de hacer ensayos, ensayos que llevamos al corazón de las gentes y que más tarde podremos utilizar en obras tan serias como es hacer una casa de vecinos en la calle Torrijos, por ejemplo.”<sup>56</sup>*

El proyecto en 1942 para una pequeña tienda en Madrid, la **Camisería Denis**, demuestra la aplicación de este criterio desde los inicios de su carrera profesional.

La pequeña fachada de este comercio se resuelve con la máxima transparencia, convirtiéndola en un escaparate del vidrio como material protagonista de la intervención. Para ello minimiza la presencia de la carpintería al empotrar los marcos de la carpintería en el suelo y resolver los laterales con vidrio curvo.<sup>57</sup> (Ref 3. 36)

De esta misma manera resuelve diez años más tarde, en 1952, otras dos tiendas, **Casa del Niño y Dodo**, las dos en Madrid, en las que, gracias a masiva utilización del vidrio, la fachada desaparece. (Ref 3. 37)

A partir de este año y hasta 1959 la empresa **AVIACO y Comercio** le encarga el acondicionamiento de diversos locales para las delegaciones de sus oficinas en distintas ciudades españolas. En estas intervenciones al carácter sencillo heredado de sus trabajos con la arquitectura popular, se le une la influencia de la arquitectura nórdica que por estos años es un referente para la arquitectura moderna europea. (Ref 3. 38)

En la reforma de su propia **vivienda en la Avenida de los Toreros de Madrid**, de 1952, estas influencias se ven mezcladas con un populismo latente aún en su arquitectura. (Ref 3. 39 )

Pero no son sólo este tipo de intervenciones donde De la Sota pone en práctica sus planteamientos modernos, también los diversos montajes para distintas exposiciones son campo de pruebas como la **Exposición de Ingeniería Agronómica**, de 1950, que con motivo del primer Congreso de Ingeniería



Ref 3. 38-A. de la Sota. Oficina de AVIACO. 1959



Ref 3. 39-A. de la Sota. Ref 3. orma de casa propia. 1952



Ref 3. 40-A. de la Sota. Pabellón Cámara Sindical Agraria. 1956

Agronómica se celebra en la Escuela de Ingenieros Agrónomos de Madrid. O la **Exposición de Ingenieros Agrónomos**, de 1955, también celebrada en la escuela de la Ciudad Universitaria de Madrid, con motivo del centenario de su creación por Isabel II, en la que colabora con artistas como Mampaso o Jesús De la Sota, artistas de claro lenguaje moderno. El texto que acompaña a la publicación de este último en la Revista Nacional de Arquitectura, es significativo de las tendencias arquitectónicas del autor:

*“... No debemos olvidar que los más grandes arquitectos del mundo señalaron muchas veces caminos nuevos precisamente en obras de esta índole: Mies van der Rohe, con el Pabellón de Alemania en la Exposición de 1929, en Barcelona, marcó el inicio de una arquitectura (maravillosa obra, la única que Barcelona no conserva de aquella Exposición; cuida, sin embargo, con mimo el desgraciado Pueblo Español); Alvar Aalto, con el pabellón de Finlandia de 1937, en Nueva Cork; Max Hill, en el suizo de la Trienal de 1951; Powel y Moya, en el Festival de Britania, y tantos.”<sup>58</sup>*

Ya en 1956, en el **Pabellón de la Cámara Sindical Agraria de Pontevedra**, para la Feria del Campo de Madrid, al igual que en Fuencarral B, la solución propuesta nada tiene que ver con planteamientos folklóricos basados en el uso de la imagen como representación del campo sino que recurre a la abstracción para conseguir evocar esas sensaciones: **(Ref 3. 40)**

*“Disintiendo de la orientación hacia los tipismos y pensando en que el campo debe traerse a Madrid con representaciones auténticas, se les buscó a estas un marco abstracto.*

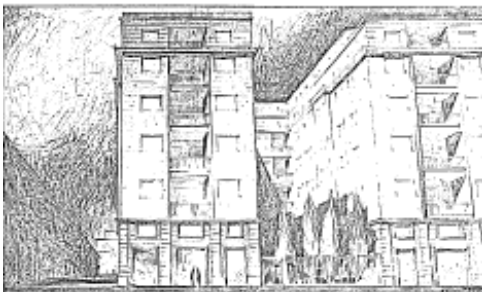
*Se proyectó – Madrid y primavera – planta abierta, cerrada y semicerrada, que con un itinerario insinuado, forma ambientes cambiantes para el visitante.*

*Plásticamente y partiendo de temas de Le Corbusier, se inventaron formas, que pueden divertir tanto como las pinturas de ovejas y pastores. En ellas intervinieron profundamente Jesús de la Sota, pintor que – tal como hoy entendemos – no pinta esas escenas, pero está en la obra dentro del proyecto.”<sup>59</sup>*

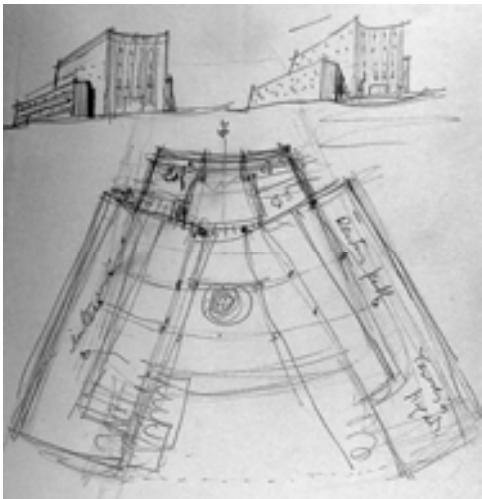
De nuevo la colaboración con artistas de vanguardia y la referencia a los maestros modernos dan muestra del progresivo acercamiento del autor a los principios de la arquitectura moderna.



Ref 3. 41-A. de la Sota. Caja de Ahorros de Vigo. 1948



Ref 3. 42-A. de la Sota. Caja de Ahorros Provincial de Pontevedra. 1955



Ref 3. 43-A. de la Sota. Delegación de Hacienda de Gerona. 1953



Ref 3. 44-A. de la Sota. Diputación de La Coruña. 1956

#### **3.3.1.4- CONCURSOS.**

La realización de proyectos para concursos públicos es una constante en la trayectoria de De la Sota, mostrándose en sus propuestas un fiel reflejo de los presupuestos defendidos por de la Sota en cada etapa de su vida profesional.

Los correspondientes a mediados de la década de los cincuenta, desarrollados en colaboración con otros compañeros son los más significativos dentro de su evolución profesional, ya que gracias a la colaboración con compañeros como Ramón Vázquez Molezún o Antonio Tenreiro su asimilación del racionalismo y la abstracción del lenguaje moderno se ve acelerada mediante el estudio de las obras de sus maestros.

No obstante sus primeras propuestas para concursos, como el presentado en 1948 junto a José María Iturriaga para el nuevo **Edificio de la Caja de Ahorros Municipal de Vigo**, sin conseguir premio, se resuelve con un carácter histórico en sintonía a soluciones convencionales que para esta tipología se venían utilizando, al igual que en sus primeras realizaciones de edificación residencial dentro de la trama urbana. (Ref 3. 41)

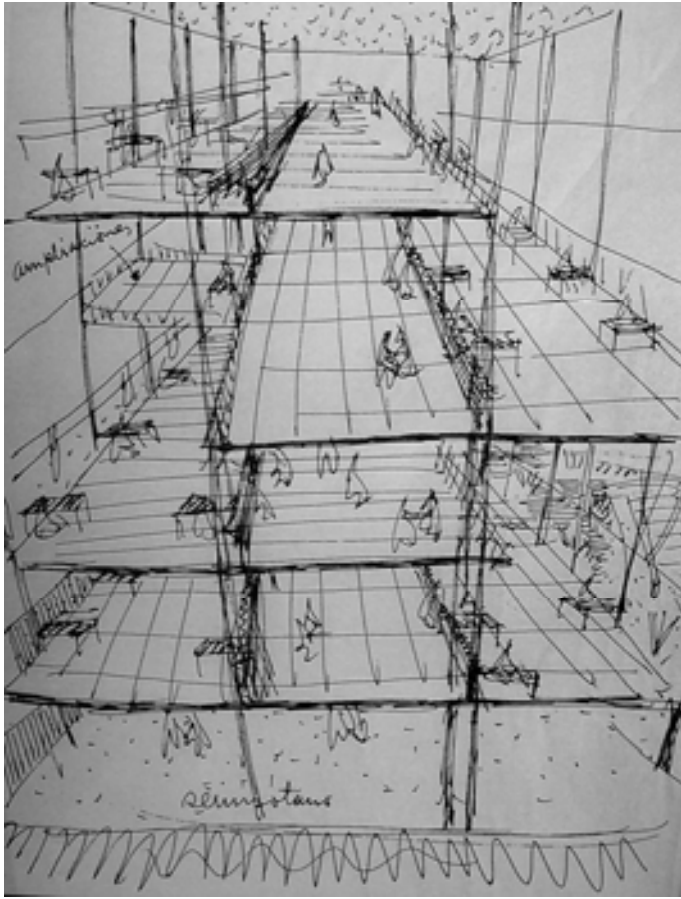
Este carácter convencional y con cierto acento historicista, le permitirá obtener en 1955 el segundo premio del concurso para el nuevo **Edificio de la Caja de Ahorros Provincial de Pontevedra**. (Ref 3. 42)

Junto a estas propuestas, el concurso presentado en Valencia en 1952, comienza una serie de propuestas con el tema común de la **Delegación de Hacienda**, consiguiendo premio únicamente en el presentado en La Coruña.

Esta serie de propuestas ponen de nuevo en evidencia las dudas por las que atraviesa De la Sota durante estos años, pues si bien, todas se han desarrollado con un lenguaje racional, presentan en mayor o menor grado referencias a una arquitectura orgánica, de carácter expresionista en algunos casos.

Este es el caso de los proyectos presentados para las **Delegaciones de Hacienda de Gerona y Tarragona**, de 1953 y 1955 respectivamente, resueltos con un interior de marcado carácter escenográfico, donde una escalera escultórica se presenta como protagonista de la composición del hall central. (Ref 3. 43)

Al mismo tiempo y en consonancia con las propuestas se emplean para su representación técnicas de claroscuro y perspectivas de trazo grueso que acentúan su expresividad. Esto mismo es extensible a la propuesta presentada en 1954 para el **Concurso para el Edificio Palacio Provincial de la Diputación de La Coruña**. (Ref 3. 44)



Ref 3. 45-A. de la Sota. Diputación de La Coruña. 1955



Ref 3. 46-A. de la Sota. Diputación de La Coruña. 1956

En contraposición a estos proyectos, las propuestas para las **delegaciones de San Sebastián (Ref 3. 45)** y **La Coruña (Ref 3. 46)**, ambas de 1955, parecen avanzar hacia lo que él denominó “arquitectura lógica”, junto con un cambio notable en sus representaciones gráficas, con el abandono definitivo de los claroscuros y perspectivas de grueso trazo, en beneficio de una síntesis gráfica que tiende a la abstracción de lo representado.

Así, la propuesta para la Delegación de Hacienda de La Coruña, en colaboración con Ramón Vázquez Molezún y Antonio Tenreiro, con la que consiguen el primer premio es generada a partir de una racional trama isótropa cuadrada, con la que se persigue conseguir la flexibilidad de uso necesaria:

*“La regularidad del solar permite y obliga a hacer soluciones de composición, de planta y volúmenes, sencillos y claros.*

*Se eligió un módulo reticular de 5,90 x 5,90 m. para el trazado estructural de plantas, que permite una elasticidad grande en la distribución interior y se ajusta perfectamente a la categoría de edificios públicos de esta índole.”<sup>60</sup>*

Al mismo tiempo mantiene aún criterios de carácter compositivo en la formalización de la imagen, destacando la alusión a las galerías tradicionales de las casas coruñesas con un cerramiento que las reinterpreta para su uso en este edificio institucional:

*“Se estudiaron las fachadas, de forma que se consiga una ambientación profunda dentro de la arquitectura de La Coruña. Las galerías, tamizadas cuidadosamente, dieron el motivo que se desarrolla con amplitud en este edificio”<sup>61</sup>*

Los mismos criterios racionalistas son utilizados en el concurso para la Delegación de Hacienda de San Sebastián, esta vez en colaboración con José María Iturriaga, en la que, tal como expone Rodríguez Penjeam<sup>62</sup>, se profundiza en los espacios con diagonales cruzadas con dobles espacios, con una sección definitoria similar a la villa Baizeau en Cártago, proyectada por Le Corbusier en 1928, aunque desarrollada con dos pilares intermedios que rompen la continuidad de las diagonales en sección por la aparición de zonas de una altura que las interrumpen.





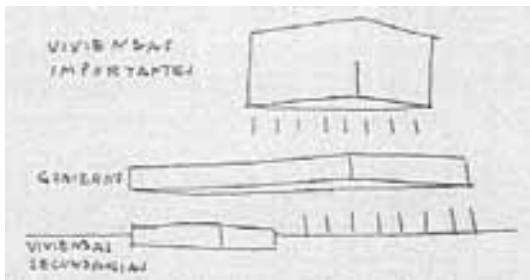
### **3.3.2- 1957-1963. ARQUITECTURA LÓGICA**

El año 1957 supone un punto de inflexión en la trayectoria profesional de De la Sota. Si en los años anteriores su producción gira en torno a la arquitectura rural de los poblados para el INC, a partir de este año sería la arquitectura industrial el eje sobre el que giran sus trabajos, con proyectos como TABSA, CLESA o CENIM.

Junto a estos proyectos elabora propuestas para edificios de tipología distinta a la industrial, pero en los que también es necesario crear grandes espacios cubiertos. Es el caso de sus proyectos para edificios religiosos y del Gimnasio para el Colegio Maravillas que es su obra más significativa junto al Gobierno Civil de Tarragona.

Además continúa realizando proyectos de carácter residencial, no sólo relacionados con la tipología de viviendas en propiedad, también desarrolla propuestas para albergues de alojamiento temporal como la Residencia Infantil en Miraflores de la Sierra, o el Colegio Cesar Carlos.

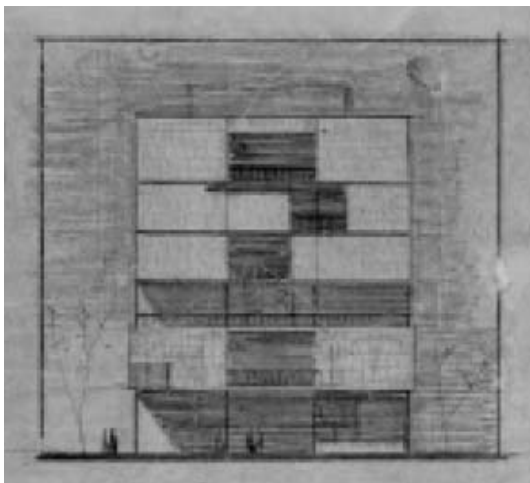
Esta fructífera producción arquitectónica no se ve compensada en el terreno teórico, existiendo pocas publicaciones que recojan los pensamientos del autor durante estos años, aparte de los textos que acompañan la publicación de sus obras.



Ref 3. 47-A. de la Sota. Gobierno Civil de Tarragona. 1957



Ref 3. 48-A. de la Sota. Gobierno Civil de Tarragona. 1957



Ref 3. 49-A. de la Sota. Gobierno Civil de Tarragona. 1957



Ref 3. 50-A. de la Sota. Gobierno Civil de Tarragona. 1957

### 3.3.2.1- EL GOBIERNO CIVIL DE TARRAGONA

Esta obra sintetiza la evolución que la arquitectura de De la Sota ha sufrido hasta estos momentos, de manera que en ella se encuentra la plasticidad del lenguaje abstracto con la que reinterpreta la arquitectura popular, junto a los esquemas racionalistas desarrollados en las propuestas para los concursos.

El proyecto debía resolver las necesidades propias de un edificio oficial de esta tipología, para el que se solicitaba junto a las dependencias administrativas, una gran proporción de espacio destinado al uso de vivienda.

**(Ref 3. 47)**

Además las normas urbanísticas fijaban una altura de cornisa de 21 metros para la fachada principal, la que da frente a la Plaza Imperial Tarraco, lo que supone situar en esta fachada la mayor parte de las viviendas. **(Ref 3. 48)**

La solución propuesta, ofrece una moderna respuesta al carácter institucional del edificio, a la vez que elimina la imagen doméstica propia de las viviendas que se debían incluir.

Así, la imagen abstracta del alzado principal refleja el carácter oficial sin recurrir ni al formalismo neoclásico de carácter imperial promovido por el régimen franquista, ni a los modelos italianos de gran difusión durante estos años. **(Ref 3. 49)**

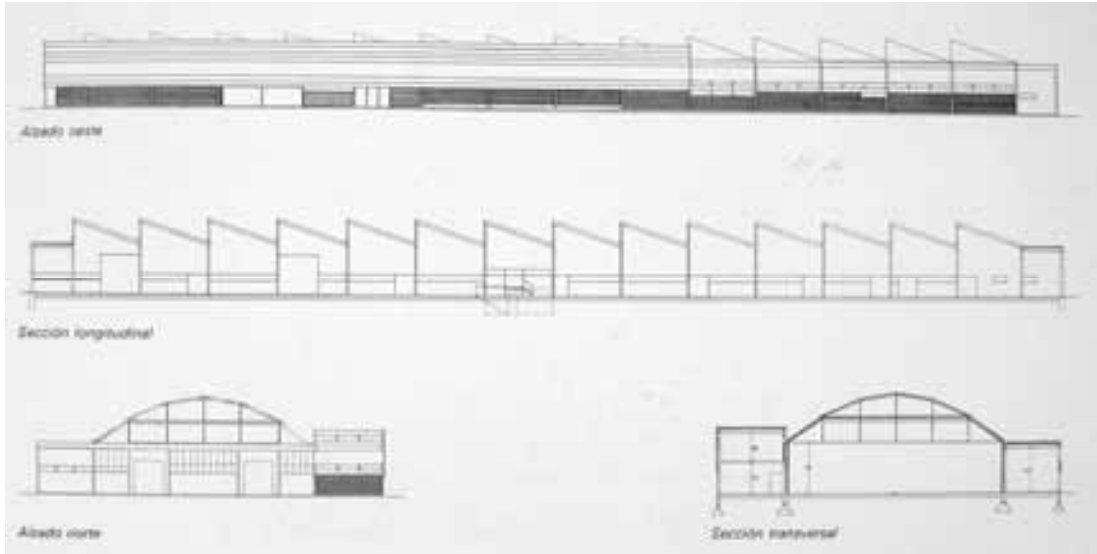
Completa la composición de este alzado con la incorporación de retranqueos en planta baja y primera que compensan la verticalidad de la fachada a la vez que sirven para señalar tanto el acceso como la separación de las funciones administrativa y de vivienda que componen el edificio.

Todo ello le aporta a esta imagen exterior del edificio una sensación de ligereza y transparencia que es contraria a la usual pesadez y masividad con la que se materializan este tipo de edificios.

A ello contribuye el despiece del aplacado que se utiliza para revestir la fachada, gracias a la disposición en vertical de las piezas que evita que se asocie al tradicional despiece horizontal de los elementos pétreos. **(Ref 3. 50)**

Para conseguir un orden unitario, al igual que en los concursos para las delegaciones de hacienda de La Coruña y San Sebastián, el edificio se estructura a partir de una malla isótropa que se extiende por toda la parcela, y permite distribuir las sucesivas plantas libremente, huyendo de las jerarquías que elementos como los accesos o las escaleras introducen en ellas.

En este sentido, no utiliza estos elementos para articular la planta e incluso rompe la continuidad en vertical de las escaleras.



Ref 3. 51-A. de la Sota. Talleres TABSA. Madrid. 1957



Ref 3. 52-A. de la Sota. Talleres TABSA. Madrid. 1957



Ref 3. 53-3.54 -A. de la Sota. Talleres TABSA. Madrid. 1957

Este concepto de planta libre se expresa en detalles como la eliminación del rodapié, el tratamiento de las puertas como tabiques móviles, para lo que se igualan su espesor con el de los tabiques y se varía su proporción e incluso en el redondeo de las aristas de la tabiquería para restarle presencia a la construcción.<sup>1</sup>

Esta libertad compositiva se utiliza también en las fachadas laterales y posterior, en las que los huecos se incorporan según las necesidades interiores, por sustitución de las correspondientes piezas del revestimiento de la fachada.

La unidad del conjunto se asegura gracias al uso del mismo material de revestimiento.

### **3.3.2.2- LOS GRANDES CONTENEDORES**

#### **3.3.2.2.1- ARQUITECTURA INDUSTRIAL**

En estos años realiza los proyectos para TABSA, CLESA y el CENIM, todos ellos edificios industriales desarrollados en colaboración con ingenieros.

La escala de estos edificios hace que el planteamiento general predomine sobre los aspectos particulares, por lo que De la Sota centra su atención en la creación de grandes espacios cubiertos con las máximas posibilidades de uso, protegidos por una sencilla piel exterior.

En 1957, presenta el proyecto de un edificio para los **Talleres Aeronáuticos de Barajas (TABSA)**. En él la sección transversal explica claramente el sencillo esquema utilizado que recuerda al propuesto en 1949 para un hotel de verano en Galicia. **(Ref 3. 51)**

Según este esquema el espacio principal del edificio se encierra mediante dos cuerpos laterales que albergan las dependencias auxiliares. De esta forma la altura de los tres volúmenes queda determinada por el programa que acogen, resultando distinto para cada una de estas tres piezas.

La estructura del edificio se manifiesta en el exterior, modulando las fachadas laterales y aportando una imagen característica al quedar vistas las cerchas que cubren el espacio central. **(Ref 3. 52)**

Estas cerchas soportan una cubierta en diente de sierra que asegura la correcta iluminación del espacio interior.

En la zona de oficinas el revestimiento pasa por delante de la estructura, utilizando para ello una subestructura adosada a la estructura principal, como si de un muro cortina se tratara, con lo que consigue diferenciar esta zona del cerramiento. **(Ref 3. 53)**



Ref 3. 55-A. de la Sota. Central  
Lechera CLESA, Madrid. 1961



Ref 3. 56-A. de la Sota. Central  
Lechera CLESA, Madrid. 1961



Ref 3. 57-A. de la Sota. Central  
Lechera CLESA, Madrid. 1961

Para esta parte del cerramiento utiliza el ladrillo patentado por Fisac, ya utilizado en la casa Arvesú, aunque en esta ocasión lo reviste de pintura blanca, enmascarando su naturaleza cerámica, consiguiendo una imagen similar a la obtenida con lamas metálicas.

Esta percepción se agudiza por la utilización de una carpintería corrida por toda la longitud del paramento que al pintarlas de color negro enfatizan las bandas horizontales en que queda dividido el cerramiento. Esto le confiere un aspecto ligero a pesar de utilizar un material pesado como es el ladrillo, algo similar a lo que ocurre en el Gobierno Civil de Tarragona.

Esta intencionalidad del arquitecto de mostrar como ligero un cerramiento que no lo es, se aprecia en las fotografías que aporta para la publicación de esta obra en la revista Arquitectura. En ellas se insinúa a imagen de ligereza asociada a las modernas chapas de acero, material acorde con el uso de la nave.

Esta percepción es provocada en la realidad por la obligatoria observación fugaz que se tiene de la nave al circular por la carretera nacional, desde donde los posibles observadores no tienen tiempo más que de vislumbrar la construcción, sin entrar en detalles. **(Ref 3. 54)**

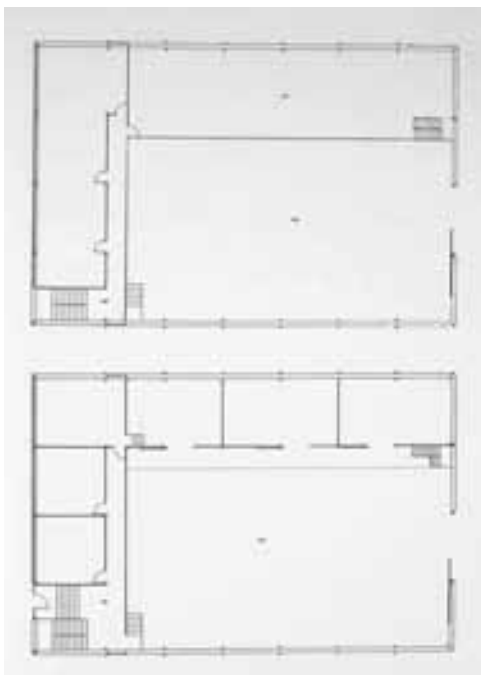
El uso del color blanco puede se deba a ser el color propio de la arquitectura moderna de principios del siglo XX como defienden Le Corbusier y Heinrich Tessenov, ya que como se puede apreciar después de la reforma sufrida, en la que se modifica el color de los acabados exteriores, la percepción del cerramiento como paños formados por chapas metálicas no ha variado

Del mismo año es el edificio para la **Central Lechera CLESA** en Madrid en el que cada actividad se encierra en un volumen distinto, configurándose el conjunto por la yuxtaposición de estos espacios.

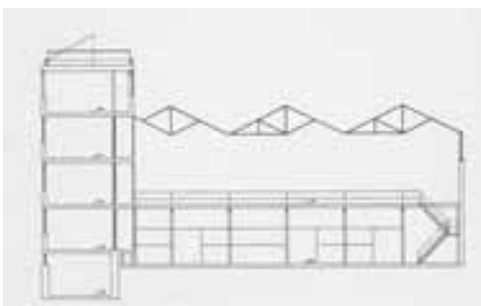
De esta forma es el funcionamiento de la empresa el que determina la posición y relación de los distintos espacios, desde la recepción de la materia prima hasta su salida como producto envasado. **(Ref 3. 55)**

Vuelve a confiar en la iluminación cenital de estos espacios industriales, diseñando unos grandes lucernarios con los que consigue inundar de luz natural el interior de las naves, a la vez que aportan a la obra la pintoresca imagen de carácter industrial. **(Ref 3. 56)**

A esta imagen contribuye también el bloque de hormigón con el que se resuelve el cerramiento, que le añade un matiz de arquitectura povera aunque algo amortiguado por la pintura color blanco con la que se reviste todo el perímetro. **(Ref 3. 57)**



Ref 3. 58-A. de la Sota. CENIM, Madrid. 1963



Ref 3. 59-A. de la Sota. CENIM, Madrid. 1963



Ref 3. 60-A. de la Sota. CENIM, Madrid. 1963



También la estructura se ejecuta con hormigón, justificando su uso por cuestiones económicas motivadas por la escasez de hierro que hace a este el material apropiado para la materialización de la edificación:

*“Escasez de hierro en España, elección como material dominante el hormigón armado y pretensado. Fabricación de bloques de hormigón in situ.”<sup>2</sup>*

En el interior utiliza distintos pavimentos en función de las actividades. Así mientras para las zonas de circulación proyecta un pavimento asfáltico por su adecuación al tránsito rodado, para las zonas de elaboración de los productos lácteos prevé un pavimento de losetas cerámicas con tratamiento antiácido.

En el proyecto para el **CENIM** en la Ciudad Universitaria de Madrid, de 1963, vuelve a plantear como en TABSA un gran espacio interior al que se anexan las dependencias auxiliares. **(Ref 3. 58)** Cada uno de las cuatro naves se estructura en cuatro módulos, tres de ellos configuran el espacio principal, mientras que el cuarto alberga las oficinas y dependencias auxiliares. Este último módulo es el que configura la cabeza de la nave y por tanto la fachada principal. **(Ref 3. 59)**

En el interior del espacio principal se dispone un cuerpo con talleres menores que forman una ele con el módulo de oficinas.

Al exterior el edificio parece estar formado por cuatro naves, ya que tanto la estructura vertical como la cubierta en diente de sierra con la que se ilumina el espacio principal se muestran al exterior. **(Ref 3. 60)**

Para la materialización exterior toma como referencia el IIT de Mies van der Rohe, como se aprecia en de la fachada principal, en la que la fábrica de ladrillo interrumpe la presencia de la estructura metálica al llegar al tramo inferior del paramento.

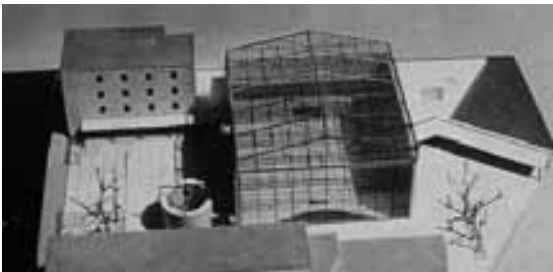
De esta manera se formalizan, como en TABSA, bandas horizontales de ladrillo y carpintería, aunque aquí la carpintería no completa toda la longitud.

La imagen exterior que consigue tiene un carácter neutro, sin grandes desarrollos formales, que se integra perfectamente en su entorno sin llamar la atención, gracias al empleo de la tipología de las naves industriales en diente de sierra y al uso del ladrillo como elemento de cerramiento con el que vincula al edificio con las construcciones próximas pertenecientes al primer Racionalismo Español.

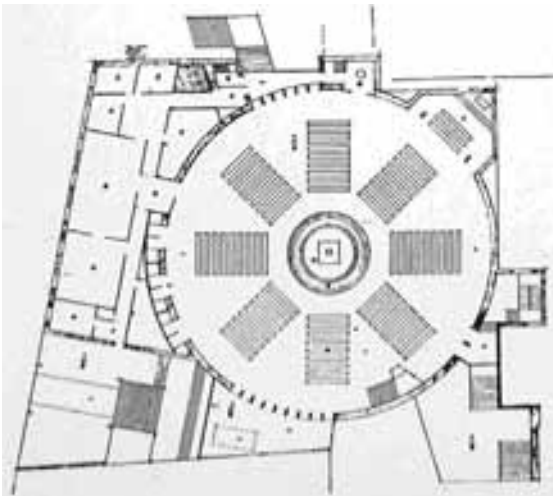
La referencia a Mies van der Rohe aparece también en la representación gráfica utilizada para insinuar la textura de la fábrica de ladrillo que materializa los paramentos exteriores que recuerdan los planos del arquitecto alemán.<sup>3</sup>



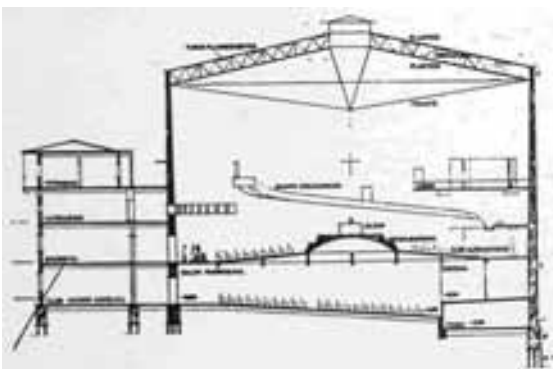
Ref 3. 61-A. de la Sota. Iglesia Parroquial Vitoria. 1957



Ref 3. 62-A. de la Sota. Centro Parroquial Vitoria. 1957



Ref 3. 63-A. de la Sota. Centro Parroquial San Esteban Protomártir. Cuenca. 1957



Ref 3. 64-A. de la Sota. Centro Parroquial San Esteban Protomártir. Cuenca. 1957

### 3.3.2.2.2- ARQUITECTURA RELIGIOSA

También sus propuestas para centros parroquiales se proyectaron como grandes contenedores, de apariencia anónima al exterior. Esta tipología ya había sido ensayada en su anterior etapa, en las propuestas para los nuevos pueblos del INC y que en estos años evoluciona apoyándose en la nueva tecnología y materiales constructivos, sustituyendo el carácter orgánico de sus anteriores propuestas por una imagen más industrial.

A estos parámetros responde la propuesta presentada, en 1957, al **Concurso para el Centro Parroquial de Vitoria**, fruto del desacuerdo con Miguel Fisac con el que debía elaborar una única propuesta a la petición del Obispado de Vitoria. Finalmente sería la propuesta de Fisac, resuelta con la expresividad orgánica que caracteriza las obras de este autor en estos años, la que resultaría elegida.

Sota desarrolla su propuesta con un claro lenguaje abstracto, a partir del esquema utilizado en la iglesia de Valuengo. Así, el cuerpo principal se formaliza exento, con un volumen sensiblemente cúbico rematado por una cubierta a dos aguas y con el baptisterio en un cuerpo aparte, de forma cilíndrica, unido por un corredor transparente al volumen de la iglesia. **(Ref 3. 61)**

Tanto la iglesia como el baptisterio reciben la luz cenital a través de sus cubiertas totalmente transparentes, recurriendo para ello a la última tecnología de aquellos años, el vidrio Verondulit. Esta forma de iluminar el espacio central del edificio, utilizado en sus propuestas para las naves industriales, adquiere aquí, por la naturaleza espiritual del edificio, un sentido poético, matizado por el vidrio traslúcido que utiliza en todo el frente del altar para focalizar la atención de los fieles. **(Ref 3. 62)**

Como material de cerramiento utiliza al igual que en CLESA bloques de hormigón, justificado aquí no sólo por sus ventajas constructivas, sino para dotar al edificio de un carácter uniforme y monótono:

*“Se usará como único material de construcción el bloque de cemento que da, como todo elemento modular, uniformidad y casi monotonía, además de la frialdad que en este caso se pretende. Buen elemento de construcción, sirve asimismo, por ser moldeable, para dar al interior de la nave, la superficie rugosa que, estudiada previamente, consiga las mejores condiciones acústicas del templo.”<sup>4</sup>*

Tres años más tarde, en 1960, se presenta al **Concurso para el Centro Parroquial San Esteban Protomartir en Cuenca**. Para esta propuesta vuelve a



**Ref 3. 65-A.** de la Sota. Centro Parroquial Combarro. Pontevedra. 1958



**Ref 3. 66-A.** de la Sota Iglesia en Nantes. Pontevedra. 1964



**Ref 3. 67-A.** de la Sota. Iglesia en Nantes. Pontevedra. 1964



**Ref 3. 68-A.** de la Sota Gimnasio del Colegio Maravillas. Madrid. 1961

utilizar un gran cilindro como en Entrerríos, en el que la dirección radial de la planta ordena tanto el funcionamiento de la iglesia con el altar en el centro geométrico de la planta, como el sistema de cubierta que en este caso responde al tipo que el utilizado en sus naves industriales: estructura metálica con lucernario central. **(Ref 3. 63)**

Las características del solar obligan a plantear una propuesta compacta, en la que desplaza al interior de la parcela el volumen principal, volcando a la calle las dependencias de la parroquia, con las que formaliza la fachada del conjunto. De esta forma sencilla consigue integrar el edificio en su contexto urbano, a la vez que consigue un espacio intermedio de tránsito entre la calle y el espacio principal.

El interior de la iglesia es una evolución del propuesto para Vitoria. Si allí la idea de ascenso al altar se formaliza con el graderío, aquí es mediante una rampa curva perimetral. **(Ref 3. 64)**

Entre una y otra propuesta, en 1958, presenta un proyecto para el **Centro Parroquial de Combarro, Pontevedra**, no tan radical como los anteriores pero resuelto con los mismos criterios racionales y abstractos.

Desarrolla de nuevo un acceso al espacio principal a través de espacios exteriores de tránsito que ocupan niveles intermedios que le ayudan a insertar el edificio en un emplazamiento en pendiente. **(Ref 3. 65)**

El edificio de la iglesia se resuelve con un prisma de base rectangular con iluminación cenital, como en los proyectos anteriores.

Cierra este grupo de construcciones la propuesta para una **Iglesia en Nantes, Pontevedra**, de 1964, de la que destaca lo elaborado del acceso que, como en los casos anteriores se produce a través de espacios intermedios. **(Ref 3. 66)**

Utiliza una cubierta en diente de sierra, similar a la utilizada en las naves para el CENIM, provocando la entrada de luz cenital de atrás hacia delante, hacia el altar con el frontal translúcido como en Vitoria. **(Ref 3. 67)**

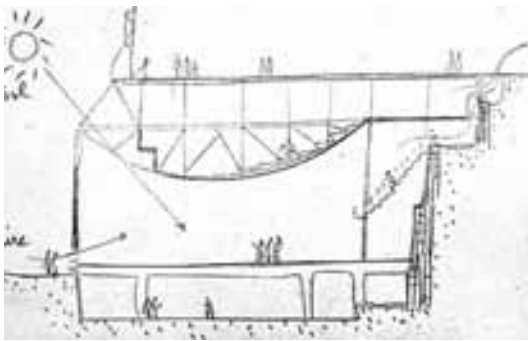
La planta propuesta no responde a una geometría tan sencilla como en los casos anteriores, sino que la dirección de uno de sus laterales se inclina ligeramente hacia el altar, lo que junto con la iluminación, focalizan las visuales interiores.

### **3.3.2.2.3- 1961. EL GIMNASIO MARAVILLAS.**

Junto con el Gobierno Civil de Tarragona es la obra con la que ha conseguido mayor reconocimiento. En esta obra su exploración de los grandes contenedores parece encontrar una solución ejemplar con el desarrollo de unos



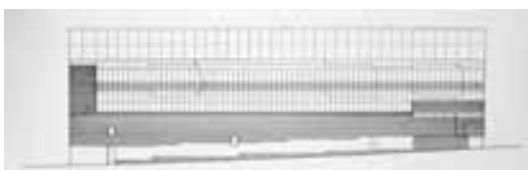
**Ref 3. 69-A.** de la Sota Gimnasio del Colegio Maravillas.  
Madrid. 1961



**Ref 3. 70-A.** de la Sota Gimnasio del Colegio Maravillas.  
Madrid. 1961



**Ref 3. 71-A.** de la Sota. Gimnasio del Colegio  
Maravillas. Madrid. 1961



**Ref 3. 72-A.** de la Sota. Gimnasio del Colegio  
Maravillas. Madrid. 1961

espacios interiores de gran complejidad y riqueza espacial que contrastan con la sencillez y carácter anónimo de la piel que lo encierra. En este caso existe una única fachada que vuelca a la calle Joaquín Costa. **(Ref 3. 68)** Su proyecto modifica el proyecto anterior de Ramón-Laca desarrollado con planteamientos tradicionales. Por el contrario De la Sota utilizaría las nuevas tecnologías constructivas para levantar una estructura de acero similar a la planteada en TABSA, aunque invirtiendo las cerchas que cubren el espacio principal. **(Ref 3. 69)**

Con esto consigue cubrir liberar el espacio interior para su correcto uso como gimnasio, a la vez que da continuidad al patio superior existente con el que remata la nueva construcción.

La necesidad de utilizar la cubierta como patio de juegos no le hacen renunciar a la entrada de luz cenital, conseguida por al retranqueo de los cerramientos de las aulas que permite utilizar la franja superior del cerramiento como gran hueco o lucernario. **(Ref 3. 70)**

Al mismo tiempo optimiza el espacio, aprovechando las zonas entre vigas para albergar los seminarios y la zona bajo las gradas como almacén abierto que permite mantener libre la zona de entrenamiento. **(Ref 3. 71)**

La sección, al igual que en TABSA, es la vista que define el proyecto, dando respuesta a todos los requerimientos del programa, esta vez con una composición tripartita formalizada por el semisótano, gimnasio y aulas.

Al mismo tiempo la sección determina la composición horizontal del alzado, subrayada por la textura de los materiales y resuelto en términos abstractos con lo que obtiene un muro anónimo de una elaborada composición que no Ref 3. leja el carácter institucional con el que se acostumbraba a identificar a estas construcciones. **(Ref 3. 72)**

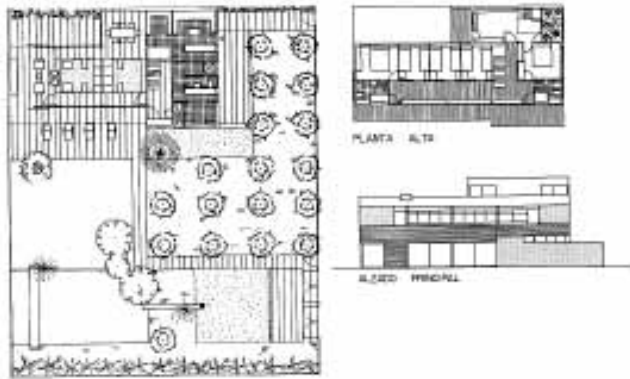
Con este tratamiento anónimo del alzado consigue una perfecta integración en su contexto, pasando desapercibido, aunque no renuncia a la componente plástica como muestra la incorporación de los miradores:

*“... , por la longitud grande de esta fachada y la monotonía que pudiera representar el tratarla solamente en un plano, se pensó en la posibilidad de unos ligeros y transparentes miradores que, si bien no son absolutamente necesarios en lo que corresponde a la planta donde se sitúan, sí se cree son indispensables para dar cierto movimiento al volumen general en relación también con el lucernario inclinado con el que armonizan”<sup>15</sup>*

Alcanza un mayor grado de silencio que en el Gobierno Civil, debido a que el proyecto da respuesta únicamente al programa planteado, resolviendo los



Ref 3. 73-A. de la Sota. Gimnasio del Colegio Maravillas. Madrid. 1961



Ref 3. 74-A. de la Sota. Vivienda unifamiliar Dr. Velásquez. Pozuelo - Madrid. 1959



problemas constructivos que plantea el emplazamiento, pero sin prestar atención al carácter del edificio.

También los interiores son resueltos con nuevos materiales industriales, pero, al contrario que ocurre con la arquitectura High-tech, su utilización no supone una exaltación de lo tecnológico, sino que se adecuan a su uso. **(Ref 3. 73)**

Además su apariencia visual evoca lugares o situaciones confortables, como es el caso del masivo uso de Viroterm con el que contrarresta la presencia de la estructura metálica, a la vez que su textura evoca los tranquilos campos gallegos.

### **3.3.2.3- ARQUITECTURA RESIDENCIAL**

Junto a la realización de sus grandes contenedores, Sota sigue desarrollando propuestas para uso residencial. A sus proyectos para viviendas, tanto unifamiliares como colectivas, se unen otras de marcado carácter comunitario. Se trata de residencias para distintos tipos de usuarios.

De este modo en 1959 proyecta la **vivienda Velázquez en Pozuelo**, Madrid, con un claro lenguaje moderno, en la que han desaparecido por completo las reminiscencias orgánicas y expresivas de sus últimas viviendas, aproximándose al lenguaje abstracto de Mies van der Rohe, con la utilización de distintos patios caracterizados por las estancias anexas. **(Ref 3. 74)**

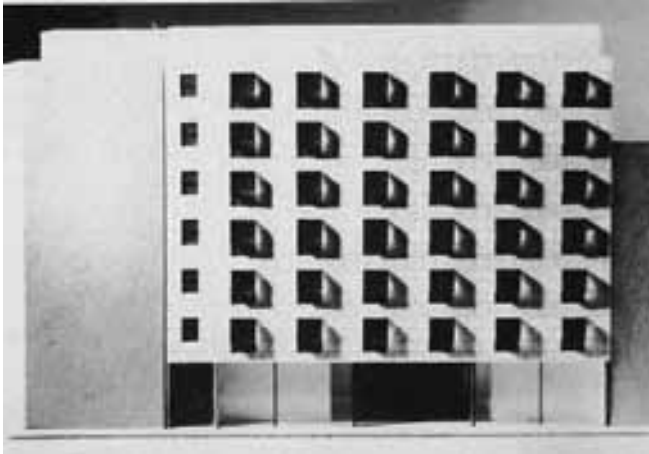
La disposición del programa sigue siendo la habitual para este tipo de viviendas, con la zona de día y servicio en planta baja y los dormitorios en primera. Sin embargo el uso de cada espacio no es nada convencional.

Mientras en planta baja se potencia la relación exterior-interior con grandes transparencias, en la planta primera a los dormitorios se accede desde una estancia intermedia que sirve como zona de trabajo.

Esto permite reducir al mínimo las dimensiones de las habitaciones que se separan de esta zona de trabajo por medio de los armarios roperos. Esta solución será utilizada por Sota en sus propuestas posteriores.

La vivienda está situada en el extremo opuesto del acceso, aislada de la calle por un pinar. Además la banda de servicio precede a las estancias principales, aumentando con ello la protección de las estancias principales en planta baja.

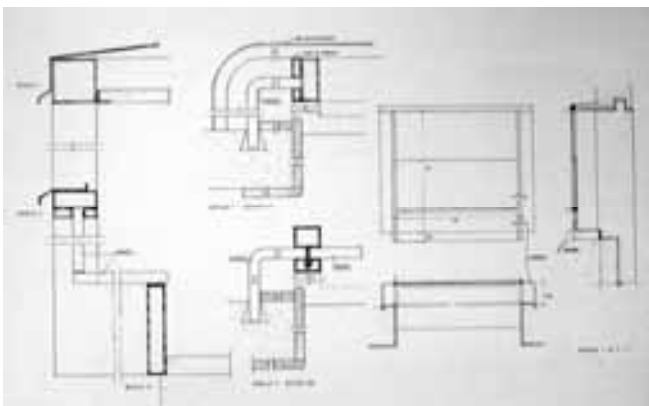
En 1963 se enfrenta a una intervención en un casco histórico con el encargo de un edificio de **viviendas y locales comerciales en la calle Prior de Salamanca**. En esta ciudad las ordenanzas municipales obligan al uso de la piedra del lugar



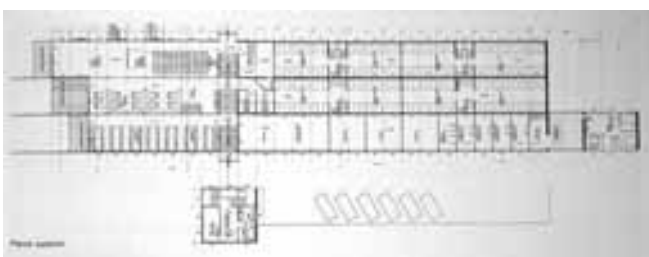
**Ref 3. 75-A.** de la Sota. Viviendas en calle  
Prior. Salamanca. 1963



**Ref 3. 76-A.** de la Sota. Viviendas en calle  
Prior. Salamanca. 1963



**Ref 3. 77-A.** de la Sota. Viviendas en calle  
Prior. Salamanca. 1963



**Ref 3. 78-A.** de la Sota. Residencia infantil  
en Miraflores de la Sierra. Madrid. 1957

como material para el cerramiento, en un intento de asegurar la integración de las nuevas construcciones en su entorno.

De la Sota concentra las intenciones del proyecto en la fachada, adoptando una disposición en planta habitual:

“Las viviendas son normales, sin mayores pretensiones de novedad...”<sup>6</sup>

De esta forma, al igual que en las propuestas para Esquivel o Tarragona, elabora una imagen abstracta, de carácter neutro, anónima que huye de la mimesis de su entorno próximo. **(Ref 3. 75)**

En primer término hace levitar el gran paño de piedra al apoyarlo en un podio transparente que coincide con los locales de planta baja. Estable al mismo tiempo la relación entre espacio público - transparente y espacio privado - macizo. **(Ref 3. 76)**

En segundo lugar, utiliza un despiece en bandas horizontales que le permite llegar a una solución de gran sencillez, con una composición tripartita que sigue el ritmo de los huecos y los forjados y en la que la banda transparente inferior funciona como base, el desarrollo de las viviendas como cuerpo y la banda de piedra de mayor tamaño aparejada en vertical como coronación.

La materialización de este lienzo de piedra es un ejemplo del interés de De la Sota por la tecnología constructiva. **(Ref 3. 77)** En ella contrapone el tradicional tratamiento de la labra de la piedra y su aparejo con junta seca, a la moderna tecnología utilizada en los miradores, para los que se ha utilizado vidrio de última generación con una solución de carpintería que proviene de la carrocería ferroviaria, para responder de manera efectiva al uso de estos elementos:

*“...En Salamanca como en muchas ciudades españolas, las personas que las habitan todavía se interesan por los demás conciudadanos. Les interesa ver que pasa en sus vidas a través de lo que desde su vivienda ven en la calle. Necesitan mirar, necesitan miradores”<sup>7</sup>*

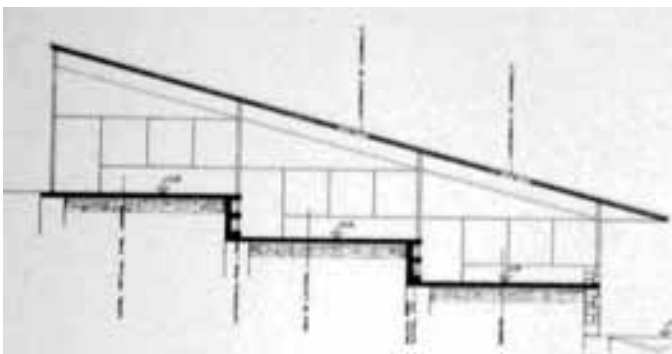
#### **3.3.2.3.1- LAS RESIDENCIAS**

Tres son las residencias que proyecta en estos años, una infantil en 1957, una segunda para emigrantes en 1963 y una tercera para estudiantes, también en 1963.

En colaboración con José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún realiza la propuesta que resultaría ganadora del Concurso para una **Residencia Infantil en Miraflores de la Sierra**, desarrollado en el mismo lenguaje racional que las propuestas para las delegaciones de hacienda de San Sebastián o La Coruña. **(Ref 3. 78)**



Ref 3. 79-A. de la Sota. Residencia infantil en Miraflores de la Sierra. Madrid. 1957



Ref 3. 80-A. de la Sota. Residencia infantil en Miraflores de la Sierra. Madrid. 1957



Ref 3. 81-A. de la Sota. Residencia infantil en Miraflores de la Sierra. Madrid. 1957



Ref 3. 82-A. de la Sota. Residencia para emigrantes en Irún. Guipúzcoa. 1964

También tiene en común con estos proyectos la utilización de una malla isótropa sobre la que se desarrolla el programa del proyecto y que en este caso se adapta a la topografía de lugar, formalizando tres bandas longitudinales, como si de bancales se tratara y que albergan los distintos usos del edificio.

Solo la vivienda y dependencias del director quedan fuera de este esquema en bandas, situadas al final del eje de circulaciones de la residencia, señalizando el punto de acceso.

Todo el conjunto se protege con una cubierta inclinada que tiene la misma pendiente que la ladera donde se sitúa, lo que facilita la integración del edificio en el entorno montañoso. **(Ref 3. 79)**

Esta cubierta se desarrolla continua en todo su recorrido pero quebrada en sus lados cortos para adaptarse a la longitud de las distintas bandas horizontales que componen el edificio, con lo que atenúa su impacto visual.

En este sentido la sección transversal, como ocurría en el Gimnasio Maravillas, define el proyecto. En ella está definida la pendiente de la cubierta y su relación con el terreno. **(Ref 3. 80)**

El edificio apoya en el terreno a través de su cerramiento de piedra del lugar, a modo de podio sobre el que la cubierta parece flotar, gracias a la franja de vidrio que separa ambos elementos.

Para la materialización, utiliza los nuevos materiales industriales: madera laminada y perfiles de acero para la estructura; revestimiento de placas Uralita para la gran cubierta; vidrio para la carpintería corrida que separa el cerramiento de la cubierta. **(Ref 3. 81)**

Este uso masivo del vidrio en plena sierra madrileña lo justifica el uso de la residencia sólo en temporada de verano. Además responde a la naturaleza de la empresa promotora, Cristalvex S.A.

El resultado es una composición de volúmenes puros en los que se ha eliminado todo lo superfluo.

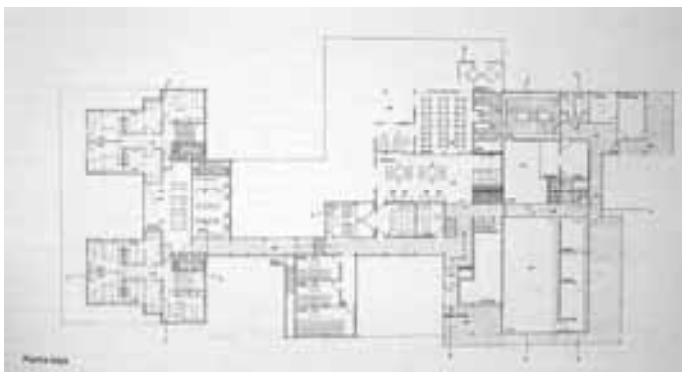
En la **Residencia de Emigrantes en Irún**, la racionalidad de la propuesta se impone a las ordenanzas municipales. De esta forma frente a la manzana cerrada con patio interior que preveían las ordenanzas, De la Sota plantea una edificación abierta al sur para beneficiarse del soleamiento. **(Ref 3. 88)**

Está resuelta con un esquema funcional en el que los dormitorios se colocan con en dos prismas paralelos orientadas a este-oeste, unidos por un tercer prisma en el lado norte que contienen las zonas de lavado de ropa.

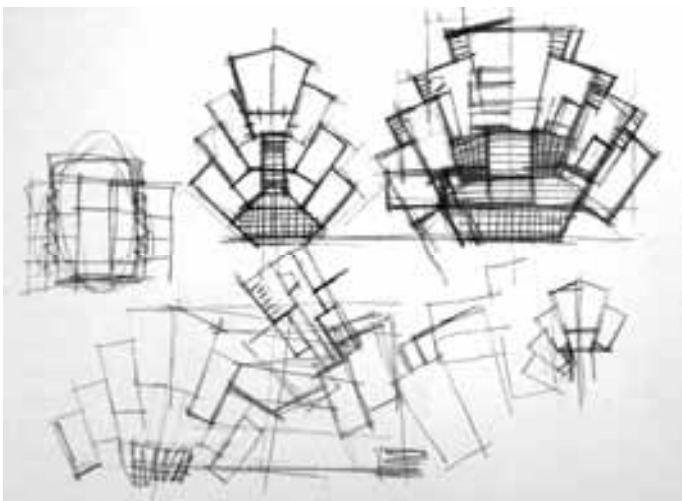
Cada prisma de habitaciones acoge a un tipo de usuario, en una los hombres y en la otra las mujeres y los matrimonios. En planta baja y parte de la primera se colocan las zonas comunes.



**Ref 3. 83-A.** de la Sota. Colegio Mayor César Carlos. Madrid 1963



**Ref 3. 84-A.** de la Sota. Planta accesos Colegio Mayor César Carlos. Madrid 1963



**Ref 3. 85-A.** de la Sota. Planta accesos Bocetos colegio Mayor César Carlos. Madrid 1963



**Ref 3. 86-A.** de la Sota. Perspectiva Colegio Mayor César Carlos. Madrid 1963

La imagen exterior del edificio es sencilla, sin pretensiones expresivas, con predominio del macizo sobre el hueco, con un revestimiento de plaquetas de gres gris que están en sintonía con el clima lluvioso propio de la zona donde está emplazado. **(Ref 3. 82)**

*“...El conjunto se desarrolla como una Arquitectura no aparente.”<sup>8</sup>*

También en el **Colegio Mayor Cesar Carlos** utiliza plaquetas de gres, en este caso color verde más acorde con su entorno. Según Restituto Bravo Remis<sup>9</sup>, Sota utiliza este material como revestimiento exterior para conseguir la uniformidad y protección que el blanqueo con cal conseguía en las construcciones tradicionales, con la ventaja añadida de la falta de mantenimiento anual. **(Ref 3. 83)**

El conjunto se divide en dos partes, atendiendo a necesidad de aislamiento que la actividad de estudio necesita y que Sota impone a este tipo de programas como ocurría en Esquivel, donde la escuela se apartaba del pueblo para conseguir este fin. **(Ref 3. 84)**

De esta forma los dormitorios se disponen en un bloque vertical, minimizando las circulaciones y separado de las zonas comunes que se organizan horizontalmente de forma compacta, prácticamente cuadrada como si fuera una vivienda unifamiliar, con una gran fluidez del espacio, pensado para un uso flexible, tanto en pequeñas estancias como en un gran espacio único con el exterior como continuación de estos espacios:

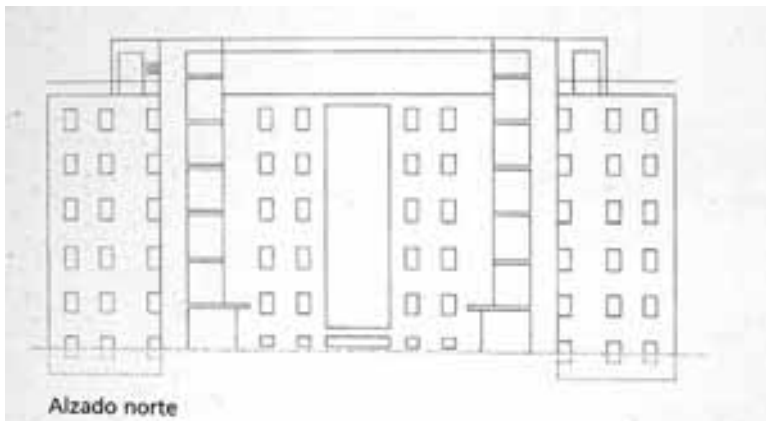
*“...Se diversifican los usos de estancia en menores espacios para bar-estartv-tertulias-juegos-música buena...; la unión de todo en días especiales, permite fiestas de conjunto. Se abre todo el conjunto al espléndido paisaje velazqueño de la sierra de Madrid”<sup>10</sup>*

De esta manera la forma expresa esta contraposición de funciones: vertical-privado, horizontal-público.

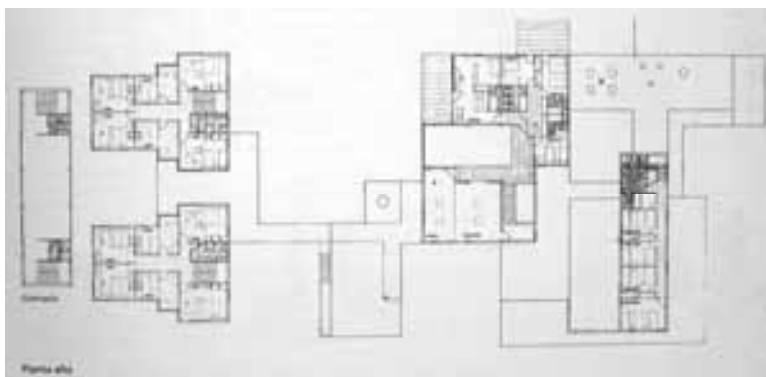
En su concepción (bocetos iniciales) se observa la influencia de la arquitectura de Aalto, en concreto el edificio Neue Vahr, utilizando una disposición escalonada de las piezas de las habitaciones en cada una de las dos torres. **(Ref 3. 85)**

Esto desvirtúa en alzado la simetría con la que se resuelven las plantas, gracias al juego de sombras que se genera. **(Ref 3. 86)**

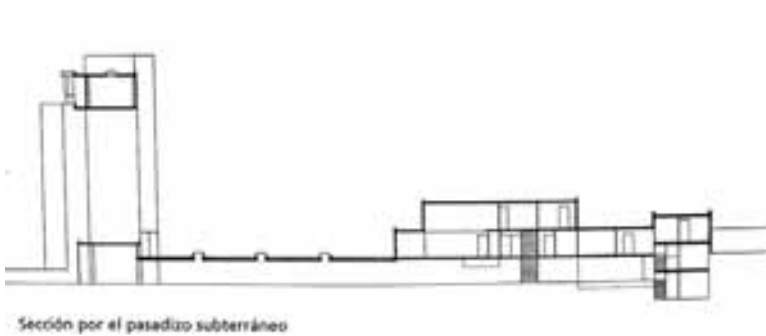
En el alzado opuesto, sin embargo, la simetría se ve acentuada por la presencia de los volúmenes de ascensores que materializan dos ejes laterales que enfatizan el carácter vertical del edificio, ya insinuado por el hueco central. **(Ref 3. 87)**



**Ref 3. 87-A.** de la Sota. Alzado Norte Colegio Mayor César Carlos. Madrid 1963



**Ref 3. 88-A.** de la Sota. Planta alta Colegio Mayor César Carlos. Madrid 1963



**Ref 3. 89-A.** de la Sota. Sección longitudinal Colegio Mayor César Carlos. Madrid 1963



En consonancia con este carácter vertical, los huecos de las ventanas adoptan esta disposición.

Tal como afirma Alfonso Valdés<sup>11</sup> es la primera obra en la que desarrolla el tema de la centralidad por ausencia, utilizando la dualidad para marcar el centro, contraponiéndose tanto a la centralidad clásica como al modelo moderno de trama uniforme, motivo por el que califica de manierista esta composición.

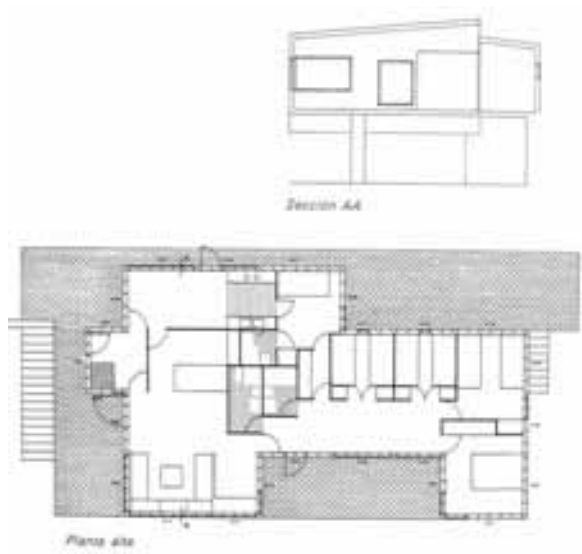
Este tema es utilizado y depurado en las sucesivas obras del Aulario de la Universidad de Sevilla y el Centro de Cálculo de la Caja Postal, utilizado tanto en las plantas como en la sección.

Con la utilización de este vacío genera un orden que no responde ni al carácter jerárquico de los clásicos, ni a la uniformidad de los modernos, huyendo de una centralidad clásica cuya presencia está garantizada por la simetría utilizada.

Frente a este volumen vertical que acoge las habitaciones, las zonas comunes y servicios se desarrollan horizontalmente en forma compacta, prácticamente cuadrada como si fuera una vivienda unifamiliar, con una gran fluidez del espacio, pensado para un uso flexible, tanto en pequeñas estancias como en un gran espacio único con el exterior como continuación de estos espacios: **(Ref 3. 88, 89)**

*“...Se diversifican los usos de estancia en menores espacios para bar-estartv-tertulias-juegos-música buena...; la unión de todo en días especiales, permite fiestas de conjunto. Se abre todo el conjunto al espléndido paisaje velazqueño de la sierra de Madrid”<sup>12</sup>*

Este edificio causa desconcierto dentro de la biografía de Sota, ya que la composición simétrica y forma de arco de triunfo del edificio principal se puede asociar a estilos coetáneos como el neorracionalismo y la Tendencia, lo que entra en contradicción con el carácter inexpresivo que persigue durante toda su trayectoria profesional.



**Ref 3. 90-A.** de la Sota. Casa Varela en Collado Villalba. Madrid. 1964



**Ref 3. 91-A.** de la Sota. Casa Varela en Collado Villalba. Madrid. 1964



**Ref 3. 92-A.** de la Sota. Casa Varela en Collado Villalba. Madrid. 1964



**Ref 3. 93-A.** de la Sota. Casa Varela en Collado Villalba. Madrid. 1964

### **3.3.3- 1964-69. LA PREFABRICACIÓN COMO RAZÓN.**

Durante estos años compatibiliza su trabajo profesional con la docencia en la ETSAM, de 1964 a 1972, abandonando tanto la docencia como la presencia pública, recluyéndose en su “propio arresto domiciliario”, como titula Mariano Bayón en su artículo en la revista Arquitectura Bis de 1974.<sup>75</sup>

#### **3.3.3.1- ARQUITECTURA PREFABRICADA**

Su interés por la tecnología le lleva a experimentar con la prefabricación realizando proyectos como los de la casa para el doctor Varela en Villalba, Madrid, la urbanización Bella Vista en el Mar Menor, el polideportivo en Pontevedra y la residencia escuela en Orense.

La sencillez y necesaria precisión con que han de definirse estos proyectos son características que adopta en su concepción y representación arquitectónica, de manera que la descripción gráfica se concentra en unos precisos detalles constructivos que definen exhaustivamente la puesta en obra de cada uno de los elementos, quedando los alzados y secciones reducidos a unos escuetos gestos.

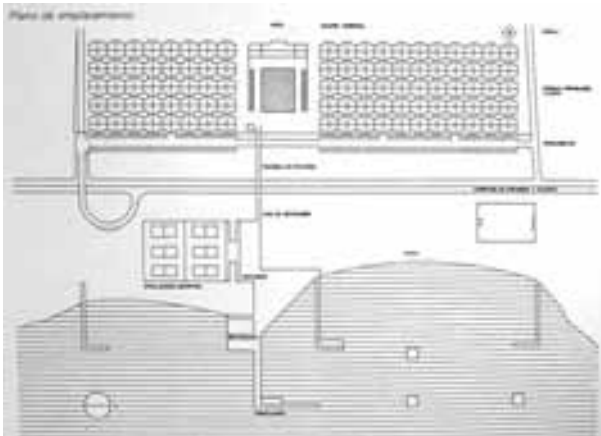
El proyecto de la **Casa Varela**, de 1964, es el primero de esta serie de trabajos realizados con hormigón prefabricado. Su programa responde al de una vivienda para una familia numerosa, incluyendo dormitorio para el servicio.

La vivienda se levanta del terreno gracias a un podio construido en piedra, como en la residencia infantil de Miraflores de la Sierra, que absorbe el desnivel del solar, creando una plataforma horizontal donde apoyar la vivienda. **(Ref 3. 90)**

El volumen de la vivienda se articula para crear distintas zonas aterrazadas que toman el carácter de los espacios interiores a los que sirven. De esta forma tanto el acceso como el salón y la zona de estudio cuentan con un espacio exterior propio. Una cuarta terraza se dispone tras los dormitorios pero a la que no se puede acceder a través de ellos.

Toda la vivienda se ejecuta con el sistema constructivo Sorpresa **(Ref 3. 91)**, centrando De la Sota sus intenciones en conseguir la máxima eficacia y comodidad que determinan la forma e imagen del edificio. En este sentido las cubiertas que se desarrollan a dos aguas se dejan vistas en el interior, sin ocultar su inclinación. **(Ref 3. 92)**

Además de los elementos prefabricados de hormigón, se utilizan una gran variedad de nuevos productos y tecnologías de procedencia industrial: puertas forradas con lámina de acero Skinplate, paneles de cartón Tafisa en los



Ref 3. 94-A. de la Sota. Conjunto residencial Bahía Bella. Murcia. 1965



Ref 3. 95-A. de la Sota. Conjunto residencial Bahía Bella. Murcia. 1965



Ref 3. 96-A. de la Sota. Conjunto residencial Bahía Bella. Murcia. 1965

paramentos interiores, linóleo en el suelo, hasta la cocina se reviste con Fibromármol. **(Ref 3. 93)**

Pero esta introducción de novedades no se restringe a los materiales utilizados, sino que las distintas partes de la vivienda fueron reinventadas para ofrecer unos espacios interiores colmados de confort.

Ejemplo de ello es la utilización del “armario-tabique” que separaba los dormitorios de la zona de estudio y que compartía sus puertas con las que dan acceso, de forma que mientras el dormitorio estaba abierto, el armario permanecía cerrado y viceversa.

Con este proyecto De la sota no pretende resolver únicamente unas necesidades concretas, sino que pretende crear un prototipo generalizable.

La **Urbanización y Conjunto Residencial Bahía Bella**, de 1965, fue planteada como zona de vacaciones para acoger a cerca de 1500 habitantes en la playa del Mar Menor en Murcia.

El proyecto gira en torno a dos intenciones: la adecuación al clima y las vistas al mar.

De esta forma, plantea una sucesión de bandas horizontales paralelas al mar que crecen en altura al alejarse del mar. La primera banda la configura la zona de la playa en la que se ubican las instalaciones deportivas. La siguiente banda la configura una ordenación de viviendas unifamiliares y se termina el conjunto con las viviendas en altura. **(Ref 3. 94)**

A su vez cada una de las bandas se separa de la siguiente por medio de una vía de circulación y zona verde.

Igual que en Esquivel, el conjunto está dividido en dos partes por un eje transversal, aunque aquí las partes resultantes no tienen el mismo tamaño.

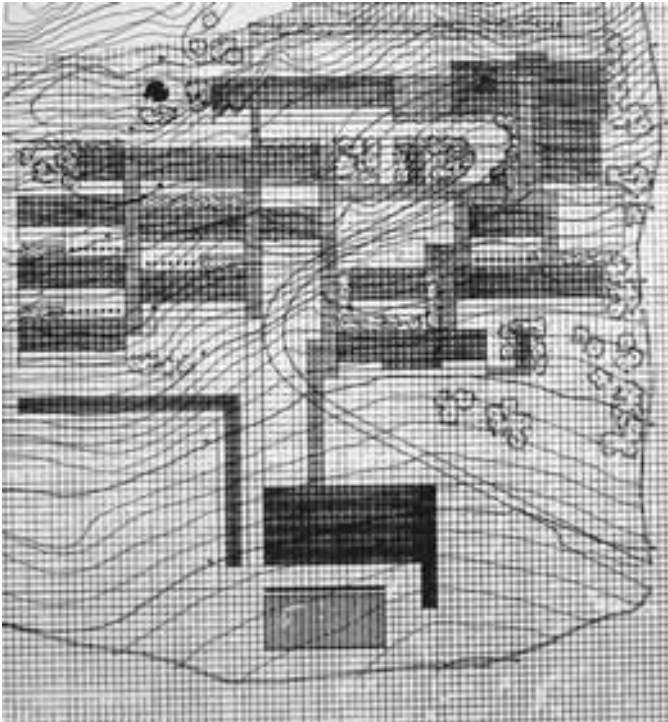
Como ocurría en la casa Varela todo el proyecto se resuelve con el sistema constructivo Horpresa. **(Ref 3. 95)**

Las viviendas unifamiliares se organizan como un tapiz<sup>76</sup> integrado en su entorno de huerta, elevado del suelo, en el que el clima y el mar ordenan el resultado. **(Ref 3. 96)**

Al elevar esta construcción crea un espacio cubierto, protegido del sol, que sirve de espacio de transición entre lo público, la calle, y lo privado, la vivienda. La sucesión de pilares que en esta planta se mezclan con los troncos de los árboles insinúa una imagen de similar a un bosque, similar a la Capilla en el Bosque en Estocolmo que Asplund realiza a principios del siglo.



Ref 3. 97-A. de la Sota. Urbanización las Palmeras. Málaga. 1965



Ref 3. 98-A. de la Sota. Colegio – residencia para la Caja de Ahorros Provincial de Orense. 1967



Ref 3. 99-A. de la Sota. Colegio – residencia para la Caja de Ahorros Provincial de Orense. 1967

En el interior de la vivienda la distribución de los distintos niveles a partir de los tramos de la escalera, permite crear espacios previos de acceso a las distintas zonas.

De esta forma desde el espacio exterior cubierto de planta baja se accede a un vestíbulo situado a media altura, separado así de la zona de estar comedor que se encuentra en la planta primera. Desde esta planta a la terraza vuelve a suceder lo mismo, completando este recorrido desde el exterior público de planta baja, al exterior privado de la terraza.

Esta sucesión vertical de espacios se enfatiza con la iluminación cenital de los espacios principales.

Las zonas más privadas, dormitorios y baños están separadas de esta secuencia de espacios, a los que se accede a través de los anteriores y se iluminan por medio de huecos que se abren a patios, a excepción de una habitación interior y el baño para los que utiliza el lucernario de planta primera que desde el comedor continúa su recorrido por toda esta medianera

Las cubiertas están tratadas como zonas verdes con lo que además de aportar un espacio exterior a cada habitante, consigue expresarla como quinta fachada, lo que permite entender el conjunto como parte de la retícula de la huerta que lo rodea.

Desde la terraza de todas las viviendas se puede observar el mar gracias al pequeño escalonamiento en la dirección del mar con el que se proyecta este nivel. Sin embargo como espacio de la vivienda debe mantener su privacidad, lo que se consigue con el diseño particular de los petos que la recogen.

Por un lado los petos de los lados norte y sur se formalizan como jardineras a 1,4 metros, altura que permite privacidad cuando se está sentado y comunicación visual con el exterior al levantarse. Además el grosor aplicado no permite aproximarnos lo suficiente para poder ver al vecino.

Por su parte los paralelos al mar además de garantizar esta privacidad, albergan el lucernario que ilumina las estancias inferiores.

Una variación de la solución de las torres, colocadas como final de urbanización, consigue el primer premio este mismo año en el **Concurso para la Urbanización Las Palmeras en Málaga**. Se plantea como en el Mar Menor resolverlo íntegramente con el sistema constructivo Horpresa, con un planteamiento muy racionalizado de las distribuciones. (Ref 3. 97)

La única definición de detalle del proyecto junto con los planos de estructura son los detalles de las carpinterías lo que demuestra la especial atención que De la Sota dedicaba a estos elementos.



**Ref 3. 100-A.** de la Sota. Pabellón polideportivo de Pontevedra. 1966



**Ref 3. 101-A.** de la Sota. Pabellón polideportivo de Pontevedra. 1966



**Ref 3. 102-A.** de la Sota. Pabellón polideportivo de Pontevedra. 1966



**Ref 3. 103-A.** de la Sota. Pabellón polideportivo de Pontevedra. 1966



Culmina esta experiencia con la arquitectura prefabricada que comenzó con la casa Varela con el proyecto para el **Colegio Residencia para la Caja de Ahorros Provincial de Orense**, de 1967.

La intención de este trabajo era construir un modelo de convivencia utópico, una ciudad del saber, donde además de los habituales elementos, se levantaría una iglesia, teatro, biblioteca, galería de lectura, laboratorios de química y física, museos de ciencias naturales y de pintura, enfermería, residencia de profesores, alumnos y del servicio.

Para ello plantea una trama ortogonal que intenta colonizar el territorio de forma racional pero al igual que en Miraflores de la Sierra con la mínima alteración del paisaje. **(Ref 3. 98)**

Esto se consigue siguiendo la disposición de las construcciones vernáculas, ocupando los bancales sucesivos, de forma que se respeta la pendiente del terreno a la vez que se segrega el conjunto en distintos elementos con lo que se elimina el impacto que supone en este emplazamiento el desarrollo de un gran volumen. **(Ref 3. 99)**

Es un ejemplo del entendimiento de la arquitectura como ciencia experimental, donde logra flexibilizar un sistema constructivo rígido por naturaleza.

También aquí se hace eco de los elementos constructivos que provienen de la industria del transporte en este caso de los ferrocarriles y autobuses.

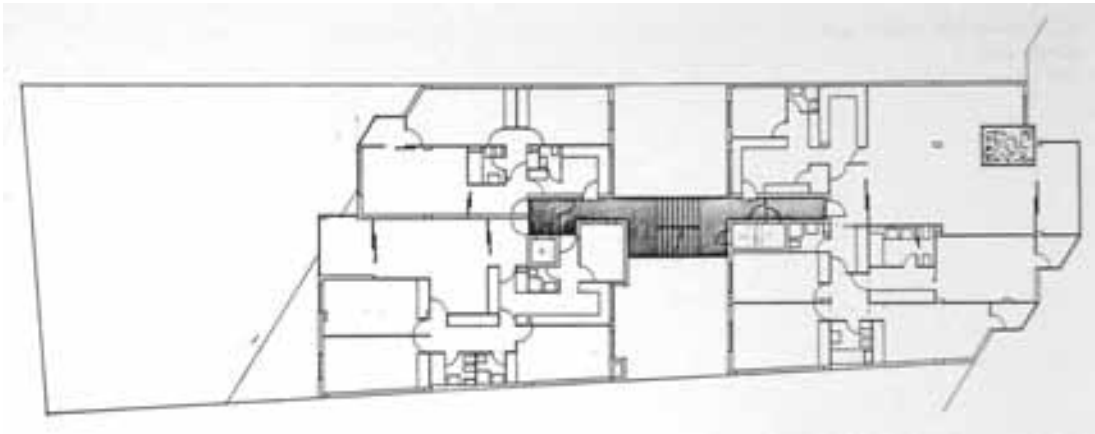
Junto a estos tres proyectos, elabora en 1965 un **Pabellón Polideportivo en Pontevedra**, desarrollado a partir del proyecto premiado el año anterior en el concurso convocado por la Delegación Nacional de Deportes.

En este proyecto el estudio de la construcción prefabricada en hormigón, se ve enriquecido con su aplicación para este gran contenedor. **(Ref 3. 100)**

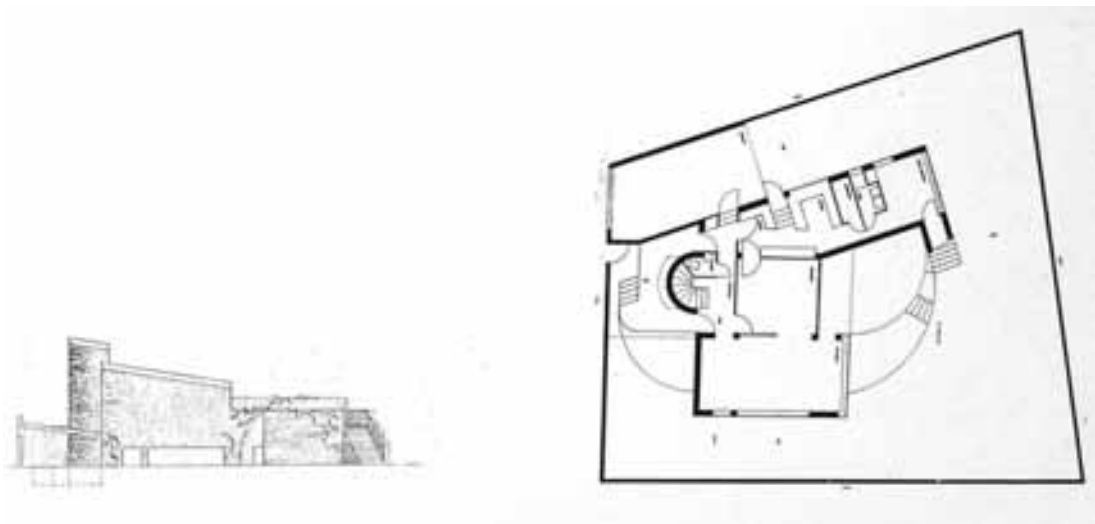
En su propuesta, al igual que ocurría en el Gimnasio del Colegio Maravillas, la sección define el proyecto, sección que en este caso se repite en las dos direcciones ortogonales, con lo que genera una malla espacial como sistema estructural para cubrir este espacio. **(Ref 3. 101)**

Con esta solución consigue que este gran contenedor reciba la luz cenitalmente por toda la superficie, igual que en Vitoria, gracias a las planchas de plástico translúcido que inundan el interior de luz natural.

Con la utilización masiva de Viroterm, habitual en sus grandes contenedores, consigue un espacio confortable tanto por las calidades acústicas y térmicas como por reforzar la unidad cromática aportada por el hormigón estructural. **(Ref 3. 102)**



Ref 3. 104-A. de la Sota. Bloque de viviendas en la calle O'Donnell. Madrid. 1968



Ref 3. 105-A. de la Sota. Vivienda unifamiliar Aparicio en Canillejas. Madrid. 1964



Ref 3. 106-A. de la Sota. Vivienda unifamiliar Pazó en Sangenjo. Pontevedra. 1964

Esta misma unidad cromática se consigue en el exterior mediante el uso de paneles de hormigón prefabricado acabado en canto rodado, con los que obtiene una apariencia monótona, neutra, acorde con el clima de la región, a pesar de la presencia la estructura, que no consigue alterar la inexpresividad del edificio. (Ref 3. 103)

Sin embargo, Rodríguez afirma que existe una simplificación excesiva en el planteamiento del proyecto que se centra en la cubrición del gran espacio, obviando los problemas de ventilación propios de esta tipología que junto con la falta de un adecuado mantenimiento son la causa del deterioro prematuro del edificio.<sup>77</sup>

### 3.3.3.2- VIVIENDA URBANA

A la par que sus investigaciones con los sistemas prefabricados de hormigón, también realiza proyectos para viviendas, tanto colectivas como unifamiliares, de los que la mayor parte se quedarían en papel.

Estos proyectos están desarrollados con un claro lenguaje racional, para los que utiliza la geometría ortogonal y con las que De la Sota investiga las posibilidades que ofrece el desarrollo de los programas con forjados a media altura.

En el caso de las viviendas colectivas esta disposición de las plantas le sirve para separar las distintas viviendas, como en las **viviendas en la calle O'Donnell de Madrid** de 1968 (Ref 3. 104), además de enriquecer los espacios interiores como en las viviendas unifamiliares de la Urbanización Bahía Bella de Murcia o en la vivienda en La Caeyra, de 1967.

Esta vivienda es generada a partir de una malla isótropa en planta que ocupa toda la parcela y, al igual que en el Gobierno Civil de Tarragona, la escalera se sitúa descentrada e integrada en espacios adyacentes, evitando con ello que este núcleo de comunicación articule los espacios en planta.

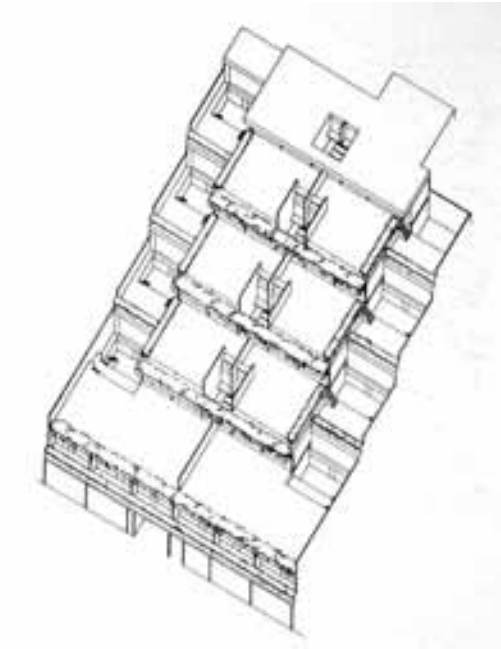
Sin embargo, no todos los proyectos de esta época fueron resueltos con estos criterios racionalistas que buscaban una arquitectura neutra, anónima. Ejemplo de ello se puede comprobar en el proyecto de la **casa Aparicio** en Canillejas, Madrid, de 1964.

En esta propuesta utiliza un lenguaje más expresivo, en el que la escalera se utiliza para articular la planta de la vivienda, adaptándola a la geometría del solar y expresando en volumen cada una de las funciones. (Ref 3. 105)

Del mismo año es la **casa Pazó** en Sanjenjo, desarrollada en una sola planta y en la que elementos como la cubierta, terraza o chimenea se expresan



**Ref 3. 107-A.** de la Sota. Viviendas escalonadas.  
Santander. 1967



**Ref 3. 108-A.** de la Sota. Viviendas escalonadas.  
Santander. 1967



**Ref 3. 109-A.** de la Sota. Viviendas escalonadas.  
Santander. 1967

al exterior con identidad propia, contradiciendo de nuevo la lectura neutra y anónima que parece perseguir en la mayor parte de los proyectos de esta etapa. **(Ref 3. 106)**

En 1967 proyecta las **viviendas escalonadas en la Avenida de la Reina Victoria de Santander**. En ellas destaca el elaborado estudio de sus espacios interiores.

Como en el caso de las viviendas en el Mar Menor, el emplazamiento es el generador del proyecto, las vistas al mar y el soleamiento a sur que permite la topografía del solar. **(Ref 3. 107)**

El proyecto desarrolla las viviendas agrupadas con una imagen unitaria que choca con la habitual de este lugar configurada por la dispersión de viviendas unifamiliares.

A pesar de desarrollar las viviendas en un único edificio, no renuncia a la intimidad característica de las vecinas viviendas unifamiliares.

De esta forma estructura el proyecto en cinco bandas paralelas al mar con una calle central enterrada que las conecta y en la que se encuentran los accesos. **(Ref 3. 108)**

En la primera banda que funciona como filtro protector del resto de la ordenación, sitúa en planta baja los comerciales, garaje y acceso y en la planta superior los apartamento.

Las restantes cuatro bandas albergan 8 viviendas, dos por banda, uniendo las bandas entre sí por medio del uso de las cubiertas de las viviendas que se destinan como terraza de la inmediata superior. **(Ref 3. 109)**

Todas las viviendas son iguales y disponen de 320 m<sup>2</sup> cada una a excepción de la que ocupa la esquina superior derecha que la modifica para adaptarse al solar. Se desarrollan en varios niveles, a medias alturas, utilizando un esquema en L sobre un patio interior.

El acceso comunica en planta con la cocina y comedor, A partir de él podemos descender a las habitaciones de servicio y almacenaje, que se iluminan gracias a un patio pegado al cerramiento lateral.

También podemos desde el acceso ascender al salón que se desarrolla en dos niveles. Por el nivel inferior se accede a una terraza y por el superior a las habitaciones que vuelcan a otra terraza.

El esquema de funcionamiento de las viviendas sigue el de la ordenación, esto es el eje norte-sur, formalizándose un delante y detrás, interior-exterior que queda recogido en la sección que sigue la pendiente del terreno.



Además los distintos niveles de la vivienda se enlazan siguiendo la dirección transversal, provocando visuales horizontales y diagonales a la vez, no sólo por los desniveles entre plantas, sino gracias a la presencia del patio sobre el que se disponen las estancias principales.

En vertical también existe una estudiada secuencia de espacios que van de lo íntimo a lo más público, no con tanta radicalidad como en el Mar Menor ya que aquí los espacios interiores vuelcan a un patio que los vincula con espacios exteriores aterrizados.

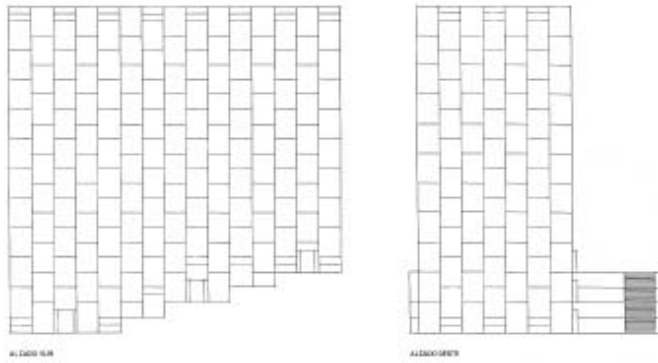
Se puede recorrer interiormente la vivienda a través de sus zonas públicas interiores que están vinculadas físicamente por la escalera y visualmente gracias al desarrollo en medias alturas y el corte en el forjado que amplía el hueco de la escalera.

Al mismo tiempo cada nivel está vinculado a un espacio exterior lo que amplía la percepción de los espacios interiores.

Las terrazas ajardinadas están ajardinadas, funcionando como espacio de tránsito entre el ambiente interior protegido de la vivienda y el paisaje abierto observado.

Este espacio de transición está más elaborado cuanto más se asciende por la vivienda, de manera que mientras en los niveles inferiores, la carpintería queda enrasada, en la planta alta donde está presente el paisaje, el vidrio del cerramiento se retranquea para generar un ámbito previo exterior y cubierto.

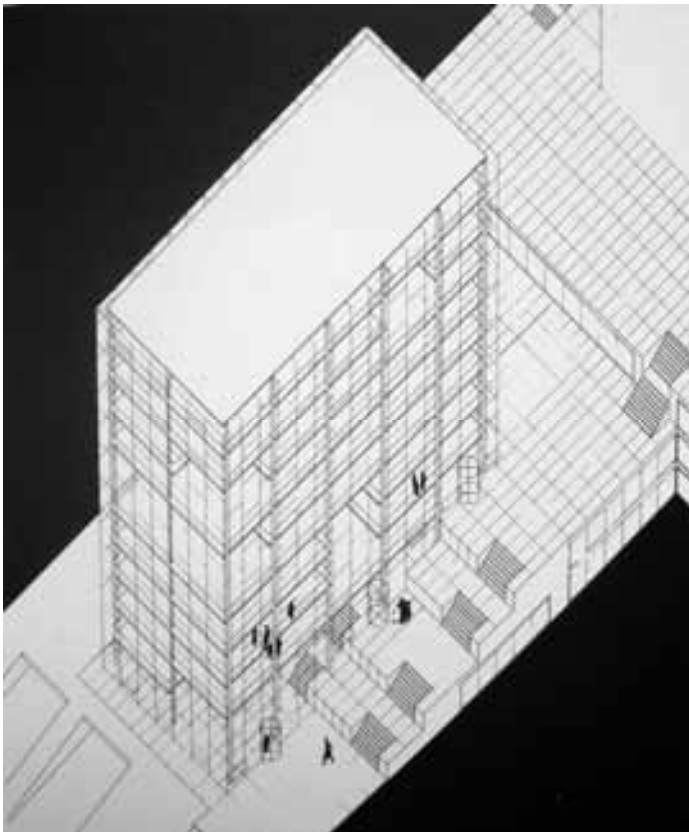
Para conseguir la intimidad requerida de cada propiedad De la Sota se auxilia de dos recursos. En el frente coloca jardineras de 1,5 de ancho enrasadas con la cubierta, para no deteriorar la visión del paisaje pero impedir las miradas al vecino de abajo. En los laterales utiliza jardineras elevadas 90 cm, de 90 cm de espesor que sirven a la vez de protección y como elementos lineales que conducen la vista al mar.



Ref 3. 110-A. de la Sota. Sede BANKUNION. Madrid. 1970



Ref 3. 111-A. de la Sota. Sede BANKUNION. Madrid. 1970



Ref 3. 112-A. de la Sota. Sede BANKUNION. Madrid. 1970



### **3.3.4.- 1970-84. LO MÍNIMO INDISPENSABLE**

#### **3.3.4.1- EDIFICIOS PÚBLICOS**

En 1970 obtiene el primer premio del concurso para la **nueva sede de BANKUNIÓN**, situada entre el Paseo de la Castellana y la Calle Serrano de Madrid.

Para la solución propuesta utiliza una fachada totalmente transparente que se contrapone al concepto hermético que se tiene de los bancos. **(Ref 3. 110)**

A tal solución llega pensando en para qué sirve y no para quien es, es decir, simplemente dar respuesta a un edificio de oficinas:

*“Existen las trayectoria de las cosas y de las personas. La cosa, en nuestro caso, es el tema: un edificio para banco y oficinas, cosa hoy bien definida”<sup>78</sup>*

Junto a su uso, el emplazamiento en el que se ubica termina por determinar la formalización de su propuesta:

*“Con independencia absoluta existe el lugar, zona, entorno donde se va a hacer algo con su historia, futuro y su presente.”<sup>79</sup>*

De esta forma, Sota plantea la que, como afirma Rodríguez Cheda<sup>80</sup>, será su propuesta de mayor depuración formal, sin ningún tipo de referencias simbólicas ni contaminación cultural, un objeto tecnológico al que se ha llegado por el camino de la razón.

Se trata de un prisma exento transparente, con plantas diáfnas en las que el núcleo de comunicaciones verticales y servicios, se sitúan en uno de los extremos cortos, ocupando lo mínimo y sin provocar divisiones en planta, sino que cada uno de los niveles es un espacio único. **(Ref 3. 111)**

Para poder conseguir este volumen puro, retranquea la edificación de la medianera a la que debería adosarse, dando lugar a una nueva calle de unión entre la de Serrano y la Castellana que utiliza como antesala de acceso al edificio, consiguiendo así un espacio de transición entre lo ruidoso del espacio público en el que se ubica y la tranquilidad del espacio interior creado. **(Ref 3. 112)**

Además la pendiente del terreno le permite dar acceso a las distintas funciones, banco y oficinas, desde esta calle.

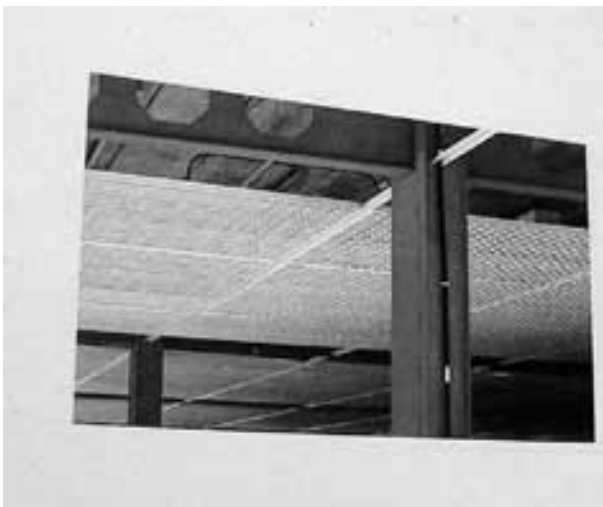
Para la materialización de este prisma transparente vuelve a proponer materiales y tecnología industrial. Siguiendo el mismo criterio de sencillez de todo el proyecto, las fachadas se resuelven con un solo material, el vidrio tipo thermopane que garantiza el necesario aislamiento térmico, acústico y frente al soleamiento, pero sin crear barreras visibles entre el exterior y el interior. **(Ref 3. 113)**



**Ref 3. 113-A.** de la Sota. Sede BANKUNION. Madrid. 1970



**Ref 3. 114-A.** de la Sota. Centro de cálculo para la Caja Postal de Ahorras. Madrid. 1975



**Ref 3. 115-A.** de la Sota. Centro de cálculo para la Caja Postal de Ahorras. Madrid. 1975

El despiece no se realiza de la manera habitual en los cerramientos de este tipo, sino que se dispone contrapeado en la dirección vertical, consiguiendo que los forjados no tengan presencia en ella, por lo que su lectura es unitaria en todo el paramento.

Dos años más tarde en 1972 tiene ocasión de materializar estas ideas, con el edificio para **Centro de Cálculo y Depósito de Valores para la Caja Postal de Ahorros en Madrid**.

En este caso la mayor complejidad del programa le conduce a una solución no tan simple como la anterior, aunque también obtenida como respuesta al uso del edificio en un emplazamiento carente de referentes:

*“Existían, entre sus necesidades a cumplir, varias posibilidades de clasificación: por uso, por seguridad, por relaciones entre las pares, por situación, por construcción”<sup>81</sup>*

Con este orden de prioridades dispone las distintas partes del programa, identificando seguridad con oculto, bajo cota cero, por lo que los depósitos de valores e instalaciones quedan enterrados, dejando las oficinas como edificios exentos, resueltos, al igual que en el proyecto anterior, como superposición de plantas diáfanas ordenadas por una malla isótropa, esta vez con forma de cuadrado. **(Ref 3. 114)**

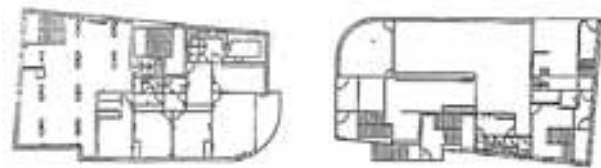
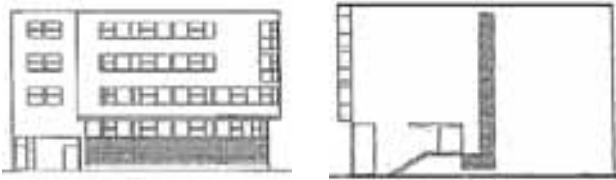
Todas las instalaciones quedan ocultas tras el falso techo, manteniendo la flexibilidad de uso de las distintas plantas, en concordancia con su naturaleza diáfana y transparente. **(Ref 3. 115)**

Consigue también aquí un exterior totalmente neutro, del que ha eliminado toda expresión, solamente las bandas horizontales de las ventanas, enrasadas al exterior, introducen variaciones en su tratamiento, pero sin alterar su imagen anónima, enfatizada por el color blanco de las chapas metálicas que materializan la piel de las oficinas. **(Ref 3. 116)**

La precisión que Sota exige a la materialización de sus obras le lleva en esta a montar un taller a pié de obra para poder resolver in situ el montaje de los elementos, pretendiendo realizar un verdadero traje a medida, algo ya ensayado con los bloques de hormigón in situ de la fábrica CLESA, la estructura de la residencia en Miraflores de la Sierra o los paneles Horpresa utilizados en la casa Varela y que muestran según Restituto Bravo Remis <sup>82</sup> un paralelismo con el ingeniero y constructor francés Jean Prouvé e incluso con el también gallego Antonio Palacios, que terminaba la ejecución del cerramiento aplicando el tratamiento superficial a la piedra una vez colocada.



Ref 3. 116-A. de la Sota. Centro de cálculo para la Caja Postal de Ahorros. Madrid. 1975



Ref 3. 117-A. de la Sota. Caja Postal Rentaría. 1972



Ref 3. 118-A. de la Sota. Caja Postal en Almendralejo. 1974



Ref 3. 119-A. de la Sota. Caja Postal en Puerto Real. 1977

Junto a este edificio proyecta también para la Caja Postal de ahorros tres edificios para sus **oficinas en Rentarías, Almendralejo y Puerto Real**, en 1972, 1974 y 1977 respectivamente. **(Ref 3. 117)**

El proyecto de Rentarías, según Restituto Bravo Remis<sup>83</sup> supuso uno de los experimentos más notables de De la Sota en su trabajo para Correos, del que llama la atención la morfología de la planta que se adapta al solar propuesto, algo de lo había huido en otras propuestas urbanas como el Gobierno Civil de Tarragona y que recuerda, en su forma exterior al edificio de la Compañía Stelling en Copenhague de Arne Jacobsen.

No obstante utiliza algunos de los recursos características de su obra como las escaleras ejecutadas en el aulario de Sevilla o la utilización de la plaqueta gres Burela como revestimiento exterior de la edificación, en este caso color gris que como en Irún, sintoniza con el clima lluvioso de la zona.

También propone el uso de nuevos materiales industriales, como el linóleo para las plantas de viviendas, la lámina Skinplate para las puertas de paso, la mencionada plaqueta gres Burela, acero laminado para las carpinterías exteriores.

Provoca el acceso del público a media altura como volvería a plantear en Almendralejo, que queda enmarcado en un alzado en forma de trasera interior que contrasta con los grandes lienzos de pavés y vidrio traslúcido utilizados, así como con la composición a base de huecos horizontales de la fachada principal, todos de la misma altura, incluso en planta baja.

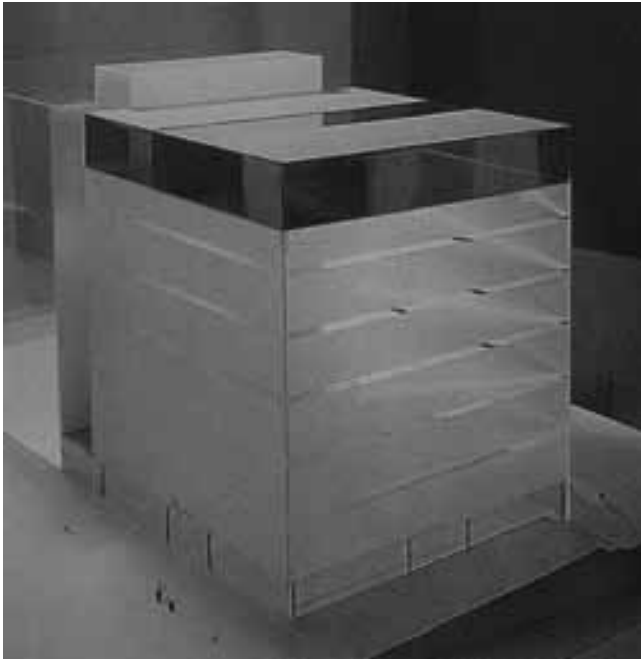
Tanto en el edificio para las oficinas de correos en Almendralejo de 1974 **(Ref 3. 118)**, como en Puerto Real de 1977 **(Ref 3. 119)**, utiliza carpintería con lamas horizontales Llambí, con las que transforma la imagen del hueco en una sucesión de líneas horizontales, estableciéndose un diálogo con las rejas que protegen los huecos de las construcciones tradicionales que lo rodean. Así es como lo representa en los planos del proyecto donde los huecos se reducen a unas rasgaduras horizontales en el macizo del muro.

Por otra parte, la altura de los huecos viene determinada desde el interior en función de la actividad a la que corresponden.

En el interior el uso de paneles móviles le permite creara espacios de gran fluidez. Los acabados de estos espacios se resuelven, como en anteriores ocasiones, con materiales industriales como el gres Burela para el pavimento y la Formica para los muebles.



**Ref 3. 120-A.** de la Sota. Sede de AVIACO. Madrid. 1975



**Ref 3. 121-A.** de la Sota. Sede de AVIACO. Madrid. 1975



**Ref 3. 122-A.** de la Sota. Aulario para Universidad de Sevilla. 1972



**Ref 3. 123-A.** de la Sota. Facultad de derecho de Granada. 1971

En ambas actuaciones se observa el desinterés de Sota por la expresividad de la arquitectura, evitando las exhibiciones típicas de los edificios públicos en España. En este sentido realiza una interpretación de la arquitectura castiza extremeña, generando un volumen discreto con unas fachadas de claro carácter tradicional.

En 1975, el concurso para la **Nueva Sede de AVIACO en Madrid**, le permite volver a ensayar con los edificios administrativos, planteando de nuevo un prisma que, como en Bankunión, se retranquea de la medianera para poder dejar el volumen exento, aprovechando este espacio residual para incorporar las comunicaciones verticales, con lo que libera a la planta de oficinas de la presencia de núcleos rígidos, consiguiendo la máxima flexibilidad de uso. **(Ref 3. 120)**

El edificio se configura así por una sucesión de plantas diáfanos capaces de acoger los diferentes usos a los que se destina.

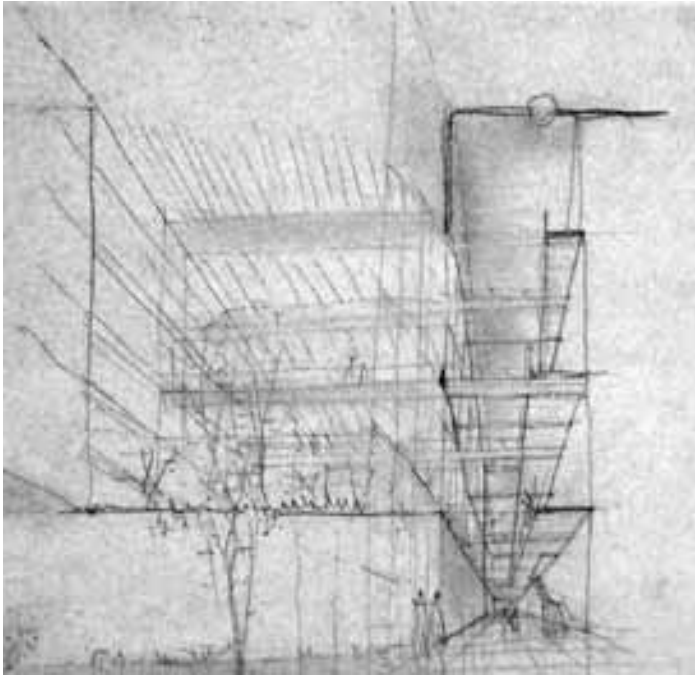
Esta flexibilidad de uso se interrumpe en la última planta, donde se encuentran los despachos del Consejo de Administración. En este caso la planta se ordena por medio de una terraza interior que ocupa la franja central y que puede ser cubierta mediante paneles móviles, tecnología utilizada por Prouvé en la Casa de la Cultura en Cliché.<sup>84</sup>

Desaparece el carácter neutro característico de las envolventes exteriores de los proyectos de De la Sota. En su lugar, la naturaleza comercial del edificio junto con el entorno, configuran una fachada eminentemente expresiva. **(Ref 3. 133 – boceto color)**

De esta forma, las franjas horizontales de los forjados formalizan una composición tripartita que armoniza con los edificios que lo rodean, de marcado carácter clásico.

Además para materializar esta piel exterior, se utiliza una doble piel de vidrio que transforma al cerramiento en cartel publicitario, lo que asegura que la imagen del edificio no se desvirtuará por la incorporación de los necesarios carteles publicitarios, sino que forman parte del cerramiento, caracterizando eso sí la imagen del edificio. **(Ref 3. 121)**

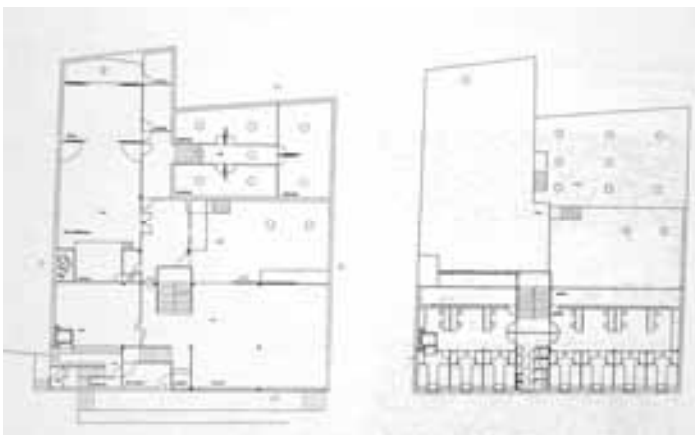
Esta manera de proceder podría equivocadamente asociarse con las tendencias postmodernas coetáneas con el proyecto, con Venturi como ejemplo. Sin embargo aquí el edificio no adopta la forma del cartel, como ocurriría en la arquitectura venturiana, sino que se reinterpreta el cerramiento para cumplir con la función publicitaria.<sup>85</sup>



**Ref 3. 124-A.** de la Sota. Aulario para Universidad de Sevilla. 1972



**Ref 3. 125- 3.126 -A.** de la Sota. Aulario para Universidad de Sevilla. 1972



**Ref 3. 127-A.** de la Sota. Colegio Mayor de San José. Salamanca. 1972



Junto a este desarrollo de la tipología de oficinas, se intercalan otras propuestas para edificaciones públicas de distinta tipología, como es el caso del **Edificio de Aulas y Seminarios** para la Universidad de Sevilla, de 1972.

Se trata de un edificio introvertido, ordenado por un patio interior longitudinal al que vuelcan todas las circulaciones y que divide en dos la Facultad, división que no se refleja en el exterior donde el edificio aparece como un volumen único. (Ref 3. 122)

Este proyecto puede considerarse una variación del realizado un año antes para la **Facultad de Derecho de Granada**, por el tratamiento introvertido de los espacios proyectados. (Ref 3. 123)

En ambos proyectos vuelve a aparecer la dicotomía entre exterior e interior que ya estaba presente en el Gimnasio Maravillas y al igual que entonces el sencillo tratamiento de la envolvente exterior contrasta con la complejidad espacial del interior (Ref 3. 124), agudizándose aún más la sencillez y carácter anónimo de la piel exterior, sólo caracterizada por la presencia de las rasgaduras horizontales correspondientes a los huecos que recorren toda su longitud y que se protegen con celosías también horizontales que enfatizan el hermetismo de la pieza. (Ref 3. 125)

El acceso se produce lateralmente, sin más pretensiones figurativas que la de establecerse como elemento intermedio entre el interior y el exterior, sin alterara el carácter anónimo del edificio.

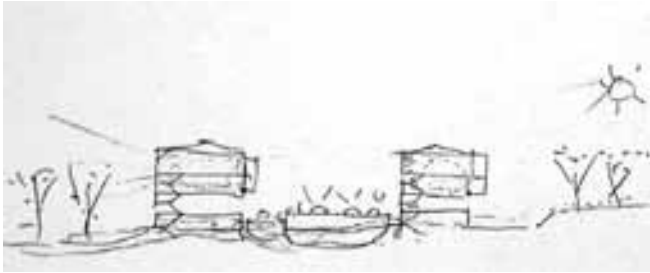
En el interior, la gran presencia de la estructura metálica, junto con el resto de la carpintería ordena el espacio lineal central que tiene la posibilidad de cubrirse con toldos, siguiendo la tradición andaluza. (Ref 3. 126)

Para De la Sota, este esquema introvertido tiene su razón de ser en la naturaleza del edificio, el aprendizaje, que como ya defendiera en anteriores proyectos como el Cesar Carlos o Esquivel, es una actividad que requiere aislamiento y tranquilidad.

A la hora de ordenar el programa utiliza el mismo criterio, de forma que en planta baja quedan las aulas, más concurridas, utilizando las plantas altas para los seminarios de mayor privacidad.

En el anterior proyecto de Granada, lleva al extremo este criterio de aislamiento, separando las aulas por patios intermedios.

Sorprende a este respecto la propuesta que en este mismo año realiza para el **Colegio Mayor San José en Salamanca**, en la que recurre al mismo espacio intermedio que ya había ensayado en programas domésticos, como en la casa Varela, para acceder a las habitaciones, disponiendo unos



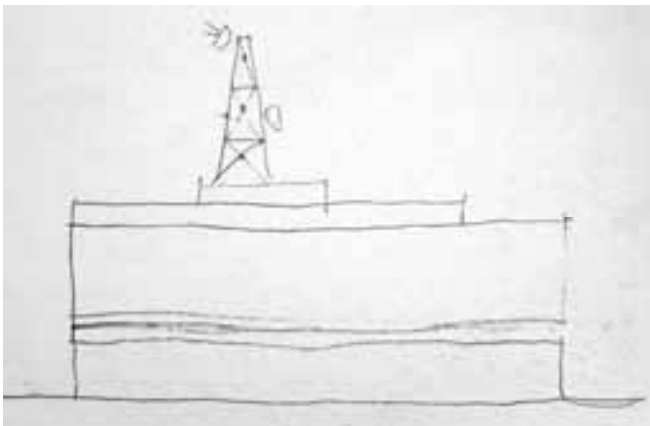
**Ref 3. 128-A.** de la Sota. Colegio Hermanos Maristas. La Coruña. 1974



**Ref 3. 129-A.** de la Sota. Edificio de Correos y Telecomunicaciones. León. 1981



**Ref 3. 130-A.** de la Sota. Edificio de Correos y Telecomunicaciones. León. 1981



**Ref 3. 131-A.** de la Sota. Edificio de Correos y Telecomunicaciones. León. 1981

dormitorios mínimos, ya que la zona de estudio se plantea en este espacio intermedio de acceso, que es compartido con las circulaciones de planta, por lo que se merma la intimidad y tranquilidad de estas zonas. **(Ref 3. 127)**

En 1974 proyecta el **Colegio de los Hermanos Maristas en La Coruña**, en el que no sigue el esquema de los dos proyectos anteriores al plantear una propuesta en la que si bien se parte de dos piezas lineales con un espacio intermedio, este espacio separa más que une a ambas pastillas, al no ser utilizado como espacio de relación sino alberga, en la planta semisótano, los espacios comunes. Además su desarrollo no es simétrico sino que prevalece una orientación, de forma que sólo las circulaciones de una de las pastillas vuelca al espacio intermedio. **(Ref 3. 128)**

Se enfatiza el carácter abierto del conjunto al liberar la planta baja de construcciones, de manera que funcionan como antecorredores de acceso a las aulas. Recupera el uso de los miradores como elementos compositivos que personalizan la imagen exterior.

Con el **Edificio de Correos y Telecomunicaciones en León**, de 1981 finaliza su estudio sobre contenedores de espacios sencillos y versátiles, pensados para ser construidos con materiales y tecnologías nuevas.

Formaliza aquí un escueto paralelepípedo con el que resuelve el programa con un planteamiento lógico y una geometría rigurosa, consiguiendo una solución racionalista que personaliza con sus ya características barandillas y miradores. **(Ref 3. 129)**

Continuando con el desarrollo de sus anteriores propuestas vuelve a utilizar una malla isotropa para organizar los espacios y elementos que componen las plantas dotadas de contenido, a diferencia de las anteriores propuestas en las que las plantas se representaban sin contenido. Sin embargo también aquí el esquema organizador permite asumir futuros cambios de uso, razón por la que se evita que la presencia de los accesos y circulaciones influyan en el orden general. **(Ref 3. 130)**

Insinúa de nuevo la ingravidez o ligereza del volumen con una hendidura longitudinal a la altura de la primera planta, como en el Gobierno Civil de Tarragona, y al igual que allí sirve para separar las funciones públicas de las privadas... **(Ref 3. 131)**

Es la mayor aproximación al concepto de arquitectura física que defendía según la cual, cada elemento mantiene su independencia de forma que pudiera ser desmontado el edificio una vez construido. Para ello, todo el edificio



**Ref 3. 132-A.** de la Sota. Edificio de Correos y Telecomunicaciones. León. 1981

está resuelto con elementos metálicos: estructura, forjados, cerramiento, tabiquería,...

Sin embargo, este carácter tecnológico del edificio que evoca una arquitectura industrial, contrasta con su apariencia exterior que parece querer expresar el espesor de los gruesos muros de piedra de las edificaciones antiguas. Esta imagen está provocada por exagerado retranqueo de las carpinterías, junto con la disposición horizontal y el color de las chapas metálicas utilizadas para el cerramiento. **(Ref 3. 132)**

Según Restituto Bravo Remis<sup>86</sup>, este expresivo retranqueo de las carpinterías en los huecos de fachada también se puede justificar como continuidad de las mamparas de separación de los distintos ámbitos de trabajo, ya que a esta solución se llega tras descartar un despiece en vertical para las fachadas debido al incremento en altura. De esta forma, la necesidad de juntas horizontales, junto con la variación entre el módulo del panel (90 cm máximo) y el ancho de ventana establecido (1,15 cm), le llevan a reconsiderar el despiece en horizontal como continuación de las mamparas interiores, tal como ha quedado dicho anteriormente.

De cualquier manera lo que sí es cierto es que el tratamiento del despiece del cerramiento junto al color seleccionado, similar al de la piedra de León, integran al edificio en su emplazamiento dentro de esta ciudad histórica.

Este mismo autor plantea un paralelismo con el Palacio de Correos de Cibeles realizado por Antonio Palacios y Otamendi a principios del siglo XX, considerando que ambos edificio responden a las necesidades de su tiempo.

De esta forma Palacios proyecta un edificio monumental, con la piedra como material que representa la idea de estabilidad buscada a principios de siglo. De la Sota por su parte utiliza los nuevos materiales industriales como respuesta a las necesidades sociales.

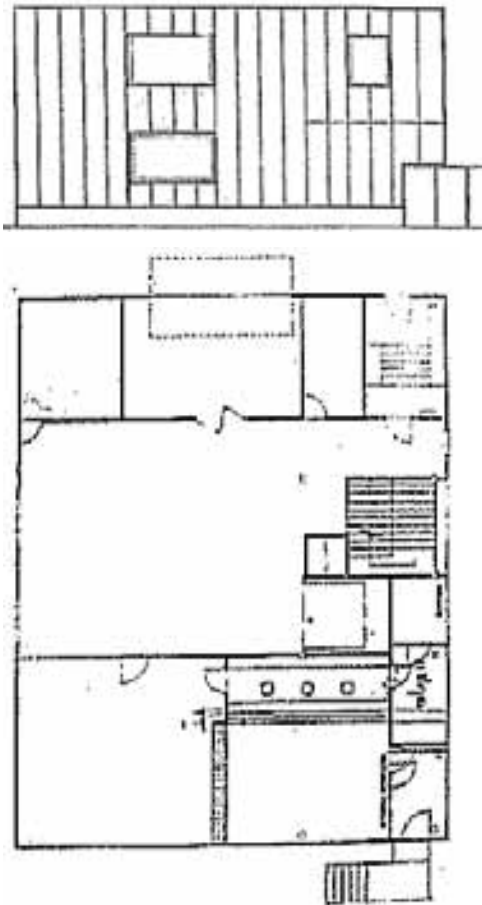
Incluso la torre de transmisiones de León tiene su homóloga en la torre principal del edificio de Cibeles, ambas como coronación de la edificación.

Para ordenar las plantas utiliza de nuevo una trama isótropa con un módulo definido únicamente por razones constructivas y que le servirá de base para ir de lo general a lo particular sin perder la referencia dimensional.

Los espacios interiores están determinados por su uso, sin atender a otros formalismos, huye de toda articulación que no responda al uso general del edificio, prestando especial atención a las comunicaciones, atenuando en lo posible su presencia para conseguir no alterar la isotropía de la planta. Ejemplo de ello el estudio especial que se realiza del acceso principal, proponiendo un



Ref 3. 133-Jean Prouvé. Maison du Peuple. 1934



Ref 3. 134-A. de la Sota. Pabellón Postal en Palencia. 1979

acceso tangencial con el que consigue no condicionar la distribución en planta baja, sino que se adapta a ella.

Otro aspecto interesante es la coherencia existente entre arquitectura y representación gráfica utilizando en ambos casos un lenguaje abstracto que en el caso del grafismo, como nos muestra Pedro de Llano<sup>87</sup>, llega a un límite que hace difícil su lectura, ya que no utiliza ninguna calidad de línea que enfatice los elementos, todo tiene igual importancia. En planta la inclusión de la malla ordenadora con el mismo grosor que el resto de los elementos, expresa la continuidad e isotropía del espacio generado.

A la par que el Palacio de Comunicaciones de León De la Sota elabora el proyecto para un **Pabellón Postal en Palencia** que sustituye al proyectado en primer lugar por Carlos Sidro en 1979, el cual propone una caseta de estilo tradicional, resuelta con fábrica de ladrillo visto y cubierta a cuatro aguas, con los huecos enmarcados colocados según los mismos tres ejes verticales en las cuatro fachadas, acorde con la época posmoderna que se vivía.

Retoma De la Sota este proyecto modificándolo completamente, tanto exterior como interiormente, introduciendo los nuevos materiales característicos ya en su obra como es el gres Burela, la chapa galvanizada, la baldosa hidráulica, el pavimento de goma Pirelli...

Así para el cerramiento plantea la chapa Robertson como material que después de varias propuestas acabará formalizándose en tiras verticales que recorren todo el perímetro, interrumpidas únicamente por la carpintería que la resuelve como si de una junta horizontal de los paneles se tratara, quedando perfectamente integrada en la piel del edificio. Se utilizan paneles de 6 centímetros de espesor que en esquina son doblados para solucionar la junta de esquina, planteada por la empresa con otro tipo de elementos a modo de tapajuntas, dando así continuidad al perímetro de la envolvente.

Según Restituto Bravo Remis<sup>88</sup>, esta formalización de la fachada tiene como referente a la Maison du Peuple de 1934 de los Ateliers Jean Prouvé (**Ref 3. 133**), de los que además del uso de la chapa metálica como cerramiento, hereda la colocación de los armarios de clasificación y tratamiento postal en fachada como continuación de las chapas de cerramiento. La unión de este cerramiento a la estructura a base de tornillos, posibilitando el montaje y desmontaje de la misma también es propio de los mismos Ateliers y que Sota hace suyo, como criterio propio de la arquitectura moderna (una arquitectura lógica). (**Ref 3. 134**)



**Ref 3. 135-A.** de la Sota. Bloque de viviendas en calle Gondomar. Pontevedra. 1972



La estructura, también metálica se lleva al perímetro pero retranqueada respecto al cerramiento, permitiendo la máxima flexibilidad en las plantas y huecos en fachada, únicamente rigidizadas por la presencia del núcleo vertical de comunicaciones.

Esta obra manifiesta con más elocuencia que el Edificio de Correos de León, el ideal de temporalidad de la construcción que De la Sota defendía, lo cual se consigue gracias a la materialización por medio de una arquitectura física en la que el cerramiento es un simple abrigo de la actividad que cobija, dando la sensación de objeto industrial desmontable.

#### **3.3.4.2- LA VIVIENDA**

De 1970 es el bloque de **viviendas en la calle Gondomar**, Pontevedra, en el que como en otras ocasiones, acepta en planta las formas habituales para esta tipología, adaptadas al emplazamiento, para centrarse en la ejecución de los detalles, resueltos con sencillez que junto al uso acertado de los materiales empleados da lugar a ambientes cálidos, domésticos, adecuados para la buena vida.

A destacar el elaborado estudio realizado en las dos plantas ático, en las que a pesar de la pérdida de superficie por el retranqueo de fachada, consigue mantener tres y cuatro pisos respectivamente. **(Ref 3. 135)**

La fachada responde al interior y utiliza miradores como elemento unificador, con un desarrollo vertical por todo el cuerpo del edificio que continúa en horizontal en las plantas áticos, que a modo de cornisa sobresalen de la línea de fachada.

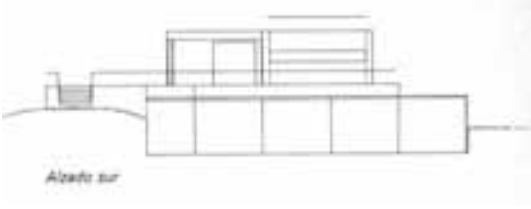
A la hora de materializar su propuesta, no olvida su apuesta por la tecnología, presente en el material de la fachada, en la carpintería de poliéster de las galerías, en la estructura prefabricada, en las ventanas de autobús enrasadas a exterior, en la terraza ajardinada y en la moqueta de avión utilizada en los espacios comunes.

Pero es en sus propuestas para viviendas unifamiliares donde se encuentran las mayores aportaciones, como se comprueba en la **vivienda que en 1972 proyectó para el Sr. Guzmán**, en Algete, Madrid, a la que trata como objeto tecnológico, siendo las necesidades para una vida saludable las que dan razón de ser a la construcción, materializada con medios y materiales actuales, aplicados racionalmente.

Su desarrollo está muy determinado por el emplazamiento, paisaje y jardín, de planta compacta y con una fluida comunicación exterior- interior,



**Ref 3. 136-A.** de la Sota. Vivienda Guzmán. Algete. Madrid. 1972



**Ref 3. 137-A.** de la Sota. Vivienda Guzmán. Algete. Madrid. 1972



**Ref 3. 138-A.** de la Sota. Vivienda Guzmán. Algete. Madrid. 1972

acompañado por las terrazas que enfatizan le contraste horizontal del prisma construido frente a la inclinación del terreno. **(Ref 3. 136)**

El terreno se macla con el volumen construido quedando parte en superficie, parte semienterrado, relación enfatizada por la estructura, de hormigón en la parte en contacto con el terreno y metálica en el volumen aéreo.

Este diálogo entre terreno y edificación es una de las constantes en la producción de Sota que fija para cada ocasión: **(Ref 3. 137)**

*“Hablamos de vez en cuando del peso específico de una construcción para un determinado fin. Hay que dejar que la casa flote, suba, baje y quede en su cota; la casa es un sólido flotando en un magma y ella sola fijará esa cota. Es preciso ser observador del sube y baja hasta el edificio final. ¡Gracias casa!”<sup>89</sup>*

El programa de la vivienda se desarrolla en una planta a excepción de la zona de estar-biblioteca que como mirador se sitúa en la planta alta. Se utiliza un esquema en bandas de forma que una banda de servicios separa los dormitorios de las zonas de día, la cual resuelve su cerramiento, considerado como límite o tránsito entre el exterior y el interior, con un espesor ínfimo a base de planos deslizantes de vidrio, junto a las protecciones solares también de despreciable espesor que insinúan la prolongación de la vivienda más allá de lo construido. **(Ref 3. 138)**

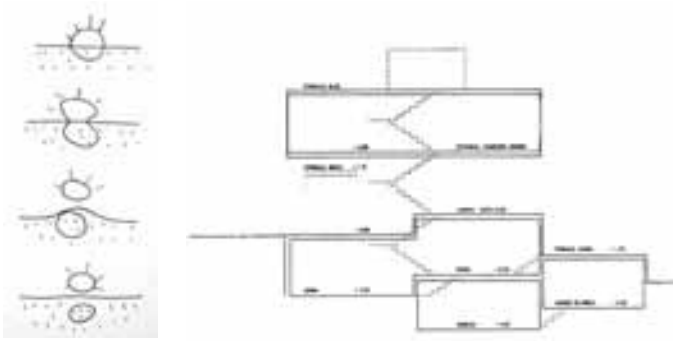
La edificación queda integrada sin discontinuidades en su entorno, para lo que se apoya en porches y entoldados que suavizan el tránsito del exterior al interior.

Como en el Cesar Carlos, la plaqueta de gres cubre tanto los paramentos verticales como los horizontales, dándole unidad a la edificación, además de integrarla en su entorno natural.

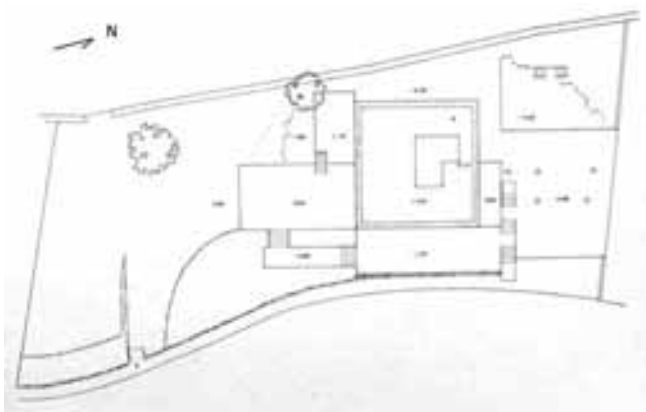
Los planos se delinearán en coherencia con este discurso, apareciendo lo mínimo necesario.

En 1973 proyecta la **vivienda para el Sr. Domínguez en La Caeyra**, Pontevedra que recoge la mayor parte de las intenciones y características de la arquitectura de Sota.

Lleva al límite la identificación entre idea y construcción, en este caso es la idea de Eero Saarinen sobre el vivir, habitar, lo que ordena el proyecto que supone el desarrollo bajo tierra de la zona de noche y la separación del suelo de las actividades diurnas, utilizando formas geométricas adecuadas a su uso, el cubo como ideal para las actividades humanas. **(Ref 3. 139)**



Ref 3. 139-3.143- A. de la Sota. Vivienda Domínguez. Pontevedra. 1976



Ref 3. 140-A. de la Sota. Vivienda Domínguez. Pontevedra. 1976



Ref 3. 141-A. de la Sota. Vivienda Domínguez. Pontevedra. 1976



Ref 3. 142-A. de la Sota. Vivienda Domínguez. Pontevedra. 1976

Se encuentra situada dentro de una zona de viviendas unifamiliares, ocupando parcialmente una parcela alargada, emplazando la construcción hacia uno de sus extremos, con lo que consigue dos espacios abiertos distintos, uno principal más amplio hacia el que vuelcan las vistas de la vivienda y otro más recogido de servicio. **(Ref 3. 140)**

La geometría del cuadrado ordena la parte elevada del programa, situando el núcleo de comunicaciones asimétricamente de forma que la mitad de la planta se destina a salón y la otra mitad a circulaciones y servicio. **(Ref 3. 141)**

El tránsito entre exterior e interior se produce también de manera gradual, gracias a la plataforma situada entre la cota cero y la planta primera que estos dos niveles, funcionando a la vez como terraza del salón y antesala de acceso a la vivienda. **(Ref 3. 142)**

En cubierta como en la casa Guzmán se coloca una estancia que a modo de mirador corona la edificación.

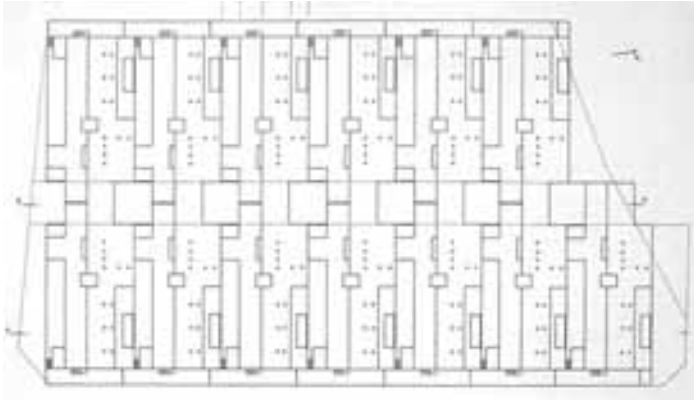
El desarrollo de la zona de dormitorios se realiza a distintos seminiveles bajo el terreno perforándolo con patios para dotar de luz y ventilación a las distintas estancias. **(Ref 3. 143)**

La materialización se realiza de forma industrial y estableciendo correspondencia con la idea directriz, de manera que como en el caso anterior, las zonas enterradas se ejecutan con materiales máxicos, mientras que para las elevadas se recurre a materiales nuevos, ligeros, unidos por vidrio.

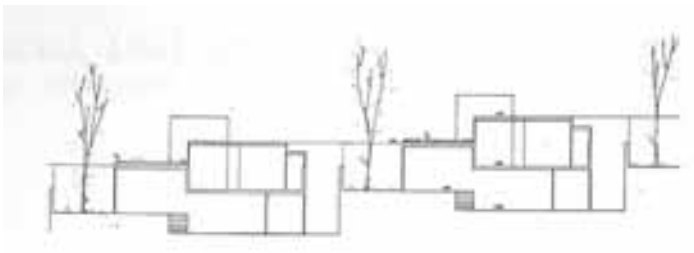
La dicotomía entre integración y afirmación de lo edificado queda así resuelto, al eliminar el contacto entre ambas partes.

Siguiendo el esquema de las viviendas escalonadas en Santander, en 1977 proyecta una agrupación de trece viviendas en la calle Velázquez de Madrid que tampoco llegarán a construirse.

Con la misma preocupación por las vistas y la intimidad propone una serie de espacios introvertidos en medio de la ciudad consolidada, gracias al muro perimetral que funciona como filtro protector. A norte y sur el retranqueo utilizado permite separarse de la calle, a la vez que regularizar la geometría de la parcela. A este y oeste el muro se ensancha la longitud de retranqueo consiguiendo la intimidad deseada, a la vez que se mantiene la imagen preexistente de muro al exterior. En todo el perímetro se coloca arbolado como parte del filtro creado. **(Ref 3. 144)**



Ref 3. 144-A. de la Sota. Urbanización en la calle Velázquez. Madrid. 1977



Ref 3. 145-A. de la Sota. Urbanización en la calle Velázquez. Madrid. 1977



Ref 3. 146-A. de la Sota. Urbanización en la calle Velázquez. Madrid. 1977

La adaptación a la pendiente del terreno y el juego de alturas entre cubiertas, permite las deseadas vistas a sur sin perder intimidad frente a los vecinos en este caso **(Ref 3. 145)**

Una vez dentro de la ordenación, la secuencia de recorridos desde espacios públicos a privados se produce aprovechando los medios niveles con los que se desarrolla el programa. De esta forma desde la calle interior se accede a un espacio intermedio por el que se llega a la zona de día de la vivienda, distribuida en tres seminiveles. A través de la escalera accedemos a la zona de dormitorios, resueltos siguiendo el esquema del Colegio Mayor en Salamanca, con dormitorios mínimos a los que se accede por un corredor convertido en zona de estudio, separado de las habitaciones por armarios. **(Ref 3. 146)**

Lo elaborado del planteamiento hace que no exista una sección principal, sino que ambas sean necesarias para entender el proyecto, de forma que la longitudinal recoge las relaciones entre viviendas, mientras que la transversal nos muestra el desarrollo interior de cada vivienda.

Como en Santander coexisten secuencias horizontales y diagonales visuales provocadas o potenciadas por los desniveles (medias plantas) y retranqueos del cerramiento al patio-terraza.

Introduce un nuevo recurso, la piscina por los reflejos, brillos y aumento de la luminosidad en zonas profundas.

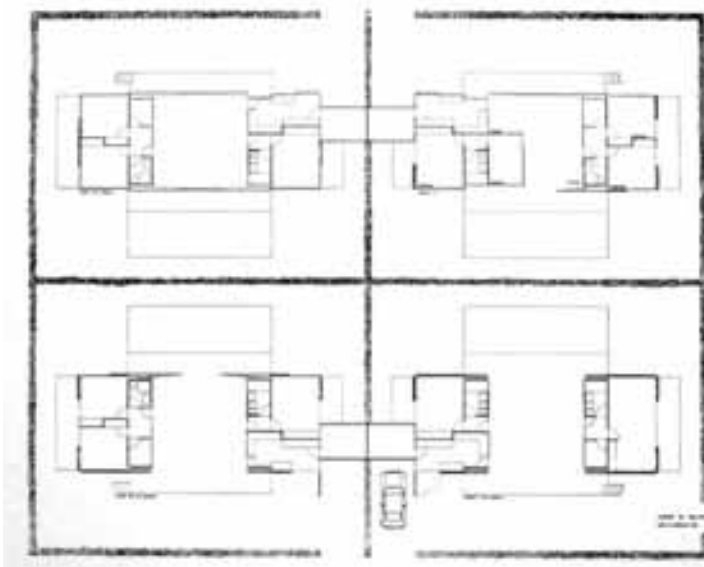
Este recurso lo vuelve a utilizar en el proyecto para una **urbanización en Alcudia**, Mallorca, en 1984. Una nueva propuesta desarrollada a partir las necesidades de intimidad interior y vistas hacia el mar.

Esta propuesta al contrario que la anterior, se resuelve en un sólo plano, aunque como en la vivienda Guzmán, trabaja el terreno acorde a los objetivos a conseguir como si de otro material de construcción más se tratara. De esta forma la vivienda queda en un nivel inferior al de acceso, lo que junto a la tapia que hace de cerramiento permite mantener la intimidad de los usuarios. **(Ref 3. 147)**

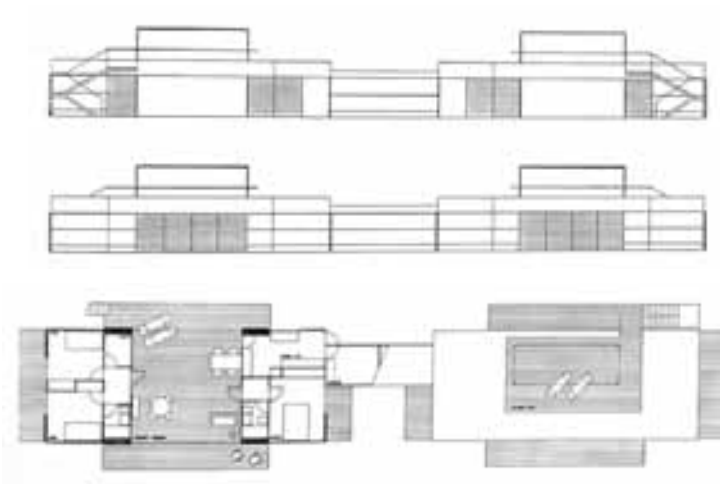
Son estas tapias, realizadas en piedra, las que integran a la agrupación en su entorno, mientras que la vivienda se materializa con cerramiento de chapa Robertson, reclamando así su identidad como objeto artificial.



Ref 3. 147-A. de la Sota.  
Urbanización en Alcudia. Mallorca.  
1984



Ref 3. 148-A. de la Sota. Ordenación  
urbanización en Alcudia. Mallorca.  
1984



Ref 3. 149-A. de la Sota. Vivienda  
urbanización en Alcudia. Mallorca.  
1984



Se dispone el conjunto agrupando las viviendas en módulos de cuatro, para ello se utilizan calles rodadas longitudinales y peatonales transversales, por la s que se accede a las viviendas, manteniendo la secuencia de espacios públicos-privados como en el proyecto anterior que terminan como en la casa Guzmán o en la casa Domínguez en La Caeyra con la incorporación de una estancia-mirador en la cubierta de la vivienda. **(Ref 3. 148)**

El esquema utilizado es el mismo que el que ya planteara en 1949 para una casa de verano en Galicia, en el que las dos piezas cerradas que contienen las zonas privadas y de servicio del programa, limitan la zona principal, en completa comunicación con el patio. Persigue crear arquitectura con lo mínimo. **(Ref 3. 149)**

Hereda también de la casa Guzmán el uso de toldos y pérgolas que prolongan hacia el exterior las estancias interiores que en este caso se confunden, ya que la carpintería va de suelo a techo y de lado a lado de la estancia principal, de forma que se abre completamente el interior al desaparecer el cierre.

#### **3.3.4.3- ARQUITECTURA INTERIOR**

Tal como describe Restituto Bravo Remis en su tesis<sup>90</sup>, durante los años 70 De la Sota elabora numerosos proyectos de **reformas de** locales para la Caja Postal de Ahorros, como arquitecto de la DGCyT para la que trabaja desde 1961. Estos trabajos le sirven como laboratorio de pruebas con los nuevos materiales y tecnologías industriales que va incorporando a su producción arquitectónica.

De esta forma el vidrio y el acero los utiliza en el Palacio de Correos de Cibeles para conseguir integrar sus intervenciones, como se aprecia en la ampliación ejecutada en el patio de los carruajes con vigas de palastros (vigas realizadas por la unión de pletinas de acero) que además de reducir costes, consigue una imagen recuerda a la de la estructura existente. **(Ref 3. 150)**

También de metal estaba proyectado el balcón de la estancia principal de la oficina de correos en Úbeda, resuelto con chapa oxidada como en el Gobierno Civil de Tarragona pero acabó materializándose con una carpintería blanca. **(Ref 3. 151)**

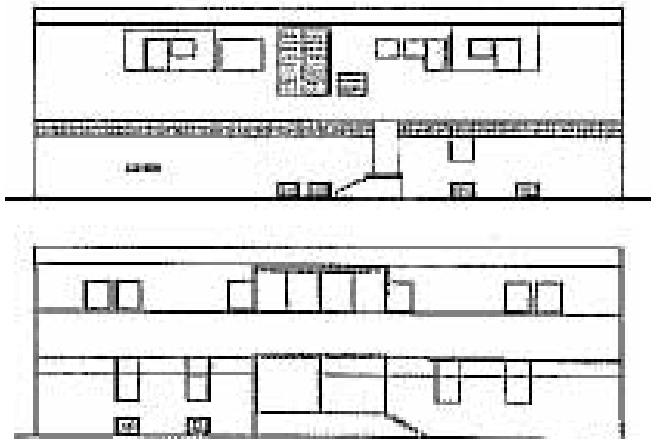
Mayor calado tuvo la lámina Skinplate (chapa de acero de entre 0,5 a 2 mm. recubierta con una película de plástico PVC), utilizada hasta los primeros años ochenta en las distintas sucursales de la DGCyT, por ejemplo en los asientos del edificio en León.



Ref 3. 150-A. de la Sota. Palacio de Correos de Cibeles. Madrid



Ref 3. 151-A. de la Sota. Oficina de correos en Úbeda.



Ref 3. 152-A. de la Sota. Fachadas de plaqueta de gres en agencia de Tolosa. 1963

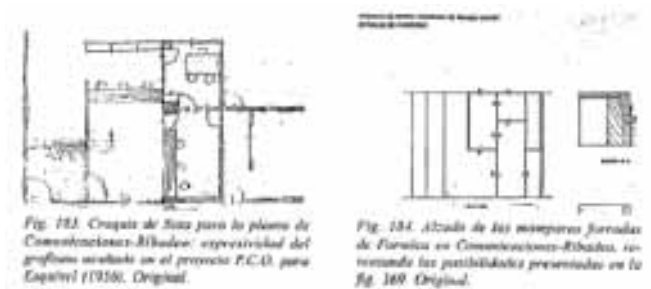


Fig. 133. Croquis de Sota para la planta de Comunicaciones-Ribadeo: expresividad del grafismo resultante en el proyecto P.C.D. para Espirid (1958). Original.

Fig. 134. Alzado de las mamparas forradas de Formica en Comunicaciones-Ribadeo, retomando las posibilidades presentadas en la Fig. 169 Original.

Ref 3. 153-A. de la Sota. Revestimiento de Formica en oficina de Ribadeo.

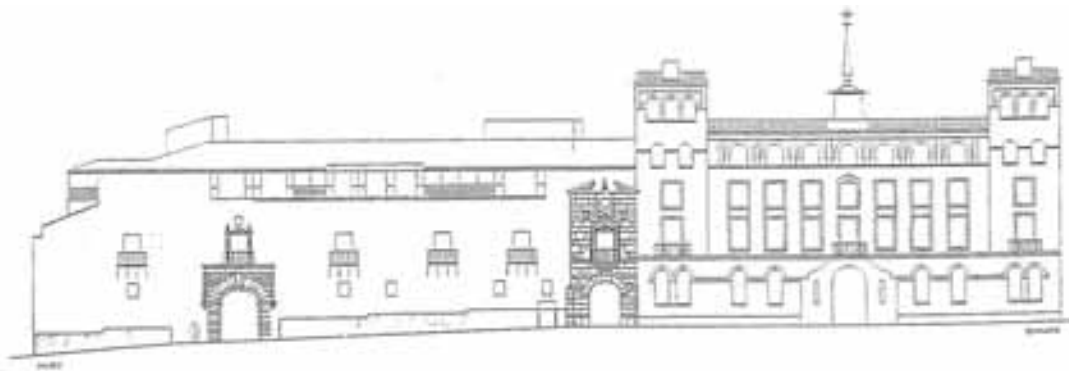
Este material tiene sus antecedentes en las maderas contrachapadas, desarrolladas por la industria aeronáutica, según Sigfried Giedion, y que se trasladó a la industria del mueble gracias a autores como Charles Niedringhaus, Alvar Aalto. Estas nuevas posibilidades formales tuvieron su eco en escultores como Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, arquitectos como Eero Saarinen y Charles Eames o en el mundo de la moda con Paco Rabbané

De la Sota, siguiendo su particular manera de ver y entender los nuevos materiales, se sirve de sus propiedades mecánicas para utilizarlo como revestimiento de los mostradores de atención al público, añadiendo una mirada retórica a su uso ya que se convierte en el límite visual entre usuarios y empleados.

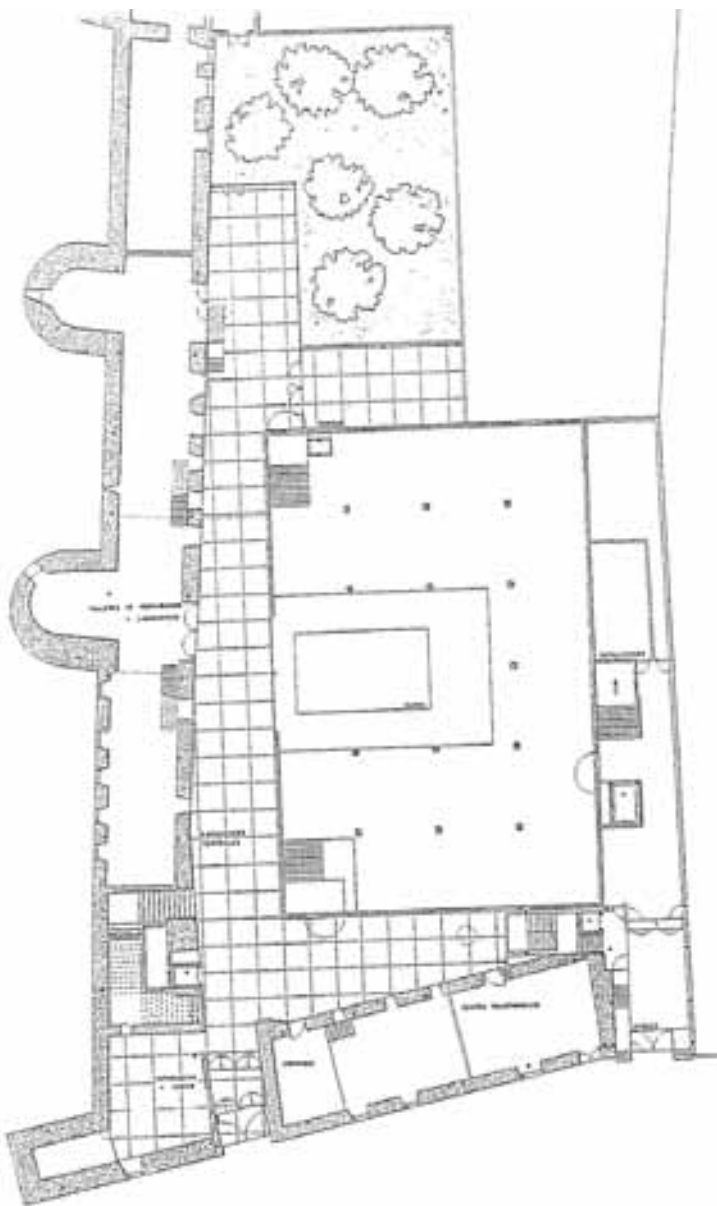
Otro material más asociado a su arquitectura como es la plaqueta de gres, es utilizado masivamente en varias de sus propuestas con el fin ya comentado de conseguir uniformidad y protección gracias al revestimiento utilizado tanto en paramentos horizontales como verticales. Ejemplos de este particular uso se encuentran en las agencias de Tolosa (1963) y Rentarúa (1973) **(Ref 3. 152)**

El recubrimiento Formica que por su naturaleza es relegado al revestimiento de mobiliario, Sota lo utiliza como revestimiento interior, cubriendo mamparas de suelo a techo, asociándolo con el mobiliario utilizado para generar interiores confortables como es el caso de las oficinas en Ribadeo, Miajas, Barco de Valedoras o Jubia. **(Ref 3. 153)**

Otros materiales de nueva aparición en estos años como las carpinterías con lamas Llambí, los utiliza en entornos de arquitectura tradicional, asegurando el diálogo de los nuevos edificios con su entorno. Contrapone las rasgaduras horizontales de esta carpintería a los huecos con enrejados sobresalientes a base de barras de acero verticales, como se puede ver en los proyectos para las oficinas en Puerto Real (1977) y Almendralejo (1974-80).



Ref 3. 154-A. de la Sota. Primer Proyecto Museo Provincial de León. 1984



Ref 3. 155-A. de la Sota. Primer Proyecto Museo Provincial de León. 1984

### **3.3.5.- 1984-96.- LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO**

#### **3.3.5.1- INTERVENCIONES EN LO CONSTRUIDO**

Durante estos últimos años los principales proyectos de De la Sota se encuentran en un contexto histórico, como es el caso del **primer proyecto para el museo provincial de León**, de 1984, en el que, a pesar de tratarse de una intervención, las pautas que dirigen el proyecto son las mismas que si de obra nueva se tratara, de forma que es el uso del edificio el que ordena el resultado.

La intervención en lo preexistente se limita a regularizar las alturas de las construcciones, consolidando y reconstruyendo aquellas partes de la muralla que así lo necesiten, lo que demuestra un gran respeto hacia el entorno histórico en el que se encuentra. **(Ref 3. 154)**

Propone un contenedor opaco, abstracto, neutro, aislado dentro del perímetro preexistente formado por la muralla romana que lo contiene, como respuesta a la función principal del museo como almacén de objetos para ser vistos, en el que la arquitectura debe desaparecer. **(Ref 3. 155)**

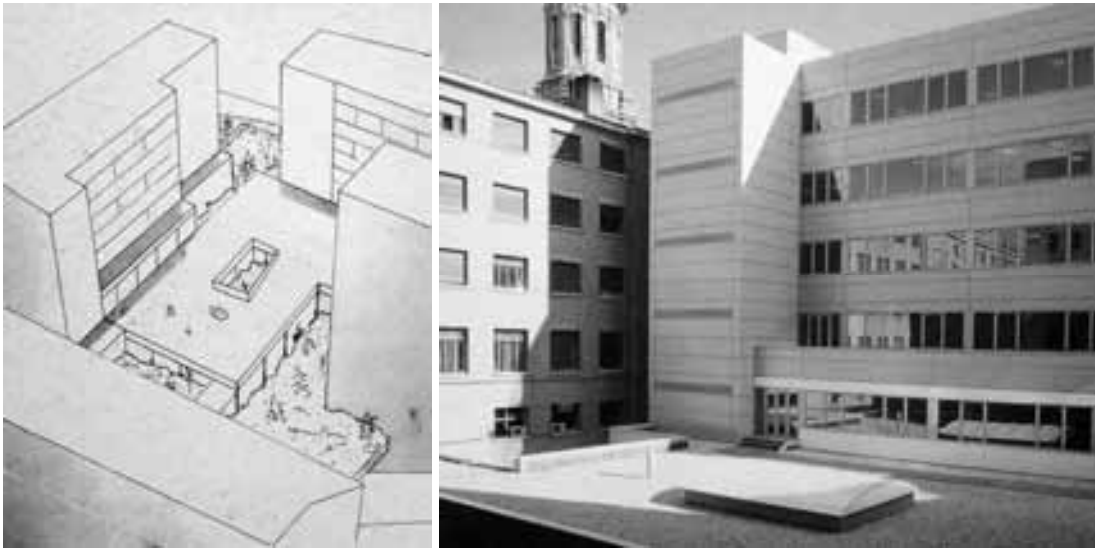
Al exterior el anonimato queda asegurado por la presencia de las murallas preexistentes y en el interior se mantiene este carácter gracias a la ausencia de expresividad en el prisma planteado que utiliza el acero como material para la envolvente exterior.

Este prisma queda exento dentro del recinto amurallado, lo que permite graduar el tránsito entre exterior de la calle y interior del museo con espacios interiores descubiertos que articula la relación entre las murallas y el cubo contenedor.

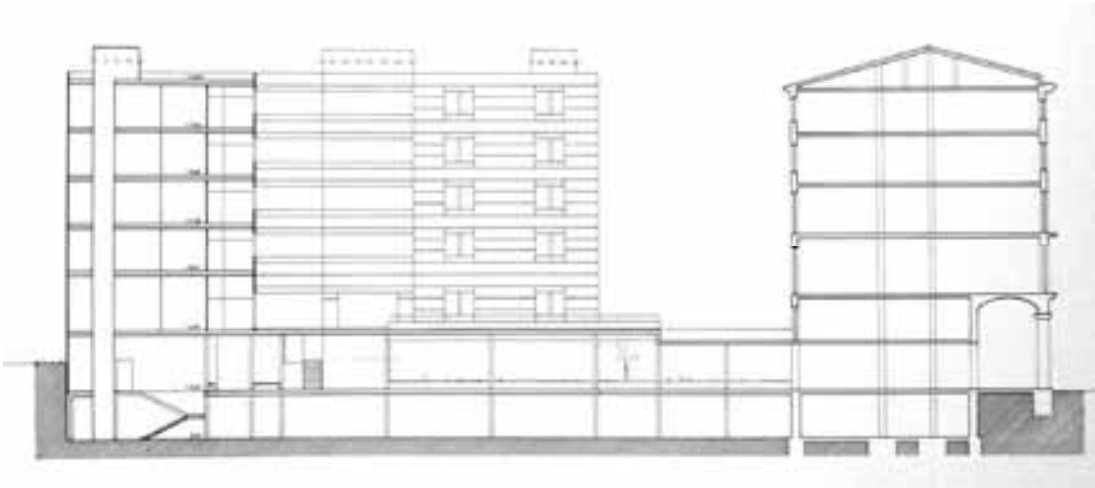
En 1986 con **el edificio de juzgados de Zaragoza** tiene de nuevo ocasión de enfrentarse a un conjunto histórico, en el que ya no utiliza un único volumen sino que disgrega en varios volúmenes el programa a realizar, creando un conjunto ensimismado hacia su interior, en el que se ha eliminado totalmente la expresión exterior, hacia la ciudad, en contraposición a la imagen habitual de esta tipología que mostraba su carácter autoritario **(Ref 3. 156)**. Aunque como afirma Miguel Ángel Baldellou<sup>91</sup> el despiece gigante de las placas parece aludir a ese carácter autoritario por la solidez de su implantación

Este carácter anónimo le permite además, integrarse en su contexto como volumen más, cuya relación con su entorno próximo sólo se realiza por la igual altura de cornisa.

Para la materialización del cerramiento utiliza el mismo material que en el edificio de correos de León, pero a diferencia de este y en coherencia con el



Ref 3.156-3. 157-A. de la Sota. Edificio de Juzgados. Zaragoza. 1987



Ref 3. 158-A. de la Sota. Edificio de Juzgados. Zaragoza. 1987



Ref 3. 159-A. de la Sota. Sala de exposiciones en M.O.P.U. Madrid. 1986

carácter del edificio, las carpinterías quedan enrasadas a exterior como en el Centro de Cálculo de Madrid, y el despiece de las placas Robertson aunque en horizontal no se traban. Ni siquiera los habituales miradores tienen cabida en este proyecto. **(Ref 3. 157)**

Como es habitual en Sota esta respuesta exterior anónima, surge como resultado de una reinterpretación del funcionamiento de este tipo de edificios, centrándose en la eficacia del objeto, en su buen funcionamiento y no en la expresividad del edificio:

*“Se piensa que cuando la función de un edificio es importante en sí misma hacia dentro, en el momento de su planteamiento debe reflejarlo;...”<sup>192</sup>*

Este buen funcionamiento viene determinado por el estudio de las variadas relaciones que se producen en estos edificios, al ser utilizados por muy diferentes usuarios, permitiendo que el edificio sirva por igual a todos ellos. De aquí las distintas circulaciones previstas y la unión sólo en planta baja y sótano del los distintos volúmenes que componen la propuesta. **(Ref 3. 158)**

También en 1986 tiene la oportunidad de aplicar su particular manera de entender la arquitectura, en la **Reforma de las arquerías de Nuevos Ministerios** para albergar la exposición de uno de sus referentes, Mies y que le sirve de referente:

*“Naturalmente, la adaptación de la sala de exposiciones del MOPU, aprovechó la exposición sobre Mies van der Rohe para la obligada inspiración al caso”<sup>193</sup>*

Realizado con lo mínimo indispensable, más que una reforma, es una habilitación del espacio existente para la nueva función, la cual requiere casi exclusivamente, según Sota, plataformas horizontales y verticales de exposición y una buena iluminación de lo expuesto. **(Ref 3. 159)**

Esto es lo que se materializa utilizando para ello paneles de contrachapado como nueva superficie horizontal, apoyados sobre la edificación existente mediante una ligera estructura metálica. Ni siquiera las barandillas recogen los gestos lineales que acompañan el recorrido, habituales en sus proyectos, sino que se diseñan como meros protectores de los niveles altos.

Junto a estos proyectos realiza una serie de intervenciones sobre lo construido, varias de ellas sobre proyectos propios, como es el caso de la **Restauración del edificio del Gobierno Civil de Tarragona**, de 1987 que llevó a cabo junto a Josep Llinás y que supuso una puesta al día del edificio, actualizando las instalaciones acorde con la esencia del proyecto original.



**Ref 3. 160-A.** de la Sota. Nueva Cancillería y Embajada de España. Paris. 1987



**Ref 3. 161-A.** de la Sota. Nueva Cancillería y Embajada de España. Paris. 1987



**Ref 3. 162-A.** de la Sota. Segunda propuesta Museo Provincial de León. 1990



De este mismo año es el proyecto para la **Nueva Cancillería y Embajada Española en París**, también con Josep Llinás como colaborador en la ejecución. En este caso la estricta normativa municipal le obligó a resolver el cerramiento siguiendo los esquemas compositivos y utilizando los elementos y materiales propios del lugar, con un resultado muy alejado de las sencillas pieles neutras que caracterizan su producción. (Ref 3. 160)

En lo que respecta a la implantación volumétrica, De la Sota considera como en otras ocasiones que lo que marca el planeamiento no responde de manera adecuada al programa a desarrollar, por lo que la propuesta no sigue estrictamente las ordenanzas, sino que rompe la alineación obligada a la Avenida Marceau para responder con dos piezas enfrentadas a las dos funciones principales que el programa plantea, cancillería y embajada, que a la vez resuelven las distintas alturas de las edificaciones a las que se anexan. Además como en sus propuestas para la residencia de emigrantes en Irún o los juzgados de Zaragoza, todo el programa gira en torno al espacio exterior entre las edificaciones, que se convierte en un espacio multifuncional, en este caso incorporando el acceso, la distribución y zona para actividades sociales. (Ref 3. 161)

En 1990 realiza una **segunda propuesta para el Museo Provincial de León**, situado un nuevo emplazamiento propio, donde poder plantear una edificación exenta. Sota mantiene el uso del edificio como criterio que debe configurar su edificio, siendo en este tema la diversidad de usuarios que pueden acceder a él lo que sigue determinando la idea de un volumen transparente bien ordenado.

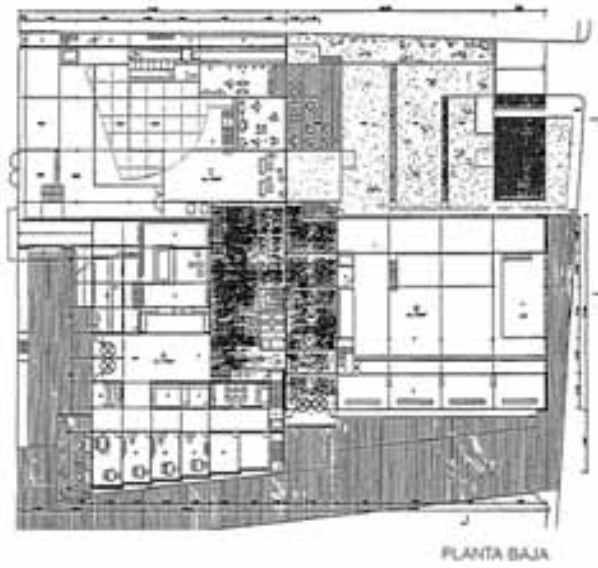
Si en el proyecto anterior las murallas formalizaban un cerramiento seguro, en este segundo proyecto esta seguridad se le confía a los nuevos materiales y tecnologías, en concreto al vidrio, material que permite a la vez la transparencia deseada y la seguridad necesaria.

A pesar de volver a desarrollar la propuesta como un gran contenedor, no utiliza la sencillez del prisma como en ocasiones anteriores, sino que la planta se adapta al solar, por lo que se puede entender como la macla de dos volúmenes. El programa de necesidades es incorporado de manera coherente a esta forma, colocando el acceso en la intersección de los volúmenes y distribuyendo funciones distintas en cada volumen. (Ref 3. 162)

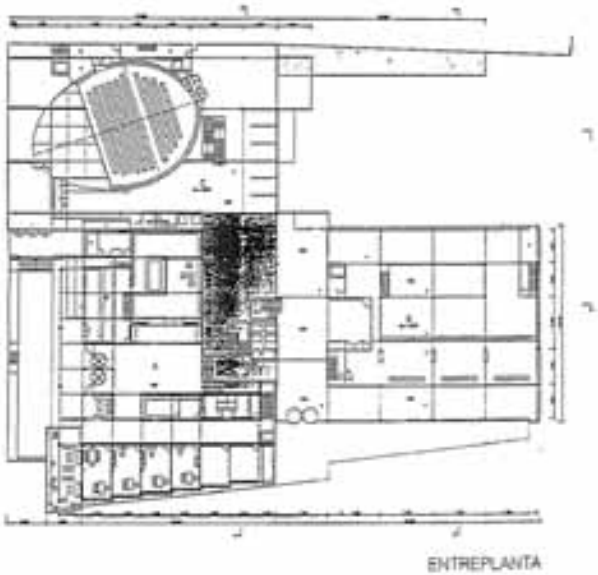
En 1993 realiza junto a Teresa Cruceiro el proyecto de **Restauración y Ampliación del Cabildo Insular de las Palmas de Gran Canarias**, obra del arquitecto Miguel Martín. Como en el caso de la Cancillería lo resuelve con



**Ref 3. 163-A.** de la Sota. Restauración y Ampliación del Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria. 1993



PLANTA BAJA



ENTREPLANTA

**Ref 3. 164-A.** de la Sota. Restauración y Ampliación del Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria. 1993

volúmenes disgregados, en este caso tres, por la misma razón de integración en su entorno. **(Ref 3. 163)**

Frente a este respeto por el entorno, contraponen una fuerte intervención en el interior, modificando su estructura interior para adaptarla a las nuevas necesidades y añade dos nuevos accesos, uno por calle, con lo que se consigue dotarle de cierta permeabilidad que puede asociarse con el carácter democrático de la institución.<sup>94</sup> **(Ref 3. 164)**

También fue motivo de **restauración el Gimnasio del Colegio Maravillas**, en 1994, así como las aulas del colegio al año siguiente, quedándose pendiente de ejecutar la propuesta que, en 1996, realizó para la ampliación del Centro.

### **3.3.5.2- DOS PROPUESTAS FALLIDAS**

Junto a estas intervenciones, desarrolla dos propuestas para vivienda colectiva que debido a la radicalidad con la que defiende sus criterios no se llevan a cabo.

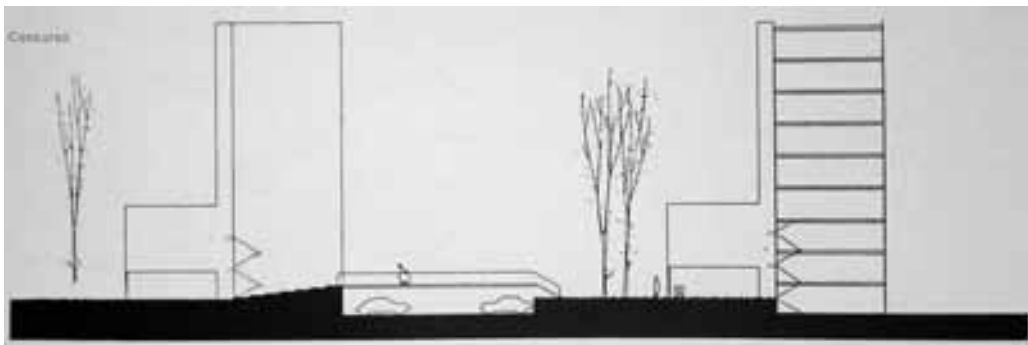
Una de ellas es la propuesta presentada al **concurso para viviendas sociales en la M-30 de Madrid**. En este caso, al igual que ya había propuesto en la residencia para emigrantes en Irún, plantea una modificación del planeamiento que prevé una construcción en patio de manzana, lo que supone además de una mala orientación de la mayor parte de las viviendas, enfrentarlas directamente al ruido generado por una de las arterias principales de la capital. **(Ref 3. 165)**

Sota defiende la utilización de bloques lineales para este tipo de edificios, orientados a norte y sur, con espacios verdes de relación entre ellos por ser la disposición más racional **(Ref 3. 166)**. O sino no construir viviendas:

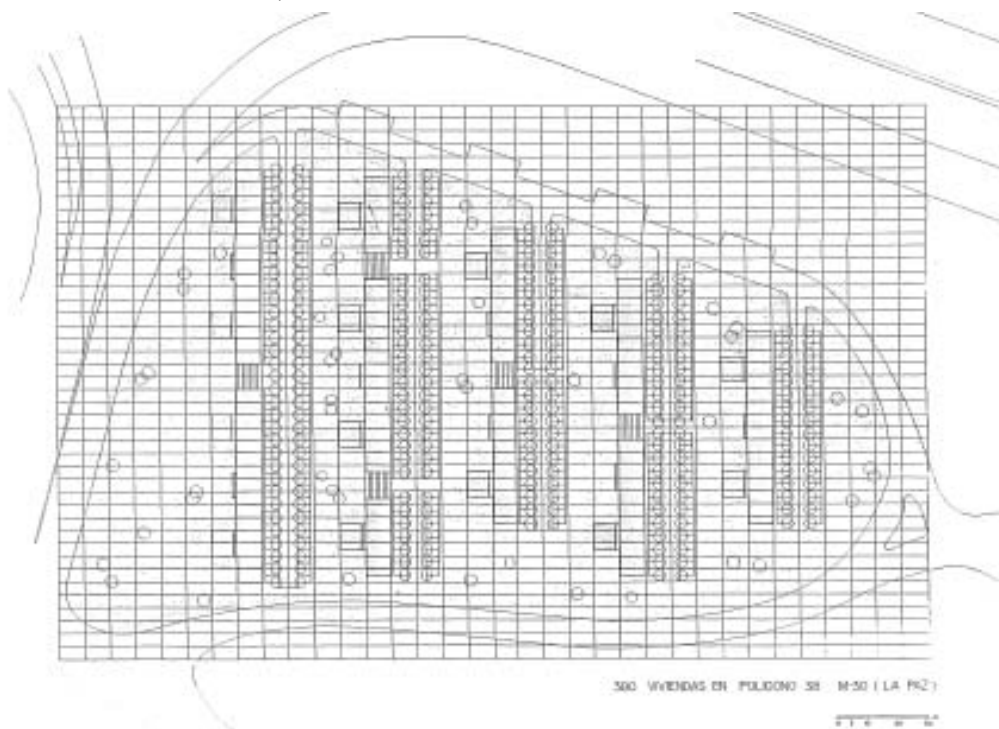
*“Nota. Parece aconsejable recomendar la permuta de esta parcela – podría ser destinada a más deportes – por otra hoy destinada a ellos.”<sup>95</sup>*

La otra propuesta es el anteproyecto presentado a la EMV de Madrid para la construcción de un **edificio de viviendas y oficinas en la Gran vía San Francisco de Madrid**. **(Ref 3. 167)**

Como respuesta al emplazamiento, de nuevo una arteria de gran tráfico pero que debido a la fuerte pendiente en la otra orientación tiene unas estupendas vistas a poniente. Propone dos pastillas paralelas, una para oficinas que vuelca a la calle y protege a la segunda pastilla donde se encuentran las viviendas que disfrutan de vistas y tranquilidad, resueltas con la misma rigurosidad demostrada en las viviendas de la calle Gondomar y que le permiten un máximo aprovechamiento de la superficie.



Ref 3. 165-A. de la Sota. Propuesta de viviendas en la M-30. Madrid. 1986



Ref 3. 166-A. de la Sota. Propuesta de viviendas en la M-30. Madrid. 1986



Ref 3. 167-A. de la Sota. Bloque de viviendas y oficinas en la Gran Vía de San Francisco. Madrid. 1987

En este caso son las oficinas las que dan al traste con la propuesta al no ser aceptadas por el promotor y rechazar Sota elaborar una propuesta con sólo viviendas.

Tal como afirma Pedro de Llano<sup>96</sup>, la resolución gráfica de este proyecto pone de manifiesto la fidelidad y coherencia del método soriano, ya que debido a una enfermedad se verá impedido en la realización de estos menesteres como hasta ahora y deberá apoyarse en sus colaboradores para formalizar la representación gráfica de sus ideas.

Estas serán las que transmitirá Sota, literalmente y con ayuda de algún que otro apunte rápido, para una vez entendidas las intenciones formalizar los planos, corrigiendo sobre ellos los conceptos no entendidos, en lugar de dictar la delineación de estos con su posterior corrección gráfica.

Para ello es necesario saber previamente que es lo esencial y que lo superfluo, evitando así dar información confusa



4 - F C O . J A V I E R S Á E N Z D E O I Z A





4.1 - FCO. JAVIER SÁENZ DE OIZA Y LA CRÍTICA  
ETAPAS



#### **4.1.- FCO. JAVIER SÁENZ DE OIZA Y LA CRÍTICA. ETAPAS**

El interés que Oiza demuestra durante toda su trayectoria profesional, por mantenerse al día en lo referente a las tendencias arquitectónicas, tiene su reflejo en una ecléctica producción. En ella podemos encontrar desde el más severo racionalismo hasta las mayores exhuberancias postmodernas, así como elaboradas propuestas deconstructivistas sin dejar de lado las corrientes orgánicas y expresionistas.

Este eclecticismo se traslada incluso a la fase de proyecto, desarrollado sin una referencia única o predominante que dirija el resultado, sino que se mezclan sin porcentaje definido varias de las tendencias que en ese momento son actualidad.

El entusiasmo con el que recogía los nuevos planteamientos que surgían le conducía al análisis exhaustivo de los distintos ejemplos arquitectónicos que se publicaban que, una vez analizados se les buscaba aplicaciones mejoradas, ampliando así con cada uno de ellos su bagaje arquitectónico y contaminando por el camino a su propia producción.

De esta forma su trayectoria profesional se encuentra muy vinculada con las distintas tendencias que a lo largo de su vida tuvieron lugar, por lo que se pueden establecer tantas etapas como estilos ha habido durante sus cincuenta y cuatro años de profesión.

Así lo entiende José Manuel López Peláez<sup>97</sup> para quien la trayectoria profesional de Sáenz de Oiza se estructura en cuatro fases. La primera marcada por el Espíritu Moderno, por el rigor en los planteamientos y la tecnología como base del progreso. Adopta el contenido programático del Estilo Internacional con marcado interés en el espíritu de la época, el rigor funcional y la indiferencia por la forma.

Hace coincidir el inicio de una segunda fase con el cambio en las tendencias de la arquitectura española, provocado por la apertura cultural hacia el exterior que el país vive en estos años. Es la arquitectura italiana y la corriente orgánica las que más repercusión tienen durante estos años, en los que la arquitectura española empieza a divulgarse en el extranjero como muestra el monográfico que le dedica la revista italiana Zodiac en su número 15.

Según este autor se produce un tercer cambio en la producción de Sáenz de Oiza que coincide con un momento de crisis en la Arquitectura occidental que busca en otras ciencias sus bases fundamentales: sociología, psicología, lingüística,... El grupo Archigram es icono de este cambio, con manifiestos utópicos



representados por medio de una tecnología realista que aboga por los materiales ligeros

Siguiendo el paralelismo con las tendencias emergentes, serían la publicación de los libros *La Arquitectura de la ciudad* de Aldo Rossi y *Complejidad y contradicción en la Arquitectura* de Robert Venturi, los que marcarían el inicio de la cuarta etapa. En estos momentos se produce un cambio en las perspectivas de la arquitectura de nuevo que busca afirmar de sus bases en la propia disciplina, al tiempo que renuncia de la Ortodoxia Moderna.

Juan Daniel Fullaondo<sup>98</sup> por su parte divide la obra de Sáenz de Oiza en base a sus colaboraciones con otros arquitectos. De esta forma lo que para José Manuel López Peláez es la primera fase de la trayectoria profesional de Sáenz de Oiza, para Juan Daniel Fullaondo son dos. Por una parte los años inmediatos a su titulación en colaboración con Laorga en los que se aprecia la utilización de un estilo historicista con intenciones de modernizarse, a los que les siguen los trabajos compartidos con José Luís Romany y Manuel Sierra en los que desarrolla sus proyectos más racionalistas.

Según esta estructura se produce un solape de años entre estas dos etapas debido a la dilatación de la construcción de sus primeros proyectos con Luís Laorga, cuyo resultado final recoge la evolución de los intereses de Sáenz de Oiza.

Juan Daniel Fullaondo coincide con José Manuel López Peláez en marcar el final de la década de los cincuenta como inflexión hacia una arquitectura orgánica, que desarrolla hasta la década de los setenta, en la que, en solitario, comienza sus escauceos con la arquitectura venturiana que se agudizarán a partir de la realización del proyecto para el Banco de Bilbao, última obra con matices orgánicos.

Las obras posteriores, como las viviendas en la M-30 de Madrid, Juan Daniel Fullaondo las considera desvaríos de gran calidad y que parece ser común en sus propuestas la preocupación por el edificio-objeto con identidad propia, intenciones muy lejanas a los planteamientos sociales de sus propuestas de la primera etapa.<sup>99</sup>

Siguiendo el criterio de división por el estilo utilizado, Paulo Prata Ramos<sup>100</sup> califica sus últimos años, como deconstructivistas con un fugaz interés por lo high-tech y que tienen en la Fundación Oteiza su único ejemplo construido.

En la última monografía publicada de Sáenz de Oiza en 1996, Antón Capitel<sup>101</sup> plantea únicamente tres fases distintas, en las que no tienen cabida



los proyectos de sus últimos años. Comienza con una primera etapa de aplicación del racionalismo desarrollada durante los primeros años hasta su evolución hacia el organicismo a finales de los cincuenta que se torna expresionista en algunas de sus obras. Termina con la tercera y última etapa a finales de los setenta y durante la siguiente década, años en los que los principios postmodernos rigen sus proyectos.

#### **4.1.1- ETAPAS ESTABLECIDAS PARA EL ESTUDIO DE LA TRAYECTORIA PROFESIONAL DE OIZA**

Atendiendo a las coincidencias entre las estructuras planteadas por los distintos autores, así como a los objetivos marcados para esta tesis, he realizado un desarrollo cronológico de su trayectoria profesional ordenado en función a las distintas corrientes que tienen eco en la obra de Sáenz de Oiza, por entender que el desarrollo de los proyectos según una determinada tendencia es motivada por las intenciones del autor en cada momento.

De esta forma se ha estructurado su vida profesional en cuatro etapas:

- Una primera que abarca desde 1946, año de su titulación, a 1958 y en la que a partir de los historicismos imperantes en la España de estos años, se llega a un racionalismo extremo en cuanto al nivel de precisión métrica de los proyectos, aplicado a una extensa producción de vivienda social.
- Una segunda etapa de carácter orgánico que comienza a partir de 1959, año en el que proyecta las dos obras con las que rompen con su trayectoria racionalista, la casa Durana y la iglesia para el padre Llanos en Entrevías. Esta etapa finaliza en 1970.
- La tercera etapa considerada, es la más corta de todas. Abarca la década de los 70 y si bien parcialmente podría integrarse en la fase anterior por los conceptos orgánicos de alguno de sus proyectos, de la misma manera podría incorporarse a la última fase, por los coqueteos con los nuevos lenguajes. Es este carácter ambiguo el que ha determinado su definición como etapa intermedia.
- La cuarta y última etapa abarca sus últimos veinte años, en los que el ensayo con los distintos formalismos de la arquitectura posmoderna, se mezclan con ensayos deconstructivistas en busca de la afirmación de una arquitectura artificial, en contraste evidente con su entorno.





## **4.2 - PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DE FCO. JAVIER SÁENZ DE OIZA**

**Ref 4.1.** *“Hace ahora veinte años que Sáenz de Oiza, encargado entonces del segundo curso de Proyectos en la Escuela de Madrid, leía a los que éramos sus alumnos este párrafo de Joyce. En diferentes ocasiones ha utilizado esta cita, y aún hoy la sigue usando en sus disertaciones y conferencias. Cuando se estudia la cambiante obra de Oiza, cuando observamos su forma ser contradictoria y su capacidad de dar la vuelta a un razonamiento, se tiene la tentación de señalar esta condición cambiante como una cualidad fundamental. Hablar de una actitud ecléctica es afirmar lo evidente, pero tal evidencia aclara poco sobre los intereses reales y sobre la manera de trabajar del arquitecto. Quizás sea preferible indagar en las constantes más que en los cambios, y por este camino encontrar algunas claves de su pensamiento y de su obra. Así, la frase de Joyce, repetida a lo largo del tiempo, ofrece una primera pista en el lugar de donde la cita fue obtenida: Retrato del artista adolescente. Esta primera referencia del arquitecto como artista va a ser una idea fundamental en los planteamientos de Oiza: la arquitectura como actividad artística impulsada desde la potencia del creador y con capacidad de despertar emociones. Pero el arte también como juego en lo que tiene de enfrentamiento aventurado con el enigma, de prueba a ganar en la que cada paso será una baza conquistada al problema que se trata de resolver, .”*

José Manuel López Peláez. “Oiza y el reflejo del Zeitgeist”  
El Croquis 32-33. 1988

#### 4.2.- PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DE SÁENZ DE OIZA.

A pesar del temprano reconocimiento del talento de Sáenz de Oiza como arquitecto, pocas son las publicaciones que se han realizado con carácter monográfico de la obra del arquitecto, pudiéndose señalar hasta la fecha la que en 1988 realiza la revista *El Croquis* y la editada por la editorial Pronaos en 1996 a cargo de Rosario Alberdi y Javier Sáenz Guerra

Entre ambas monográficos, en 1991, Juan Daniel Fullaondo publica libro *La bicicleta aproximativa*<sup>102</sup>, en el que en un diálogo entre María Asunción Agulló y Juan Daniel Fullaondo, este último expone su opinión sobre el carácter y la obra de Sáenz de Oiza.

A partir de la desaparición de Sáenz de Oiza, en el año 2000, comienzan a proliferar las publicaciones sobre su obra, algunas con carácter conmemorativo, como el número especial que le dedica la revista *Arquitectura* ese mismo año, otras sobre obras concretas del arquitecto como la que la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid realiza en 2000 sobre el edificio del Banco de Bilbao o la posterior de 2002 del Colegio de Arquitectos de Canarias sobre el Centro Atlántico de Arte Moderno.

Todas estas publicaciones nos permiten ahondar en el conocimiento de su obra pero poco tratan sobre el pensamiento arquitectónico del arquitecto quien, dicho sea de paso, tampoco mostró mucho interés en dejar por escrito nada a este respecto.

Quienes de una u otra manera han tratado al arquitecto coinciden en el carácter ecléctico del mismo que, como afirma José Manuel López Peláez en su artículo *Oiza y el reflejo del Zeitgeist*, se evidencia al observar su trayectoria y que está acorde con el carácter contradictorio de la persona. (Ref 4.1).

Pero este eclecticismo hay que entenderlo no sólo por la variedad de estilos tratados a lo largo de su carrera sino por una manera de trabajar que, como describe Alfonso Valdés en *La conexión americana*<sup>103</sup> respecto a la génesis del edificio del Banco de Bilbao, le llevaba en cada uno de los proyectos a utilizar diversos modelos de muy distintos arquitectos que, una vez analizados y comprendida la razón de ser de los mismos, esta es la que aplicaba en su propuesta para obtener una nueva solución en la cual podían leerse las muy diversas influencias que durante su elaboración habían tenido lugar.

**Ref 4.2** *“Oiza multiplica las opciones. Gustaba de dibujar todas las opciones que pasaban por su fértil mente y extendiéndolas sobre la mesa se debatía en una laboriosa elección que a veces se prolongaba días, cuando no en empezar de nuevo cuando llegaba a la conclusión de que era preciso abandonar el camino iniciado. La idea del óptimo como meta del diseño estaba en aquellos días firmemente enraizada en su modo de proceder, adquiriendo el valor del método. Una optimización que, con frecuencia se producía teniendo como bien definido propósito la mejora de aquellas obras que le habían servido como modelo. Oiza sometía sus dibujos, sus proyectos, a rigurosa y estricta comparación con aquellos que consideraba estaban próximos a su investigación proyectual. Aprendí así que la arquitectura, en muy pocas ocasiones, se produce ex novo y a valorar la utilidad que tiene en el desarrollo de un proyecto una correcta identificación de los modelos. Lo que implica toda una teoría del proyecto que arranca del conocimiento, de la experiencia, más que de la utilización de principios a priori. Su curiosidad intelectual, su interés por la arquitectura, le llevaba a estar tan informado como las circunstancias lo hacían posible. Oiza devoraba libros y revistas, con infatigable deseo de aprender, ampliando así día a día los límites de sus vastos conocimientos. Celebraba los buenos proyectos, y el deseo de hacer una arquitectura que tuviese calidad y el interés de aquella que admiraba espoleaba su trabajo, al que se entregaba feliz y apasionadamente.”*

Rafael Moneo. “Perfil de Oiza joven”  
El Croquis 32-33. 1988

**Ref 4.3** *“Pues, nacido a la profesión en momentos de fronda, cuando un incierto y tardío academicismo apenas escondía la pendiente arquitectura nueva, Sáenz de Oiza se vio obligado a renovar, una y otra vez, los instrumentos y fines de la disciplina que utilizaba, aprendiendo a mantener, como la principal paradoja de entre las que le gustaba que llenaran su vida, la simultánea búsqueda de la naturaleza auténtica de dicha disciplina con una condición evanescente de la misma. Esto es, con el reconocimiento de la arquitectura como una cuestión diversa, ecléctica, de principios variados, cambiantes, multiformes.”*

Antón Capitel. “Sáenz de Oiza. Un gigante de la arquitectura española en la segunda mitad del siglo xx”  
Francisco Javier Sáenz de Oiza. Colección Arquitecturas-Estudio nº 2. Editorial Pronaos. 1996

Rafael Moneo que trabajó con Sáenz de Oiza en más de una ocasión, afirma en Perfil de Oiza joven que este procedimiento de trabajo viene motivado por un entendimiento del proceso del proyecto desde un punto de vista experimental, esto es como acumulación de conocimientos susceptibles de ser utilizados en la elaboración de nuevas propuestas. **(Ref 4.2)**

Esta opinión es compartida por Paulo Prata Ramos que en su tesis *Sáenz de Oiza: a procura como estilo*<sup>104</sup>, presentada en Lisboa en 1999, concluye que para Oiza la arquitectura no puede ser creada de nuevo sino que es generada como un proceso en continua evolución que a partir de modelos ya ensayados y verificados se adapta a las nuevas realidades.

Además, afirma también Paulo Prata Ramos que el eclecticismo de la arquitectura de Sáenz de Oiza viene motivado por el carácter dubitativo del arquitecto, para el cual no existe una verdad absoluta, lo que le llevó a la búsqueda constante de verdades alternativas que en el caso de la arquitectura tiene su reflejo en la mudanza del lenguaje utilizado, lenguaje que entiende vinculado directamente a un tiempo determinado.

Algo similar es lo que Antón Capitel afirma en el prólogo que redacta para la monografía editada por Pronaos en 1996, para el que la causa de este carácter de Sáenz de Oiza se encuentra en el momento histórico y cultural de sus primeros años de profesión, en los no existía un referente claro y sí unas necesidades culturales que motivaron a toda una generación de arquitectos a embarcarse en la búsqueda de soluciones apropiadas con su tiempo. **(Ref 4.3)**

**Ref 4.4** *“En ese sentido, creo que interesa distinguir algunos de los aspectos de su personalidad. No es lo mismo su compleja dimensión de arquitecto que sus cualidades, como provocador, teórico, etc. Ni resultan simétricos los aspectos de su capacidad interpretativa que sus diversas gestiones en el área de la docencia, por ejemplo. Otros muchos ejemplos, la dimensión personal, biográfica, etc pueden aducirse. Esto que ahora señalo no son más que obviedades pero que, demasiado frecuentemente, se olvidan, tanto en áreas de la pretendida imagen épica, heroica, que menciona Moneo, como en la alternativa denostación integral. Es muy reconocido el hecho de que la cualificación (o descualificación, en su caso) en ciertos terrenos, no implica necesariamente, paralelas ecuaciones en otros órdenes distintos del pensamiento y la conducta. A nadie, medianamente sensato, se le ocurriría sugerir que, en correspondencia a los niveles demostrados por Sáenz de Oiza en el Banco de Bilbao o Torres Blancas, pese a su obsesiva fascinación por el ciclismo, tuviéramos en él un ignorado Federico Martín Bahamontes, un Águila del Tourmalet, en potencia. Pues bien, en otros campos, arrebatados por la fascinación de su verbo, cosas como esa se han dicho o se han pensado.”*

*“(…) No pretendo adelantar lo que más tarde vendrá, pero podría decir, en conclusión, resumiendo quizás demasiado, que Sáenz de Oiza, me parece en muchos momentos, un arquitecto de mucho interés y, simultáneamente un pensador errático, muy trabado por confusiones que le han impedido definir, con penetración y ecuanimidad, su propia localización en la escena nacional.”*

*“He aquí, me parece, uno de los grandes orígenes de la eterna crispación de Sáenz de Oiza, la divergencia en el poderío de algunos de sus ademanes arquitectónicos y la debilidad, arbitrariedades, de su pensamiento, incluido el arquitectónico, que le han llevad a navegar a la deriva durante tantos momentos de su vida, incapaz incluso de comprenderse a sí mismo, aferrándose obstinadamente a una especie de fijaciones monotamente reiteradas. En cuanto al personaje del drama de la creación, parece integrarse dentro de la inquietante tipología sartriana.”*

Juan Daniel Fullaondo Errazu. “La bicicleta aproximativa” (pags. 10, 11,12)  
Kain editorial. 1991

**Ref 4.5** *“Yo, desde luego, no. Hablando un día de estos con Gutiérrez Cabrero, llegamos al tema, extraño, de la divergencia en profundidad entre Oeiza y él. Jorge, en sus mejores momentos, halló un hilo conductor, experimental, unidireccional, diríamos. Y lo apuró. Nada de esto hay en Sáenz de Oiza. El pensamiento de Sáenz de Oiza, pese a la densidad de todos sus componentes psicológicas, viscerales, es, diríamos... en ese terreno estaba de acuerdo con Luís Antonio, totalmente invertebrado, y en ocasiones interesante, ocurrente... (Aunque a veces, pienso que sus peroratas, inagotables, son como una especie de máscara, disfraz, para su obra...)”*

Juan Daniel Fullaondo Errazu. “La bicicleta aproximativa” (pag. 155)  
Kain editorial. 1991

#### **4.2.1- EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DE SÁENZ DE OIZA SEGÚN LA CRÍTICA.**

De las publicaciones encontradas las que con mayor detenimiento tratan sobre el pensamiento de Sáenz de Oiza son las realizadas por Juan Daniel Fullaondo en *La bicicleta aproximativa* en 1991 y la que en 2007 realizó Javier Sáenz Guerra sobre el proyecto de la Capilla en el Camino de Santiago que fue motivo de su tesis doctoral.

En *La bicicleta aproximativa* como se ha comentado anteriormente a través de un diálogo entre María Asunción Agulló y Juan Daniel Fullaondo, este último trata bajo su punto de vista la actitud de Sáenz de Oiza durante los años transcurridos desde su titulación como arquitecto hasta la década de los ochenta.

En la publicación de Javier Sáenz Guerra es a partir del proyecto realizado por Sáenz de Oiza, José Luís Romaní y Jorge Oteiza para una Capilla en el Camino de Santiago desde donde se analiza no sólo esta obra sino la posición que frente a la arquitectura mostraba Sáenz de Oiza, relacionando este proyecto con otros del autor, así como con testimonios escritos del arquitecto sobre los temas tratados.

#### **LA BICICLETA APROXIMATIVA. JUAN DANIEL FULLAONDO ERRAZU. 1991**

En base a su eclecticismo desaforado, Juan Daniel Fullaondo califica la obra de Sáenz de Oiza de pluralismo, afirmando que trabaja con indiferencia hacia el lenguaje utilizado que, en realidad son todos los que pasan por sus manos.

En este sentido se puede considerar su obra como una enciclopedia de los estilos arquitectónicos desarrollados durante la segunda mitad del siglo XX, y que es generada a partir de modelos estudiados hasta la saciedad, controlando la forma de hacer en cada caso.

Manifiesta que si bien hay que reconocer la gran talla de Sáenz de Oiza como arquitecto por su producción, no es así en lo relativo al pensamiento que lo acompaña, el cual considera errático y lleno de confusiones. **(Ref 4.4)**

Más adelante, al hablar de la relación con Jorge Oteiza, considera a Sáenz de Oiza con una personalidad inmediata, carente de sentido de la vanguardia y de un pensamiento invertebrado **(Ref 4.5)**

Como arquitecto le engloba dentro de la tipología sartriana.

Afirma también que el carácter de Sáenz de Oiza, lejos de ser firme se caracteriza por la duda, algo acorde con su tendencia al cambio, como demuestra tanto la variedad de compañeros de trabajo que ha tenido como la docencia, donde transitó por varias cátedras.

**Ref 4.6** *"Tiene el don de la palabra, habla con mucha fluidez, pero, muchas veces, dentro de esas palabras, hay poca cosa. Y afortunadamente lo que hace es mucho mejor de lo que dice. Mantiene sus obsesiones como inventor, de la máquina de habitar, el mecanismo... Miguel Oriol me decía un día que, a pesar de todos los pesares, de sus obsesiones ingenieriles y funcionales, la coartada racionalista y mecánica para todo, Sáenz de Oiza, en el fondo, lo que se dice, en el fondo, es un hombre de gusto, de muy buen gusto. Todo lo contrario de lo que dice. Un poco como Madame Bovary. Lo que sí tiene, aparte de gusto, es una extraordinaria habilidad manual y un verbo desmesurado, avasallador, tendente al patetismo,..."*

Juan Daniel Fullaondo Errazu. "La bicicleta aproximativa"  
Kain editorial. 1991

**Ref 4.7** *"Quizás. Hay un cierto indiferentismo de Sáenz de Oiza ante los estilos de la arquitectura. James Joyce solía decir que lo más importante para mí es el estilo. Esto es lo más opuesto posible a Sáenz de Oiza. Hemos comenzado a hablar del tránsito de la conciencia racionalista a la orgánica, de Alba, de Figuras, de todos estos y mira en lo que hemos acabado. A veces he dicho que Sáenz de Oiza es un arquitecto sin estilo y creo que no se me ha entendido bien lo que quería decir. Lo que intentaba manifestar es que lo ha manejado todo, frecuentemente con brillantez, pasando de una cosa a otra, con desenvoltura absoluta... Algunos hablarían de cinismo, oportunismo... Prefiero hablar de indiferencia. Como si en el fondo, fueran otras las cosas que le importan. Hay algo babélico en el repertorio de lenguajes que ha manejado. Como si no le importaran mucho, repito. Y, de nuevo, con buena voluntad, algo duchampiano. Aunque también hay diferencias. Duchamp deja de pintar y Sáenz de Oiza, construye últimamente como un loco. Quizás en el fondo sea lo mismo. Pero sus pretendidos dones en ese terreno, para mí son de lo más misterioso."*

Juan Daniel Fullaondo Errazu. "La bicicleta aproximativa"  
Kain editorial. 1991

**Ref 4.8** *"Esta expresión se identifica totalmente con la manera de ser y proceder de Sáenz de Oiza. Este también defendía la intuición en la producción y se resistía a analizar el resultado si no era para seguir produciendo. Era una persona que hacía de la intuición el procedimiento de búsqueda de la esencia de sus obras, por lo que hay que fijarse en sus explicaciones sobre este proyecto, y entenderlas con distancia crítica."*

Javier Sáenz Guerra. "Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago"  
Fundación Museo Oteiza. 2007

**Ref 4.9** *"El trabajo con Oiza era, ya desde muy joven, una cuestión compleja. Para Oiza, lo único importante era el proyecto final construido, como una voluntad permanentemente cambiante, acercándose a la búsqueda constante de un ideal, siempre inalcanzable, al que se aproximaba incansablemente."*

Javier Sáenz Guerra. "Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago"  
Fundación Museo Oteiza. 2007



Apoyándose en palabras de Miguel Oriol, declara que Sáenz de Oiza se guía más por su gusto que por fundamentos racionales, contrariamente a lo que el mismo arquitecto afirma en sus intervenciones orales que, dicho sea de paso, las considera desmesuradas y avasalladoras. **(Ref 4.6)**

Para Juan Daniel Fullaondo la figura de Sáenz de Oiza se encuadra en tiempos pasados, comparándole con Leonardo Da Vinci por su afán de tocar todos los temas.

En lo referente al estilo, la gran cantidad de ellos utilizados por Sáenz de Oiza demuestran la poca importancia que tienen para él, centrándose en otros aspectos, eso sí, dominando perfectamente cualquiera de los estilos utilizados. **(Ref 4.7)**

#### **UN MITO MODERNO. UNA CAPILLA EN EL CAMINO DE SANTIAGO. SÁENZ DE OIZA, OTEIZA Y ROMANÍ, 1954. JAVIER SÁENZ GUERRA 2007**

Javeir Sáenz Guerra introduce a Sáenz de Oiza como arquitecto ecléctico y aficionado a la mecánica y la tecnología, con una manera de producir totalmente intuitiva que utilizaba la contradicción como sistema de búsqueda a la hora de proyectar su arquitectura

En esta búsqueda lo fundamental era encontrar la forma adecuada no sólo a la función sino a la representación simbólica de la arquitectura concebida. **(Ref 4.8)**. Búsqueda que se tornaba obsesiva por su carácter perfeccionista que en este aspecto le dotaba de inconformismo frente a las sucesivas soluciones obtenidas. **(Ref 4.9)**

Y es que para Sáenz de Oiza tan importante como el buen funcionamiento de su arquitectura es el carácter simbólico de sus elementos como muestra la reinterpretación del muro como basamento del edificio que realiza en multitud de sus proyectos, adjudicándole en unos casos el valor de lo mundano frente a lo espiritual como en el caso de la Capilla y en otros como metáfora de la tradición como base en la evolución de la arquitectura, como es el caso de La Alhóndiga de Bilbao. **(Ref 4.10)**

Al igual que Juan Daniel Fullaondo destaca la capacidad retórica de Sáenz de Oiza, acercándole en este aspecto a Jorge Oteiza.

En cuanto a las posibles influencias, Javier Sáenz Guerra afirma que si Mies van der Rohe con su arquitectura de acero y cristal centró el interés de Sáenz de Oiza en sus primeros años, Le Corbusier y su interés por las máquinas era compartido por Sáenz de Oiza como demuestran la construcción continua de todo tipo de artilugios mecánicos.

**Ref 4.10** *“Se aprecian aquí dos actitudes: una más simbólica, relativa al nuevo papel de la arquitectura, a la ligereza y a las nuevas tecnologías y otra más matérica, más el muro, más el hombre y sus misterios, lo que no se puede tocar.*

Javier Sáenz Guerra. “Un mito moderno. Una Capilla el en Camino de Santiago”  
Fundación Museo Oteiza. 2007

**Ref 4.11** *“Los autores y Sáenz de Oiza en esta explicación, hacen una idealización de la propuesta arquitectónica, convirtiéndola en capaz de la regeneración social. Dotada de un gran contenido simbólico, la propuesta arquitectónica se convierte así en un manifiesto de origen ético.”*

Javier Sáenz Guerra. “Un mito moderno. Una Capilla el en Camino de Santiago”  
Fundación Museo Oteiza. 2007

**Ref 4.12** *“En la obra d Sáenz de Oiza, el problema de la estructura es siempre una cuestión presente desde el inicio del proyecto y parte fundamental de la obra construida. Así, en sus proyectos más conocidos, desde Torres Blancas, como unas grandes láminas de hormigón plegadas al viento, con losas macizas, o en el edificio del BBV de Madrid, buscando una estructura que resuelva la rapidez en ganar altura y la cimentación sobre las vías del ferrocarril, o en Sevilla, donde la geometría ortogonal se impone a la forma circular, e incluso en los poblados dirigidos con muros de fábrica de ladrillo sustentantes. También en la capilla del Padre Llanos. Es quizás en la Capilla que aquí se estudia, como en la propuesta de la Alhóndiga de Bilbao, uno de los momentos en las que el valor de la estructura adquiere más protagonismo.”*

Javier Sáenz Guerra. “Un mito moderno. Una Capilla el en Camino de Santiago”  
Fundación Museo Oteiza. 2007

**Ref 4.13** *“Nos identificamos con aquello que admiramos y entonces brota el deseo de imitación. Por la imitación nos apropiamos de los secretos del hacer. El llamado nos invita a hacer, la imitación no enseña como hacer. Guía a veces pérfida y que puede convertirnos en repetidores sin originalidad. Del mismo modo que el hacedor debe desaparecer, así sea parcialmente, en lo que hace, el imitador debe saltar y penetrar en el territorio desconocido de la invención. Pero para llegar a ese territorio debe pasar por la imitación.”*

Octavio Paz, artículo publicado en el periódico ABC y citado por  
Javier Sáenz Guerra. “Un mito moderno. Una Capilla el en Camino de Santiago”  
Fundación Museo Oteiza. 2007

También nos indica Javier Sáenz Guerra que para Sáenz de Oiza la arquitectura es una más de las Bellas Artes y por tanto el arquitecto es, en realidad, un artista que utiliza la arquitectura como compromiso para mejorar la sociedad **(Ref 4.11)**

Al tratar sobre la documentación existente del proyecto de la Capilla, Javier Sáenz Guerra afirma que la concepción de artista que del arquitecto tiene Sáenz de Oiza le lleva al uso del grafismo en sus propuestas como medio de comunicación de sus ideas tal demuestra como se aprecia en la propuesta para la Capilla que, además, permite comprobar la incorporación de los autores en la modernidad.

Muestra también el carácter contradictorio de Sáenz de Oiza que a pesar de defender la ligereza como característica propia de la nueva arquitectura durante toda su trayectoria, construye al final de su carrera la Fundación Oteiza, un prisma de hormigón.

O su defensa de la arquitectura como hecho anónimo, según la cual no se debe reflejar el carácter del autor en la obra, algo que mantiene en obras como la Capilla pero que en otras como Torres Blancas parece no reconocerlo.

Al tratar sobre la estructura del proyecto, Javier Sáenz Guerra afirma que esta es para Sáenz de Oiza la encargada de dotar de expresividad a la obra construida, por lo que siempre ha de manifestarse al exterior. **(Ref 4.12)**

Esta intención expresiva lo asocia a los postulados de Louis Kahn, para el que el edificio debe expresar como ha sido construido, valiéndonos de la decoración para ello cuando sea necesario..

En este sentido, para Sáenz de Oiza la arquitectura debe contrastar con la naturaleza, afirmándose sobre ella como creación artificial.

En sus conclusiones, apoyándose en palabras de Octavio Paz, afirma que la manera de proyectar de Sáenz de Oiza se fundamentaba en la imitación de modelos seleccionados, copiándolos para mejorarlos en sus propuestas, en las cuales se mezclaban varios modelos, obteniendo así un producto nuevo, adecuado a sus necesidades. **(Ref 4.13)**

**Ref 4.14** *“Los extremismos de caer en una solución histórica o completamente moderna conducen, por lo general, a soluciones nefastas”*

Luis Laorga y Fco. Javier Sáenz de Oiza. Concurso de ideas para la construcción de una basílica hispano-americana a Nuestra Señora de la Merced en la prolongación de La Castellana.  
Revista Nacional de Arquitectura 92. 1949

**Ref 4.15** *“El estilo no debe buscarse en un catálogo, una revista o una Historia del Arte; debe surgir de la adopción de las formas lógicas, resueltas y tratadas con sinceridad y nobleza, dentro de los medios de que se dispone y de las circunstancias del momento”*

Luis Laorga y Fco. Javier Sáenz de Oiza. Concurso de anteproyectos para la nueva Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu, Patrona de Guipúzcoa” Revista Nacional de Arquitectura 107. 1950

#### 4.2.2- FUNDAMENTOS ÉTICOS EN EL DISCURSO TEÓRICO DE SÁENZ DE OIZA.

##### 4.2.2.1- 1946-1958. LOS PRIMEROS AÑOS.

Sáenz de Oiza nunca quiso transcribir sus pensamientos, razón por la que, sobre todo en estos primeros años, existe una mínima publicación de textos propios, en los que poder comprobar sus intenciones en cuanto a arquitectura se trata. La mayoría de ellos son los obligados comentarios que acompañaban la publicación de sus obras.

Así, en la publicación del proyecto para "*la Basílica de la Merced*", realizada por la Revista Nacional de Arquitectura en el año 1949, se comprueba la coherencia que existe entre obra e intenciones.

En la presentación que hace de este proyecto, Oiza defiende la necesidad de construir según las tendencias arquitectónicas de su tiempo, pero a partir de lo que considera invariantes de la arquitectura que en este caso son aquellas formas que le dan precisamente el carácter de Basílica Hispanoamericana a la edificación. (Ref 4.14)

Un año más tarde, en la publicación que la Revista Nacional de Arquitectura realiza del proyecto para la "*Basílica Virgen de Aranzazu*", Sáenz de Oiza deja claro que la forma o volumen de la construcción es consecuencia de la función definida en la planta, de forma que esta se expresa en aquella.

Pero esto no debe entenderse como una adopción de la arquitectura funcionalista, ya que sigue manteniendo que la utilización de una única nave se debe a una modernización de la tipología religiosa en base a las nuevas posibilidades constructivas y no a un planteamiento funcionalista del programa, como demuestra la utilización de planta de cruz latina en la propuesta de ambos proyectos.

Lo que sí vuelve a dejar claro es que **la arquitectura debe responder a su tiempo.** (Ref 4.15)

Al mismo tiempo entiende que esta **arquitectura debe responder a su entorno**, evitando la mimesis, integrando los nuevos volúmenes para crear una nueva composición armoniosa con lo que le rodea.

En la *Sesión de Crítica de Arquitectura* que en 1951 la RNA dedica a los "*proyectos de estas dos basílicas*"<sup>105</sup>, Oiza defiende que la arquitectura debe expresar su carácter, el cual dependerá de la tipología, de forma que al igual que la vivienda toma su carácter como respuesta al hombre, la iglesia se lo debe a Dios, lo cual justifica la escala monumental de estas edificaciones, pasando la funcionalidad, propio del uso humano, a un segundo término.

**Ref 4.16** *“Hora es, pues, de acometer en el nuevo lenguaje la máxima empresa, buscando una nueva expresión plástica para la arquitectura del templo”*

Javier Sáenz de Oiza “El proyecto de la Catedral de Madrid”, Sesión crítica de arquitectura.  
RNA 123. 1952.

**Ref 4.17** *“En esta hipótesis (el templo como reflejo de su tiempo), se comprenderá que no hemos tenido inconveniente en recurrir a las formas más audaces, más avanzadas, más de acuerdo con los medios y herramientas de nuestra industria y nuestra cultura;...”*

Fco. Javier Sáenz de Oiza. Sesión Crítica de Arquitectura. Una Capilla en el Camino de Santiago.  
Revista Nacional de Arquitectura 161. 1955.

**Ref 4.18** *“Pueden, sí, existir espíritus creadores que destaquen sobre los convencionalismos dominantes, pero la arquitectura no depende de esas individualidades; sus raíces profundas- como bien apunta Giedion – están en el pueblo, en la sociedad, en la vida de nuestros días, de la que ella es como un reflejo, como una expresión gráfica”*

Javier Sáenz de Oiza “El proyecto de la Catedral de Madrid”, Sesión crítica de arquitectura.  
RNA 123. 1952.

**Ref 4.19** *“No es el tamaño el que imprime el carácter de permanencia a una forma arquitectónica, no. Es ese soplo de íntima belleza que alienta en toda auténtica obra de arte”*

Javier Sáenz de Oiza “El proyecto de la Catedral de Madrid”, Sesión crítica de arquitectura.  
RNA 123. 1952.

**Ref 4.20** *“El interior, del que nada hemos hablado, nos impresiona y maravilla, aunque quizás nos preocupa un tanto su desnudez, por la sensación de abandono, de desolación, propia de tantos recintos cerrados de gran volumen, más aún en los casos de reducida concurrencia...”*

Javier Sáenz de Oiza “El proyecto de la Catedral de Madrid”, Sesión crítica de arquitectura.  
RNA 123. 1952.

**Ref 4.21** *“Desde el primer momento he pensado que si el techo tiene un valor primordial acústico, funcional, debe acusarse y no ser falseado con telas pintadas de nubes”*

Javier Sáenz de Oiza “La pintura del techo del Teatro Real”, Sesión crítica de arquitectura.  
RNA 170. 1956.

**Ref 4.22** *“La plástica externa debe acusar unas formas honestas y sencillas”*

Javier Sáenz de Oiza “Concurso de anteproyectos. Delegación de Hacienda en San Sebastián”.  
RNA 195. 1958.

Al mismo tiempo, en otra *Sesión de Crítica de Arquitectura* de este mismo año, dedicada al proyecto para el “*Ministerio del Aire de Gutiérrez Soto*”<sup>106</sup>, su intervención demuestra su interés por el lenguaje racionalista y la importancia que para él tiene el acondicionamiento de los espacios interiores mediante las nuevas técnicas de climatización.

La aceptación del lenguaje moderno se acelera durante la década de los cincuenta, adoptándola incluso para las tipologías religiosas, tema en el que hasta ahora había respetado las formas tradicionales. (Ref 4.16)

Afirmaciones que realiza en la Sesión Crítica de Arquitectura celebrada en 1952 en torno al “*proyecto de la Catedral de Madrid*” de Rafael Aburto y Fco. de Asís Cabrero y que tienen en su propuesta para una “*Capilla en el Camino de Santiago*”, también publicado por la RNA, el mejor ejemplo de su apuesta por formas nuevas como signo de nueva arquitectura, con el abandono, incluso, de los invariantes que anteriormente consideraba imprescindibles para aportar a la arquitectura su carácter. (Ref 4.17)

Además en la mentada sesión crítica de arquitectura deja claro que la verdadera **arquitectura debe ser imagen de la sociedad** a la que pertenece. (Ref 4.18)

Con esto podría entenderse que defiende una **arquitectura de su tiempo**, tanto por su forma como por su concepción, aunque sólo como espejo de lo que ocurre en cada momento. Su postura es similar a la del pintor que en su cuadro interpreta la realidad que le rodea.

Este planteamiento tiene su base en la manera de concebir la arquitectura como una más de las bellas artes, motivo que justifica la gran importancia que para Oiza tiene el carácter expresivo de lo construido. (Ref 4.19)

Desde este punto de vista de la arquitectura como arte se entiende su **defensa de la decoración** como una parte más de la arquitectura. (Ref 4.20) Estas declaraciones contrastan con las realizadas cuatro años más tarde en otra Sesión Crítica de Arquitectura, esta vez sobre “*La pintura del techo del Teatro Real*”, en las que defiende la expresión **sincera** de la arquitectura, sin más recursos que la propia construcción. (Ref 4.21)

Esta evolución de sus presupuestos hacia la sencillez en la expresión de la arquitectura se confirma en 1958 en los comentarios que acompañan la publicación de su proyecto para la Delegación de Hacienda en San Sebastián, en los que defiende la **honestidad** y **sencillez** como características de obligada aplicación en la imagen proyectada. (Ref 4.22)

**Ref 4.23** *“El edificio, en su composición, debe destacar por su elasticidad y diafanidad como tal edificio público de la ciudad. Acusar esta característica mediante buscados movimientos de planta y de volumen, no es atender funcionalmente a las exigencias del programa”*

Javier Sáenz de Oiza “Concurso de anteproyectos. Delegación de Hacienda en San Sebastián”.  
RNA 195. 1958.



En este mismo artículo se hace evidente su elección por el **funcionalismo** que unos años atrás era centro de sus críticas. (Ref 4.23)

En 1952 aparece en la RNA uno de sus pocos escritos publicados, “*El Vidrio y la Arquitectura*”<sup>107</sup>, en el cual se aprecia una manera de entender la arquitectura más cercana a los principios modernos. En este sentido aboga por la superación de la arquitectura historicista, por la liberación de los ornamentos y las tecnologías artesanas de la construcción.

De esta forma entiende que el vidrio como nuevo material, permite una nueva relación entre exterior e interior, un mayor contacto con la naturaleza y por tanto una nueva plástica. Al mismo tiempo, su utilización debe responder, como todos los materiales, a la función a la que da cobijo.

Por otra parte hace notar que la pequeña capacidad aislante de este nuevo material hace necesario el complemento de las nuevas tecnologías para conseguir el acondicionamiento óptimo de los espacios interiores, asociando el funcionamiento de estos nuevos sistemas de climatización con un organismo vivo.

**Ref 4.24** *"Al decir habitar, por supuesto, no decimos una satisfacción de meras necesidades físicas, sino que nos referimos también al cumplimiento de otras de orden espiritual y superior"*

Fco. Javier Sáenz de Oiza. Perspectivas de una revista española de Arquitectura.  
Arquitectura 3. 1959

#### 4.2.2.2- 1959-1970. EXPERIENCIAS ORGÁNICAS.

Durante estos años continúan sus intervenciones en la revista oficial del colegio de arquitectos que retoma su nombre original, Arquitectura, sustituyendo a la anterior Revista Nacional de Arquitectura.

En el tercer número de esta revista presenta un análisis de los contenidos que debería abordar esta publicación, constituyendo un reflejo de sus preceptos sobre la disciplina arquitectónica y en concreto como ha de ser la nueva arquitectura.

Expresa su rechazo hacia los historicismos, al entender la tradición como continuidad, que no es más que dar respuesta a los problemas que se plantean con los medios del momento y no utilizar formalismos anacrónicos cuyas características son producto de un tiempo pasado y por tanto no actual.

De esta forma, sostiene que el objetivo de la arquitectura no acaba al resolver las necesidades de cobijo del hombre, sino que se deben plantear estas necesidades dentro de sus circunstancias, elaborando respuestas más complejas que la mera solución de funcionamiento del edificio. (Ref 4.24)

Esta extensión de la arquitectura hacia lo espiritual tiene por objeto la búsqueda de una **arquitectura más humana**, característica que la arquitectura funcionalista de principios de siglo había descuidado, en su afán de racionalizar el problema arquitectónico.

Así lo manifiesta en el artículo que publica este mismo año la revista Arquitectura sobre *"El pueblo de Vegaviana"*<sup>108</sup> de Luís Fernández del Amo, pueblo que toma como ejemplo de humanización de la arquitectura moderna. Su interés y defensa por la arquitectura moderna no se queda en el uso de un nuevo lenguaje sino que profundiza hasta los niveles constructivos, como demuestra su *"Análisis sobre las cubiertas planas"*<sup>109</sup> que en 1960 publica la misma revista de Arquitectura y en el que critica la falta de aceptación de este nuevo sistema constructivo que es motivado por la mala costumbre española de no preocuparse del mantenimiento de los edificios.

En el *"Cuestionario"*<sup>110</sup> que, desde la revista arquitectura, se plantea a diversos arquitectos de las últimas promociones, Sáenz de Oiza vuelve a manifestar la necesidad de pensar la arquitectura desde un punto de vista más humano y, en este sentido, plantear el crecimiento urbano más relacionado con la naturaleza, de forma que la ciudad, hábitat propio del hombre, no se convierta en un elemento extraño, insertado en el medio sin más relación con él que sus límites fronterizos.



Todos estos razonamientos se explican desde un planteamiento artístico de la arquitectura, que integra junto a las características técnicas que toda construcción debe tener, los valores plásticos que su autor ha de saber utilizar.

En estos años sus prejuicios sobre la arquitectura clásica que le hacían mantener ciertos formalismos tradicionales, han desaparecido por completo, volcándose por completo a la búsqueda de nuevas formas acordes con los nuevos tiempos.

**Ref 4.25** *“...la arquitectura no es más que el arte de la creación del ambiente físico en orden a la satisfacción de las necesidades humanas.”*

Sáenz de Oiza, desde la complejidad. Entrevista con Baltasar Porcel. Jano 10  
1973

#### **4.2.2.3- 1971-1980. EL RACIONALISMO REVISADO.**

En estos años en los que su producción arquitectónica parece retomar el sentido racional de sus primeras propuestas, su discurso teórico mantiene los supuestos de la etapa anterior, con la misma consideración hacia la arquitectura. (Ref 4.25)

Estas necesidades humanas, tal como explica en la entrevista concedida a Baltasar Porcel, no se restringen a la disponibilidad de un techo, un cobijo, sino también a las relaciones sociales, propias de la naturaleza humana. En este sentido la arquitectura debe estar al servicio del hombre para ayudarle a realizarse, gracias a la bondad de los espacios de la ciudad.

De esta forma el centro del hábitat humano se encuentra en el acceso a su hogar, donde al tiempo que mantiene su contacto con el exterior, se encuentra bajo la protección de su vivienda.

Visto así, la fachada se convierte en el elemento de unión entre estos dos mundos, en lo más relevante de la arquitectura. De aquí que reivindique el poder de significación de este elemento, es decir, la expresividad de la fachada como recurso para mostrar el carácter del edificio, mostrar fuera lo que ocurre dentro.

Sigue entendiendo la arquitectura como hecho complejo, como demuestra la crítica que hace en esta misma entrevista a la arquitectura actual de su tiempo, por el excesivo interés en lo funcional, entendido como aspecto técnico de la vivienda, descuidando otros valores importantes para la casa como lugar donde sea posible desarrollar múltiples actividades.

Al mismo tiempo resulta contradictorio con el planteamiento de ciudad ideal que durante la década de los cincuenta desarrolló junto con sus compañeros de la oficina técnica del Hogar del Empleado y que plasmaron en el Proyecto Horizonte.

Si bien en este proyecto se estructura una población ideal autónoma, con una zonificación precisa, en el discurso sobre la complejidad de la arquitectura extendido a la ciudad que sostiene veinte años después, la trama urbana debe planificarse de forma tal que permita la entera libertad del hombre, incluida la ubicación de las actividades.

**Ref 4.26** *“¿Qué forma de contenedor es identificable como forma arquitectónica para la actividad lúdica, cuando esta en sustancia se reconoce expresión máxima de la libertad? La respuesta a esta pregunta sería el punto de partida de nuestro trabajo.”*

Fco. Javier Sáenz de Oiza. Concurso Internacional de Montecarlo. Nueva Forma  
51. 1970



Este mismo criterio de complejidad aplicado a la arquitectura industrial, mejor dicho a la **industrialización de la arquitectura**, le permite evolucionar su discurso anterior. Si en los cincuenta apoyaba la mejora de las tecnologías tradicionales con la incorporación de algún material nuevo, en los setenta defiende la producción de piezas prefabricadas complejas que permitan con un mínimo de tipos un máximo de posibilidades compositivas, en lugar de la otra posibilidad que busca producir elementos industriales para usos concretos.

Lo que sí está totalmente aceptado es la relación entre forma y función que, tal como proponía la arquitectura moderna la primera sigue a la segunda y que él lleva al límite como explica en su propuesta para Montecarlo de 1970, dejando que sean las características de las actividades que han de desarrollarse en el edificio las que den forma al contenedor. **(Ref 4.26)**

**Ref 4.27** *“Me interesa la vida propia de los objetos, su forma como expresión de su propia realidad funcional, técnica o ambiental. No me gusta firmar mis proyectos. No me gusta que arrastren la huella personal de quien los crea”*

Entrevista con Martha Thorne. Quaderns D'Arquitectura i urbanismo 157. 1983

**Ref 4.28** *“La arquitectura es esa necesidad que tiene el hombre de poner orden en el mundo y de vivir de acuerdo con el medio físico y en relación con los demás”*

Sáenz de Oiza. Respuestas Polémicas. Entrevista con Inmaculada de la Fuente.  
Diseño Interior 5. 1991

#### **4.2.2.4- 1981-2000. LAS NUEVAS TENDENCIAS.**

En estas dos últimas décadas se suceden junto a la numerosa producción arquitectónica del autor, la publicación de entrevistas y conferencias que recogen los puntos de vista de Sáenz de Oiza sobre los temas de arquitectura.

##### **4.2.2.4.1- EL SIGNIFICADO DE LA ARQUITECTURA**

En estas entrevistas, como la que mantiene en 1986 con Pilar Rubio<sup>111</sup>, es habitual su defensa de la arquitectura en la que pase desapercibida la presencia del autor, aquella pensada desde el punto de vista de las necesidades humanas a resolver. (Ref 4.27)

Esta firma de autor viene determinada por las intenciones preconcebidas que el autor tenía antes de generar el proyecto, por lo que antes de acometer la tarea de proyectar se ha de hacer el esfuerzo de eliminar las ideas preconcebidas de manera que sea la propia respuesta dada la que determine las formas.

Al mismo tiempo establece que la arquitectura no es sólo una cuestión funcional, sino que la expresión, la imagen de la arquitectura también tiene su utilidad y por tanto ha de ser tenida en cuenta a la hora de resolver el problema arquitectónico.

En este sentido la arquitectura funciona como reflejo de la sociedad, convirtiéndose las fachadas de los edificios en escaparates de sus usuarios, razón que justifica la importancia que Sáenz de Oiza da a la expresión de las construcciones de una ciudad concebida como hogar del hombre. (Ref 4.28)

Por tanto no extraña cuando dice valorar el Postmodernismo por su interés en completar una modernidad que ha simplificado el carácter complejo de la arquitectura, al sobrevalorar su carácter funcional y técnico, desatendiendo los factores históricos y existenciales del hombre.

Siguiendo este planteamiento en la entrevista realizada por Vicente Patón y Pierluigi Cattermole, explica como la arquitectura se convierte en una metáfora de la vida, dotando a sus elementos de significados que evocan cuestiones sentimentales relacionadas con la existencia del hombre como ser social.

De esta forma la puerta, el acceso a la casa, se convierte en el elemento más significativo, es el centro del mundo del hombre pues representa el punto de encuentro entre las relaciones sociales y las íntimas, aquí ambas relaciones coexisten.

**Ref 4.29** *“El hombre moderno sería aquel que es capaz de prescindir cada día de una nueva tecnología porque ha encontrado una herramienta mejor”*

Entrevista con Vicente Patón y Pierluigi Cattermole. On 68. 1986

**Ref 4.30** *“Cuando no hay dinero me parece la más hermosa solución”*

Entrevista con Federico Climent. D'A 3. 1989

Siguiendo con este planteamiento metafórico de la arquitectura, afirma que la vivienda es una construcción vertical, ya que representa claramente la separación entre los distintos estados de ánimo del hombre, dejando en el sótano aquello que se relaciona con la podredumbre, la suciedad, mientras que en el desván se encuentra lo trascendente. Es la necesaria ensoñación del hombre le hace subir desde el sótano al desván.

Este significado metafórico es el que ha llevado tanto a Palladio a construir la Villa Rotonda como a Le Corbusier La Ville Saboy, afirmando la arquitectura como hecho artificial en posición dominante frente a la naturaleza.

Pero no ha de entenderse la casa como elemento aislado, que sólo cubriría las necesidades íntimas del hombre sino en relación con la ciudad, para así atender a sus necesidades sociales.

Para dar respuesta tanto a las necesidades íntimas como sociales, el arquitecto dispone en cada momento histórico de una tecnología actual con la que dar respuesta a los problemas planteados. (Ref 4.29)

#### **4.2.2.4.2- EL LUGAR**

En la entrevista realizada en 1989 por Federico Climent, centrada en el proyecto de la Ciudad Blanca, Oiza diserta sobre la importancia de lugar en la arquitectura, entendiendo el lugar no sólo como espacio físico, más o menos natural, sino unido a las aspiraciones del hombre en el aprovechamiento de espacios exteriores concretos.

De esta manera entiende que no se puede proyectar sin tener un lugar, aceptando distintas relaciones entre ellos, unas veces por mimesis en armonía con el orden de la naturaleza y otras como es el caso del Partenón, o la catedral gótica, por ejemplo, en el que la arquitectura utiliza encuentra su relación con el medio natural por medio de un discurso opuesto, afirmándose frente a ella.

Esta necesaria vinculación con el lugar de no poder ser llevada a cabo en toda su plenitud, se recurrirá a la decoración como testimonio de lo que debería ser. (Ref 4.30)

#### **4.2.2.4.3- INTERVENCIÓN EN LO CONSTRUIDO**

La ciudad, en tanto que casa del hombre, no puede permanecer congelada en un momento determinado de la historia, pues las necesidades varían en el tiempo. Luego la ciudad debe cambiar, construyendo con los nuevos lenguajes acordes a cada momento histórico, que deben atender a la forma, contenido y uso del tiempo al que pertenecen.

**Ref 4.31** *"La historia construye la ciudad como secuencia temporal"*

Fco. Javier Sáenz de Oiza. Superposición y adaptación de nuevas estructuras en edificios antiguos. Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos, COAM. 1987

Se ha de intervenir en lo construido sin dudas, con la certeza de realizar mejores construcciones que las existentes, adaptadas a las necesidades que en ese momento se precisen, sustituyendo si fuese necesario lo existente por lo nuevo.

Frente a este razonamiento choca la importancia que otorga a la presencia de la arquitectura histórica como el Partenón, cuya mayor importancia reside en el significado que evoca su imagen a otros momentos históricos y no por su contenido funcional, utilitario o espacial.

Esta manera de entender las intervenciones en el patrimonio como algo natural, sin miedo a cometer un delito por eliminar parte o toda la construcción existente, tiene su justificación en un entendimiento de la tradición no como un archivo de formas, sino como manera de acometer los problemas planteados, de forma que ser tradicional implica dar solución a las necesidades planteadas utilizando en cada momento un lenguaje propio de su tiempo y no copiando formas anacrónicas que no responden a las necesidades actuales.

Así en la conferencia "*Superposición y adaptación de nuevas estructuras en edificios antiguos*" de 1987, utiliza a la historia como modelo que nos enseña lo acertado de construir sobre lo construido. De esta forma trata de demostrar lo correcto de su postura con ejemplos como la Giralda de Sevilla que si en un principio fue símbolo de la cultura musulmana, mediante una intervención pasó a convertirse en imagen de la cultura cristiana, gracias al lenguaje utilizado.

En realidad, comenta en esta conferencia que la actuación contemporánea siempre se ha realizado sobre lo existente, cargando al lugar de significado histórico gracias a la arquitectura. **(Ref 4.31)**

Además el progreso de la ciudad siempre ha venido de la mano de actuaciones creativas que muestran nuevos caminos que seguir.

Este planteamiento es el mismo que le vincula con Platón al considerar la utopía como modelo de la realidad.





#### **4.3-ANÁLISIS CRONOLÓGICO. PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA**



#### **4.3.- ANÁLISIS CRONOLÓGICO DE SU PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA.**

##### **4.3.1- 1946-1958. LOS PRIMEROS AÑOS.**

Comienza su carrera profesional a finales de los 40, en los últimos años de la autarquía española y final también del aislamiento cultural que tras la guerra había imperado en el país.

Esta situación junto a su viaje a EEUU nada más titularse, entre 1947 y 1948, le permitió comenzar su trabajo como arquitecto en un ambiente en el que los presupuestos modernos volvían a retomar el primer plano de la escena arquitectónica.

Durante todo este período la mayor parte de los trabajos los realiza en colaboración con otros compañeros, de manera que a unos primeros proyectos junto con Luís Laorga le siguen una densa producción sobre vivienda social, realizada junto a José Luís Romani y Manuel Sierra principalmente y que ocupa la mayor parte de su dedicación profesional durante la década de los cincuenta.

Además de estos encargos elabora una serie de propuestas para promotores particulares y concursos de ámbito nacional, algunas de manera individual, aunque la mayor parte de ellos los realiza en colaboración.



**Ref 4. 01-**F.J. Sáenz de Oiza.  
Plaza de Azoguejo. Segovia.  
1946



**Ref 4. 02-**F.J. Sáenz de Oiza.  
Plaza de Azoguejo. Segovia.  
1946

#### 4.3.1.1- FINAL DE LOS AÑOS 40. LOS PRIMEROS TRABAJOS.

##### **COLABORACIONES CON LUIS LAORGA**

Nada más acabar los estudios, en el año 1946, se presentó junto a Luís Laorga al Concurso Nacional de Arquitectura, organizado anualmente por la Dirección General de Bellas Artes, en este caso para la **Ordenación de la Plaza de Azoguejo en Segovia**, consiguiendo el primer premio

Aunque no se construye le sirvió a Sáenz de Oiza como campo de experimentación en la modernización de las tramas urbanas, en particular para adaptar la plaza motivo del concurso a las nuevas circulaciones rodadas para las que se había quedado obsoleta. (Ref 4. 01)

Su propuesta se queda a camino entre el academicismo imperante y las tendencias modernas, de acuerdo con la situación de esos momentos en los que todavía los historicismos y regionalismos son el germen de la búsqueda del nuevo estilo nacional y no hay una aceptación generalizada de la arquitectura moderna. (Ref 4. 02)

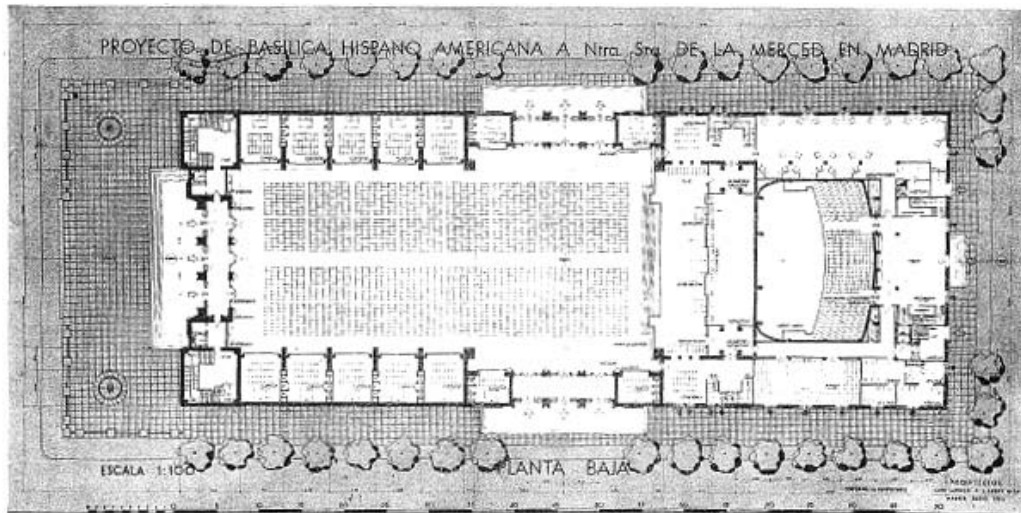
Junto con Luís Laorga realizará dos proyectos más, ambos también como resultado de un concurso, en los que consiguen el primer premio y que participan del mismo tema aunque con distinto entorno. Se trata de la construcción de una basílica, una de las cuales se encuentra situada en la trama urbana y en la otra en medio de un paisaje montañoso.

El primero de estos dos proyectos se sitúa en una zona de crecimiento al norte de Madrid, por aquel entonces. Se trata de la **Basílica de Nuestra Señora de la Merced**, con proyecto de 1949 y cuya ejecución se dilató hasta 1965, tras un tortuoso proceso en el que las obras se paralizaron durante largos períodos cuyos motivos llevaron a sus autores a renunciar a la paternidad de esta obra.

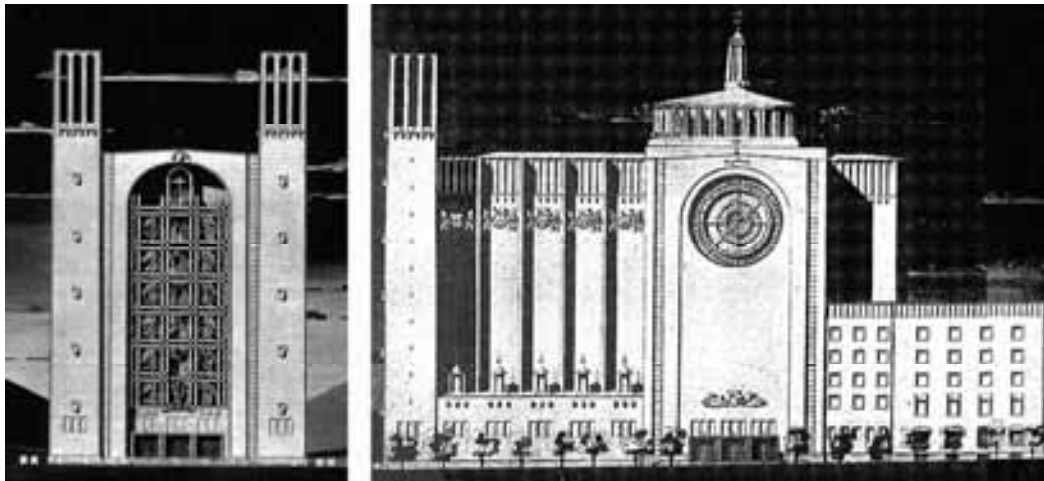
El motivo del concurso es un templo mariano de la hispanidad, compuesto por una Basílica y una residencia para los frailes de la Orden de la Merced.

La solución formal presentada, como ocurría con la propuesta de Segovia, está en consonancia con su momento histórico. Se utilizan formas históricamente aceptadas para esta tipología pero con una actualización de su imagen.

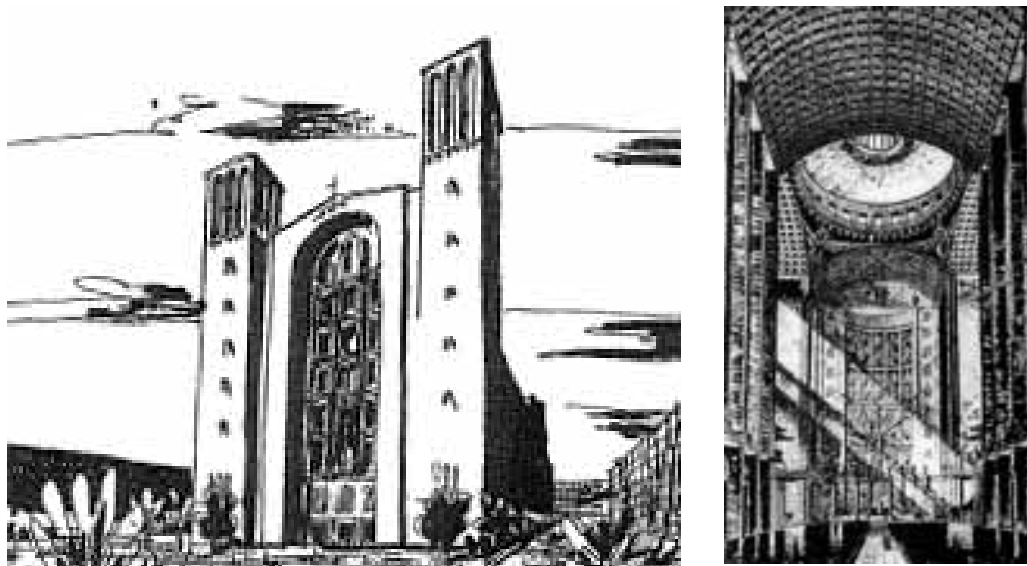
De esta manera el esquema general utilizado para la basílica es el tradicional para esta tipología, con un desarrollo en una sola nave de planta en cruz latina, utilizada por sus referencias religiosas. (Ref 4. 03)



Ref 4. 03-F.J. Sáenz de Oiza. Planta Basílica de la Merced. Madrid. 1949



Ref 4. 04-F.J. Sáenz de Oiza. Alzados Basílica de la Merced. Madrid. 1949



Ref 4. 05-06 -F.J. Sáenz de Oiza. Vistas exterior e interior de la Basílica de la Merced. Madrid. 1949

Sin embargo su materialización responde a intenciones de sinceridad constructiva como reflejo del espíritu religioso de la hermandad, de forma que la estructura de la nave se expresa en el exterior, sirviendo de pauta en la composición de las fachadas. Así en la fachada principal el gran hueco refleja la forma de la nave, mientras que en las laterales la presencia de los soportes sirve para modular su composición. **(Ref 4. 04)**

La imagen propuesta es sencilla, de expresión rotunda y de gran austeridad, conseguida por la concentración de la decoración que en el exterior ocupa todo el nicho de la fachada principal formalizando un gran retablo, apropiado para su situación urbana **(Ref 4. 05)**

En el interior, la decoración se condensa en el altar y en el tratamiento encasetonado de la bóveda que oculta el techo, quedando el resto libre de ornamento. **(Ref 4. 06)**

Esta tendencia a la austeridad proviene en gran parte del arquitecto alemán Dominikus Böhn, cuyos proyectos de principios de siglo para iglesias centroeuropeas son conocidas por los autores, como se comprueba al comparar la fachada principal, con las iglesias realizadas por Dominikus Böhn, en las que es habitual el uso de un gran hueco único que configura esta fachada.

Se completa la propuesta con la residencia que ocupa la parte posterior de la edificación. Para resolver su organización se utiliza el esquema de los claustros clásicos, colocando un patio en planta primera, alrededor del que se sitúan las distintas estancias.

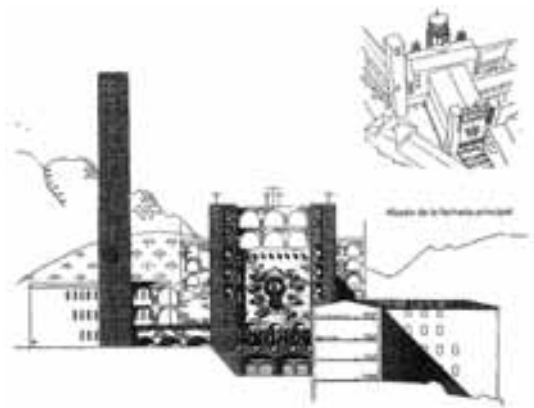
La incorporación de un sistema de calefacción por aire bajo el pavimento, a base de conductos de gran sección formados por piezas cerámicas prefabricadas, demuestra el interés de los autores no sólo por el edificio como contenedor sino por el acondicionamiento de los espacios interiores, utilizando para ello las nuevas tecnologías.

**La** Basílica para la Virgen de Aranzazu, de 1950, es el segundo edificio religioso que desarrolla con Luís Laorga, también motivo de un concurso, en el que consiguen el primer premio gracias a la adecuada respuesta a los requisitos solicitados ya que el estilo con el que hubieran deseado los propietarios que se realizara la nueva basílica es el barroco vascongado<sup>112</sup>.

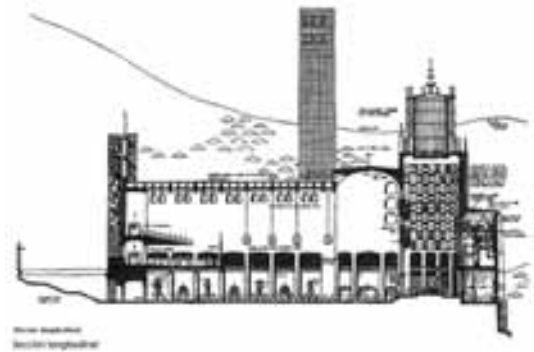
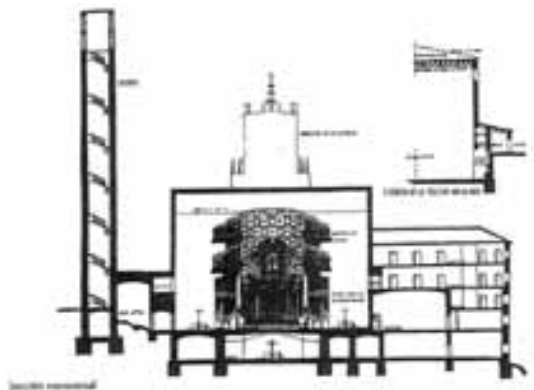
Debe proyectarse una basílica que pueda acoger a la gran cantidad de peregrinos y. al mismo tiempo, debe funcionar como iglesia conventual para las actividades propias de los miembros de la Orden Franciscana.



Ref 4. 07-F.J. Sáenz de Oiza. Planta Basílica de Aranzazu. Alava. 1950



Ref 4. 08-F.J. Sáenz de Oiza. Alzado Basílica de Aranzazu. Alava. 1950



Ref 4. 09-F.J. Sáenz de Oiza. Secciones Basílica de Aranzazu. Alava. 1950



La convocatoria del concurso retoma la ampliación ya comenzada a principios de siglo con el proyecto de Francisco Alonso y Martos de 1920 del que sólo se levantó la cabecera que serviría de apoyo a las propuestas presentadas.

Este condicionante supuso un freno a las posibles aportaciones de las plantas de los concursantes que deben dar respuesta no sólo a las nuevas necesidades de ampliación de la iglesia existente sino también adaptar las comunicaciones de acceso.

De esta manera, la propuesta debe hacer coincidir el nivel de la nueva iglesia con la planta primera del convento, así como mantener la cimentación de la iglesia actual y colocar la entrada principal en la dirección del eje longitudinal, dejando a criterio de los concursantes la forma y el estilo a emplear, aunque debe ser resuelto con el carácter propio del edificio religioso para lo que se propone el uso de materiales de la mayor resistencia y de fácil conservación.

La solución de Luís Laorga y Sáenz de Olza plantea un esquema asimétrico que considera la totalidad de los volúmenes que configuran, junto con la basílica, el nuevo conjunto religioso, en cuya composición se integra el edificio tanto en la trama urbana como con el paisaje montañoso al que pertenece. **(Ref 4. 07)**

Para ello se separa la torre campanario que funciona como compensación de la composición a la vez que enlaza el conjunto con las montañas próximas. Recurso similar al utilizado por Paul Bonantz en la estación de Stuttgart,

Otra referencia a la arquitectura moderna centroeuropea de principios de siglo se encuentra en la composición de la fachada principal que recuerda a la de la iglesia de Dominikus Bohm en Hindenburg.

Además, el dilatado proceso de construcción que llegará hasta 1955, permite a Sáenz de Oiza introducir modificaciones que transforman la inicial propuesta cargada de historicismos a un resultado más cercano al lenguaje moderno.

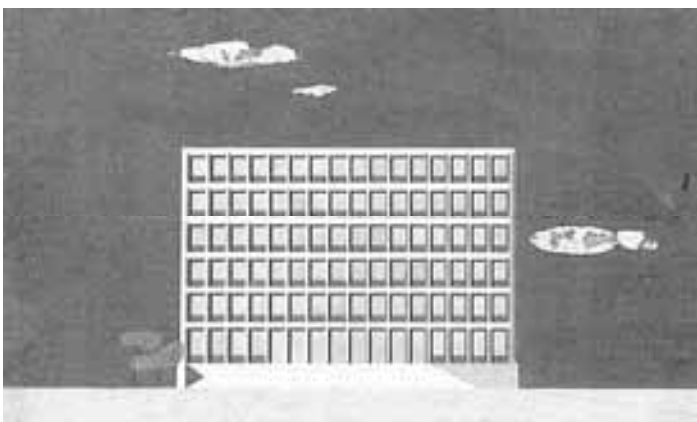
En este sentido se eliminan las abundantes decoraciones de la fachada principal realzando la volumetría de la nave y las torres de acceso. Desaparece la floreada linterna, proponiendo un elemento de mayor austeridad. Se simplifica la composición de la fachada principal, suprimiendo la doble arcada, al igual que la que enlaza la nave con el campanil y todos los arcos que aparecían en fachada, sustituyéndolos por huecos ovalados cuya geometría está más cercana al entorno rocoso que la envuelve. **(Ref 4. 08)**



**Ref 4. 10-**F.J. Sáenz de Oiza. Retablo y camarín Basílica de Aranzazu. Alava. 1950



**Ref 4. 11-**F.J. Sáenz de Oiza. Detalles pórtico y vidrieras Basílica de Aranzazu. Alava. 1950



**Ref 4. 12-**F.J. Sáenz de Oiza. Concurso para la Delegación de Hacienda de Valencia. 1949

Algo similar ocurre en el interior, resolviendo la nave principal por medio de una bóveda de hormigón visto que arranca a dos metros del suelo, unificando el espacio, en sustitución del techo plano y encasetonado de la propuesta de concurso. Las distintas alturas son utilizadas de manera simbólica asociando las distintas escalas según la importancia de la función. **(Ref 4. 09)**

Desaparece la capilla, manteniendo únicamente el camarín de la virgen que se representa en piedra policromada, más sencillo que la recargada propuesta del Anteproyecto **(Ref 4. 10)**

A estos cambios contribuye la participación de una variedad de artistas cuyo lenguaje está muy lejos del historicista que aparece en el proyecto inicial y que sintoniza a la perfección con los cambios introducidos: los doce apóstoles de Jorge Oteiza en fachada, el retablo de Lucio Muñoz, las pinturas de la capilla de Pascual Lara, la cripta de Nestor Basterretxea y las vidrieras de Álvarez Eulate. **(Ref 4. 11)**

Lo que permanece inalterado desde la propuesta inicial es el expresivo acabado en punta de diamante de las torres que le conceden una imagen escultural al conjunto.

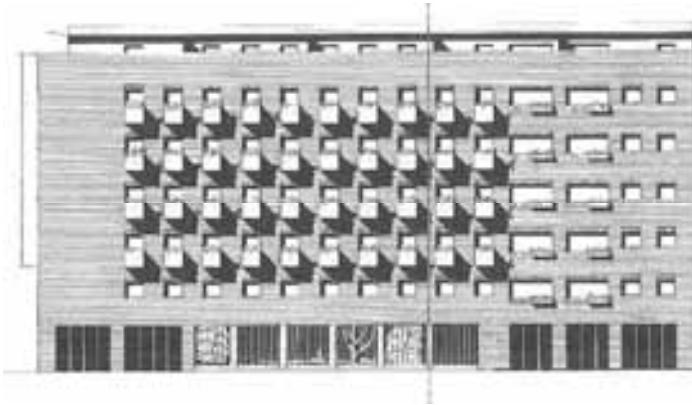
Este acabado que ya había sido utilizado por los arquitectos en la propuesta de remodelación de la Plaza de Azoguejo de Segovia, proviene de la Casa de los Picos, casa que conocen desde su participación en 1946 en el concurso de Segovia y que llama la atención de Sáenz de Oiza por la impresión que la arquitectura masiva y texturizada de Sullivan y Richardson causaron en Sáenz de Oiza durante su viaje a Estados Unidos.<sup>113</sup>

El resultado final al que se llega, se encuentra entre lo vernáculo y lo moderno.

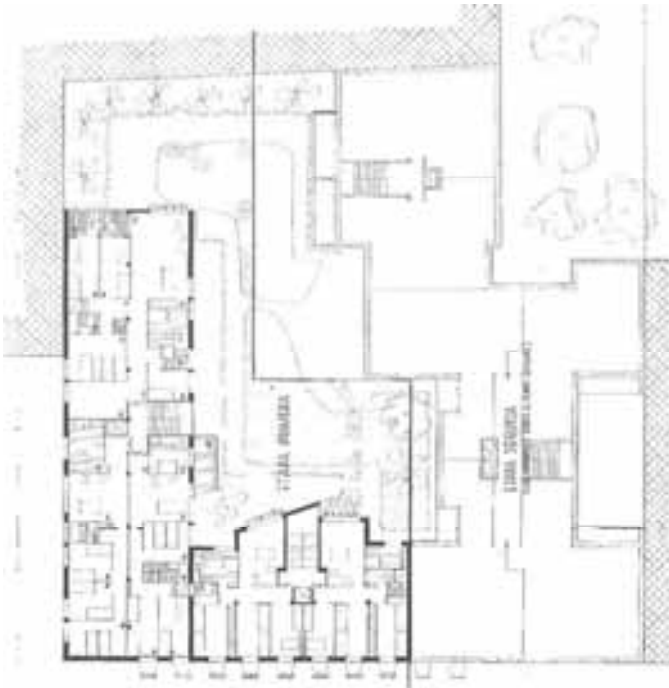
#### **PROYECTOS EN SOLITARIO.**

En contraste con estos proyectos se encuentran otras propuestas como la realizada para el **Concurso para la Delegación de Hacienda en Valencia**, de 1949, con un lenguaje moderno de influencia italiana, y del que Fco. de Asís Cabrero y Rafael Aburto son claro exponente español como refleja su propuesta de este mismo año para la Casa Sindical en Madrid. **(Ref 4. 12)**

Junto a esta propuesta se encuentra el proyecto para un **Edificio de Viviendas en la Calle Fernando el Católico de Madrid**, en el que la fachada está resuelta con un claro lenguaje moderno que rompe la axialidad habitual de estas construcciones y la libera de toda decoración y ornamento. Los balcones utilizados son un gesto de reconocimiento a Walter Gropius y la Bauhaus. **(Ref 4. 13)**



**Ref 4. 13-**F.J. Sáenz de Oiza. Edificio de Viviendas en la Calle Fernando el Católico. Madrid. 1949



**Ref 4. 14-**F.J. Sáenz de Oiza. Edificio de Viviendas en la Calle Fernando el Católico. Madrid. 1949



**Ref 4. 15-**F.J. Sáenz de Oiza. Edificio de Viviendas en la Calle Fernando el Católico. Madrid. 1949

En el proyecto inicial se prevé la construcción de cuatro bloques agrupados en L que forman un conjunto con vistas a la calle Fernando el Católico y a un amplio patio de manzana hacia el que vuelca balcones y ventanas en una configuración más organicista que modernista. Sin embargo sólo se construye dos de los cuatro bloques, los que configuran la esquina exterior de la agrupación. **(Ref 4. 14)**

Del esquema utilizado destaca el planteamiento de invertir la orientación de los espacios, volcando las zonas de estancia a la tranquilidad del patio, dejando los dormitorios como barrera frente al ruido de la ciudad.

La transparencia con que se materializa el acceso evoca influencias de Mies van der Rohe. Esta permeabilidad se consigue al liberar toda la planta baja de construcción, únicamente se encuentra el acceso a los cuatro núcleos de comunicación lo que permite las vistas del patio desde la calle. **(Ref 4. 15)**

Para el revestimiento de las pocas paredes de esta planta, utiliza como motivos las pinturas de Lyonel Feininger y Piet Modrian en sus últimos años, lo que supone un nuevo gesto de su interés por la cultura moderna.

#### **4.3.1.2- LA DÉCADA DE LOS 50. EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA SOCIAL**

##### **LA OFICINA TÉCNICA DEL HOGAR DEL EMPLEADO**

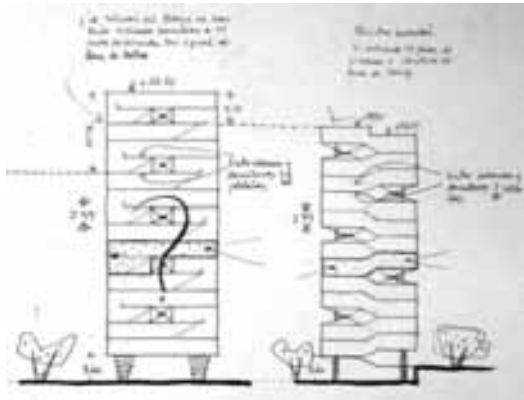
Durante los años que siguen a la etapa de la autarquía, los organismos públicos tienen la prioridad de resolver los problemas originados por el masivo asentamiento de chavolas, lo que les lleva a plantear de manera urgente la construcción a gran escala de viviendas económicas.

Debido a los limitados recursos de que se dispone, se potencia la intervención de la iniciativa privada que se formaliza en la creación de multitud de sociedades benéficas al amparo de distintas organizaciones privadas con suficiente soporte económico para hacerlas frente.

Una de estas sociedades benéficas es el Hogar de Empleado que se crea en 1946, dependiente de una organización apostólica.

De ella nacerá la Constructora Benéfica del Hogar del Empleado que tras unos puntuales trabajos por medio de la contratación externa de los trabajos técnicos, constituye en 1952 la Oficina Técnica, formada en un primer momento por José Luís Romaní, Sáenz de Oiza, Manuel Sierra y Milazynski a los que se unirá en 1955 Luís Cubillo.

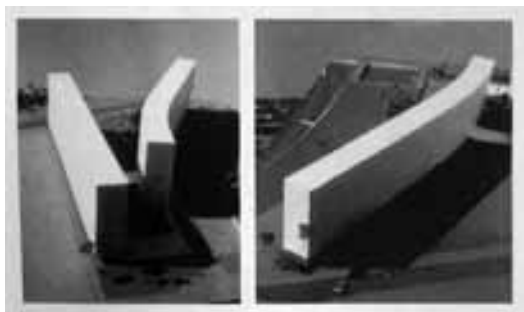
Desde aquí se elevarán las propuestas de numerosas unidades vecinales al INV, propuestas muy ajustadas económicamente, gracias al minucioso estudio



Ref 4. 16-F.J. Sáenz de Oiza. 600 Viviendas en la Urbanización del río Manzanares. Madrid. 1953



Ref 4. 17-F.J. Sáenz de Oiza. 600 Viviendas en la Urbanización del río Manzanares. Madrid. 1953



Ref 4. 18-F.J. Sáenz de Oiza. 600 Viviendas en la Urbanización del río Manzanares. Madrid. 1953

y cálculo de todos sus elementos, constructivos e instalaciones, llegando a proyectar a la escala del ladrillo.

En este ambiente de trabajo en grupo, todas estas personalidades van madurando sus caracteres profesionales y cuyos trabajos son el embrión de los Poblados de Absorción y Dirigidos de Madrid.

La urgencia de construcción de estas viviendas permitió pasar por alto el carácter monumental y la representatividad que desde las instancias oficiales se exigían a las nuevas construcciones urbanas, favoreciendo, no de manera intencionada, la puesta en práctica los planteamientos del movimiento moderno.

La Constructora Benéfica deja de existir en 1966, aunque desde principios de los 60 sólo José Luís Romaní mantenía un contacto continuado con ella, cubriendo el hueco de sus anteriores compañeros, jóvenes arquitectos como Carlos Ferrán y Eduardo Mangada.

#### **UNIDADES VECINALES**

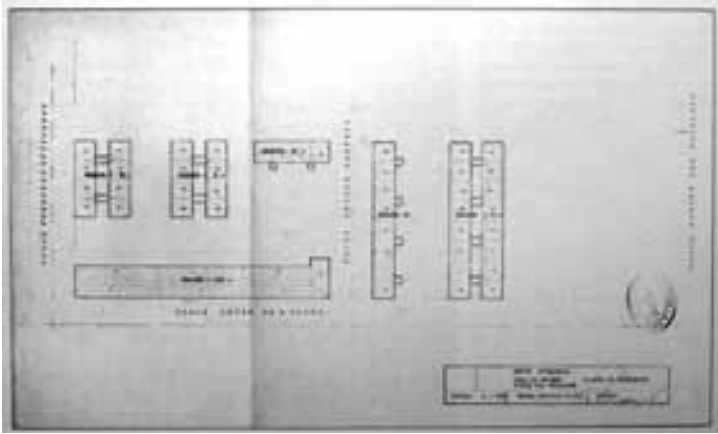
El primer proyecto completo que la Oficina Técnica para el Hogar del Empleado presenta al Instituto Nacional de la Vivienda para su aprobación es una propuesta experimental para **600 Viviendas en la Urbanización del Río Manzanares**, en 1953.<sup>114</sup>

Esta propuesta tiene influencia directa de los postulados modernos más radicales, representados en la Unidad de Habitación de Le Corbusier y se puede interpretar como un manifiesto de intenciones del grupo que apuesta por la ciudad-jardín vertical, la vivienda en comunidad y la concentración de la edificación en beneficio del paisaje que se libera.

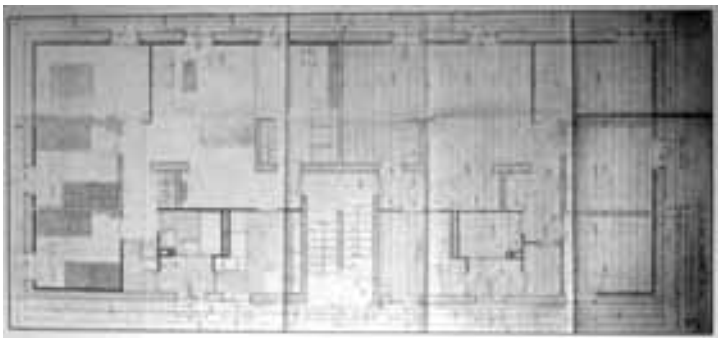
Sin embargo va a ser rechazada por el INV por no responder adecuadamente al usuario al que tiene que ir dirigido y no respetar las normativas urbanísticas de la zona, pero sobre todo, por no adecuarse al modelo de ciudad que desde los organismos oficiales se establece, preocupados en buscar soluciones de rápida y económica ejecución con las que solventar con urgencia los problemas del masivo asentamiento de chabolas.

A partir del modelo de la Unidad de Habitación de Le Corbusier, generan una propuesta mejorada en cuanto a la calidad de los espacios de comunicación que se abren al exterior configurándose como agradables zonas de relación entre vecinos. **(Ref 4. 16)**

Se proyectan 600 viviendas dúplex resueltas en dos bloques lineales de 160 y 175 metros de longitud de 11 plantas cada uno, con galerías intermedias de



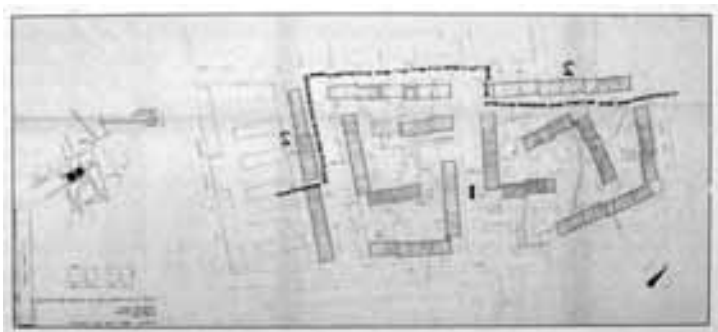
**Ref 4. 19-**F.J. Sáenz de Oiza. Ordenación Grupo Covadonga. Madrid. 1953



**Ref 4. 20-**F.J. Sáenz de Oiza. Planta tipo Grupo Covadonga. Madrid. 1953



**Ref 4. 21-**F.J. Sáenz de Oiza. Grupo Covadonga. Madrid. 1953



**Ref 4. 22-**F.J. Sáenz de Oiza. Unidad vecinal de Erillas. Madrid. 1953



acceso a 24-26 viviendas por planta, con un solo núcleo de comunicación por bloque situado en posición central en planta. **(Ref 4. 17)**

La planta tipo propuesta se desarrolla como semiduplex, utilizando media planta de desnivel entre las zonas de estar y dormitorios, generando cinco variaciones de vivienda de forma que se puedan albergar familias desde 4 a 8 miembros. Se consigue con este tipo, comparándolo con el utilizado por Le Corbusier, una mayor privacidad de las estancias, así como eliminar superficies de distribución con lo que hay un mayor aprovechamiento en planta.

Destaca el encuentro con el terreno por la inserción de la planta baja en la topografía del solar, de forma que el terreno protege este espacio abierto, creando interesantes relaciones con el entorno, sobre todo con el río. En esta planta baja se colocan las dotaciones planteadas no sólo para dar servicio a la comunidad sino abiertos a la ciudad. **(Ref 4. 18)**

Se utiliza una modulación estricta tanto en planta como en alzado, a la que se someten desde las carpinterías a los pavimentos e instalaciones, definiendo al mínimo detalle estas últimas. Esto junto con un extenso estudio del soleamiento demuestra la preocupación del equipo por las condiciones técnicas e higiénicas.

En este mismo año proyectan el **grupo Covadonga**, incluido dentro del Plan de Urgencia Social de Madrid. Está formado por 175 viviendas distribuidas en cuatro bloques de cinco alturas y agrupaciones unifamiliares que encierran un espacio verde, núcleo de la ordenación que funciona como esponjamiento dentro de la densa trama urbana. **(Ref 4. 19)**

Este proyecto que sí será construido, se desarrolla por agregación de unidades habitacionales repetidas vertical y horizontalmente, como si de una intervención para viviendas sociales en la periferia se tratara, utilizando tipos de edificación estandarizados y en los que se priorizan los criterios de máxima iluminación y ventilación de las estancias, con generosas zonas verdes y mínimo acceso rodado. **(Ref 4. 20)**

Sin embargo, al estar integrado en la trama urbana consolidada, el espacio exterior de desahogo, queda contenido por las edificaciones que se disponen perimetralmente, a diferencia del modelo para unidades vecinales de la periferia en el espacio verde rodea a las edificaciones. **(Ref 4. 21)**

Los edificios están ligeramente levantados del suelo, proporcionándoles mayor aislamiento, a la vez que se ordenan en planta como viviendas pareadas, rompiendo así la escala del bloque, lo que le aporta un carácter más doméstico.



Ref 4. 23-F.J. Sáenz de Oiza. Ordenación Unidad vecinal de Batan. Madrid. 1955



Ref 4. 24-F.J. Sáenz de Oiza. Calles Unidad vecinal de Batan. Madrid. 1955



Ref 4. 25-F.J. Sáenz de Oiza. Tipología de bloques de 5 alturas de Unidad vecinal de Batan. Madrid. 1955



Ref 4. 26-F.J. Sáenz de Oiza. Tipología de torre de Unidad vecinal de Batan. Madrid. 1955

El tipo de vivienda que se utiliza se desarrolla en 45 metros cuadrados entre muros de carga de 18 metros de longitud con una distribución lineal dividida en dos áreas por un patio interior que separa un espacio único como zona de día de la zona de dormitorios. Por su parte la zona de día vuelca al exterior a través de una galería.

El bloque de cinco alturas de esta ordenación es el mismo que se utiliza en la **Unidad Vecinal de Erillas**, también en 1953 y que es la primera ordenación que proyectan para la periferia. El mayor acierto de esta ordenación se encuentra en la variedad de los espacios libres y la manera de articularlos apartir de las edificaciones, conseguida con una solución monótona al utilizar un único tipo de bloque. **(Ref 4. 22)**

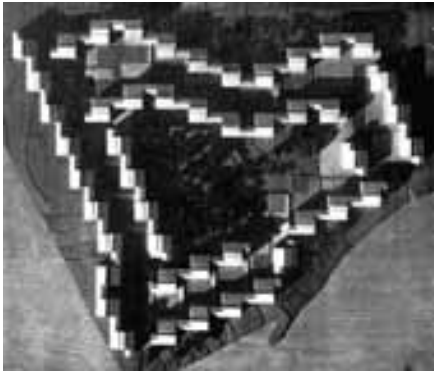
Este bloque lo volverán a utilizar en 1955 en la **Unidad Vecinal de Batán**, situada a la salida de Madrid por la carretera de Extremadura, próximo a la Casa de Campo y que alberga 752 viviendas desarrolladas a partir de bloques lineales, de cuatro o cinco alturas y torres de doce plantas de influencia escandinava que rompen la monotonía del conjunto y aprovechan las vistas que ofrece la ligera pendiente a mediodía. **(Ref 4. 23)**

La construcción completa de la Unidad Vecinal se prolonga hasta los años sesenta, con el desarrollo los edificios complementarios por parte de colaboradores de Sáenz de Oiza en la Oficina Técnica como por ejemplo el Centro Comercial que es proyectado por Eduardo Mangada.

La estructura de la ordenación obedece a principios racionales y orgánicos, dividiendo la superficie en manzanas gracias a viales rodados independientes de los que dan acceso al barrio, y a partir de los cuales, nacen calles peatonales que llegan a las viviendas y distintos espacios comunitarios.

Se organizan las manzanas alrededor de tres núcleos, iglesia, escuela y comercio. La iglesia se presenta como la principal en posición dominante. La escuela se sitúa en un entorno más tranquilo rodeada de zonas con arbolado, mientras que la comercial se vincula por uno de sus lados a la carretera de acceso. Todas se sitúan en plazas peatonales.

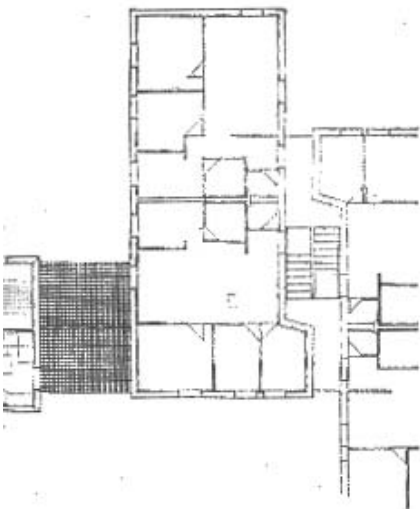
Los espacios intersticiales son proyectados con el mismo cuidado que los espacios construidos, generando zonas ajardinadas de uso colectivo. Se independizan las circulaciones del tránsito exterior y se separan las circulaciones peatonales de las rodadas, existiendo una única penetración de este último tipo que llega hasta el centro cívico, situando bolsas de aparcamiento en zonas estratégicas y otra en el exterior para los vehículos no pertenecientes a la urbanización. **(Ref 4. 24)**



Ref 4. 27-F.J. Sáenz de Oiza. Ordenación Grupo Loyola. Madrid. 1957



Ref 4. 28-F.J. Sáenz de Oiza. Agrupación viviendas Grupo Loyola. Madrid. 1957



Ref 4. 29-F.J. Sáenz de Oiza. Planta tipo vivienda Grupo Loyola. Madrid. 1957



Ref 4. 30-F.J. Sáenz de Oiza. Grupo Loyola. Madrid. 1957

Las viviendas quedan rodeadas por zonas verdes con el objetivo de crear zonas tranquilas y agradables. De esta forma se generan tres zonas verdes concéntricas. Una exterior que actúa como filtro frente a las calles perimetrales que rodean la parcela. Un segundo cinturón en el que se encuentran los caminos de acceso interior. Y una tercera zona verde en la zona central comunitaria.

Para los bloques lineales se utiliza la solución de la Unidad de Erillas, formada por la repetición de unidades compuestas por dos viviendas simétricas a las que se accede desde una escalera abierta, configurando bloques desde dos a siete escaleras con variación entre las viviendas intermedias con dos dormitorios y las extremas que tienen incorporan un tercer dormitorio por la mayor superficie de fachada disponible. **(Ref 4. 25)**

Las torres acogen a cuatro viviendas por planta, agrupadas en parejas a ambos lados del núcleo de comunicaciones verticales. Todas ellas disponen de tres dormitorios, carecen de pasillos de distribución y unifican las zonas de servicio, consiguiendo un aprovechamiento máximo de la superficie así como un abaratamiento de la construcción. **(Ref 4. 26)**

La imagen resultante es de composición abstracta, consecuencia del cuidadoso aparejo del ladrillo, las líneas oscuras de los canalones y las persianas deslizantes exteriores.

El acceso a las torres se enfatiza con un muro de piedra que configura el espacio urbano.

En 1957 presentan el proyecto del **Grupo Loyola** para el que la Constructora Benéfica del Hogar del Empleado les había encargado proyectar 762 viviendas y 23 locales comerciales, en una parcela sensiblemente triangular, perimetralmente rodeada por vías de circulación.

Se ordena la parcela con una calle continua para tránsito tanto peatonal como rodado, paralela al perímetro, a través de la cual se accede a las viviendas que se sitúan a ambos lados de este vial, con lo que se obtiene un espacio central triangular que se plantea como zona común de la urbanización, sólo para uso peatonal y con los comercios en las plantas bajas de las zonas principales. **(Ref 4. 27)**

Toda la ordenación se desarrolla a partir de una malla de 60x60 centímetros de módulo que sirven para estructurar las viviendas, de dos y tres dormitorios, en bloques de cuatro y cinco alturas.

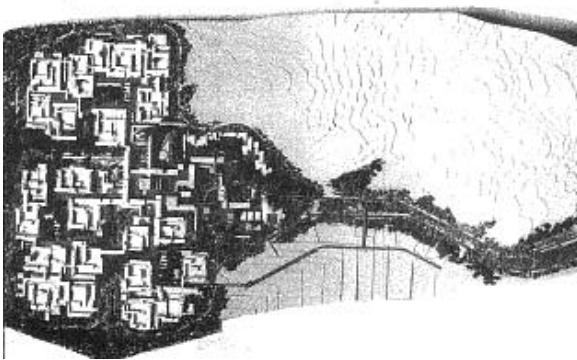
La unidad básica organizadora de la ordenación se compone de dos bloques desplazados entre sí, cada uno de los cuales alberga dos viviendas por



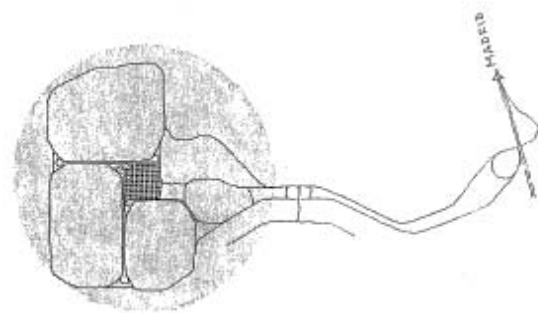
Ref 4. 31-F.J. Sáenz de Oiza. Grupo Loyola. Madrid. 1957



Ref 4. 32-F.J. Sáenz de Oiza. Barrio de Calero. Madrid. 1957



Ref 4. 33-F.J. Sáenz de Oiza. Ordenación Proyecto Horizonte. Madrid. 1957



Ref 4. 34-F.J. Sáenz de Oiza. Zonificación Proyecto Horizonte. Madrid. 1957

planta. Las escaleras que se proyectan abiertas, sirven de nexo de unión entre los dos bloques. **(Ref 4. 28)**

De esta forma puede entenderse indistintamente que se ha llegado a la solución por la suma de unidades habitacionales o que a partir de un esquema unitario se desarrollan estas las unidades habitacionales, desarrollo este último que quedaba mejor justificado en el proyecto, ya que los bloques formaban un desarrollo continuo por la unión entre ellos por medio de terrazas que no fueron ejecutadas.

Las viviendas se desarrollan en 50 metros cuadrados, en las que se consigue un máximo aprovechamiento al eliminar las zonas de circulación y concentrar las zonas húmedas, proponiendo además una disposición en la que todas las piezas son exteriores. **(Ref 4. 29)**

Se incorporan en este proyecto los principios que Team X planteaba para conseguir una arquitectura racional más humanizada. De esta forma las viviendas no sólo se optimizan económica y funcionalmente sino que participan de un entorno agradable que potencie la vida en comunidad. **(Ref 4. 30)**

Así, los retranqueos de los edificios sirven para acotar distintas zonas exteriores que se delimitan con distintas plataformas horizontales, aportando a este espacio exterior una escala más cercana al hombre.

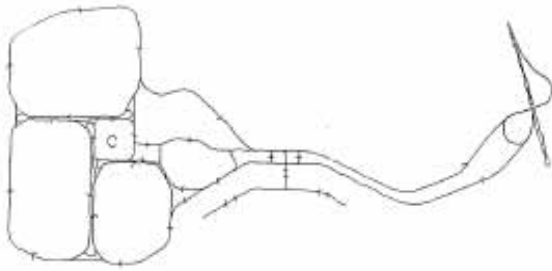
Con estos nuevos planteamientos queda en un segundo término el criterio de orientación ya que los edificios se ordenan en función de las plazas y calles que los ordenan que adquieren igual importancia que las viviendas.

Parece un acierto el énfasis puesto en estos espacios exteriores, ya que en el tipo de vivienda social el desarrollo de las actividades cotidianas se produce tanto dentro como fuera de ella, adquiriendo una gran relevancia estos espacios comunitarios por su intenso uso. En este caso se han incorporando en ellos dotaciones para actividades colectivas como los tendederos. **(Ref 4. 31)**

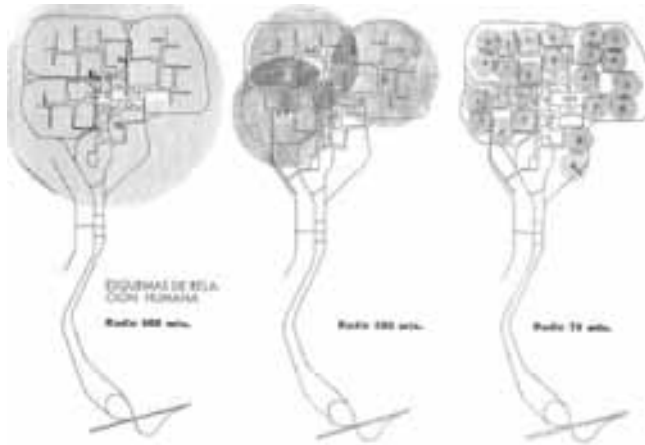
El tratamiento de las vías de circulación también refleja la importancia de estos espacios como zonas de relación. En ellas, el tránsito rodado está subordinado al peatonal, de forma que sólo el anillo intermedio se permite el tránsito rodado, obligando a una circulación reposada más acorde con el peatón gracias a los distintos retranqueos y cortes que se producen para este tráfico.

La última unidad vecinal que construyen como Oficina Técnica del Hogar del Empleado es la proyectada en 1958 para las viviendas sociales en el **barrio de Calero**, en la zona este de Madrid. **(Ref 4. 32)**

En este proyecto lo más destacado es el bloque de viviendas dúplex, con amplios corredores de acceso a las viviendas para provocar las relaciones



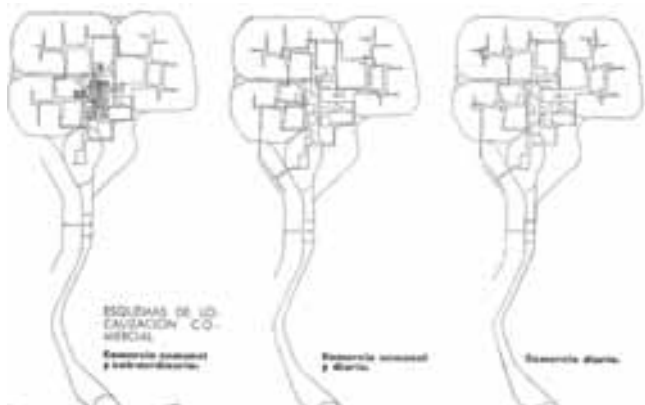
Ref 4. 35-F.J. Sáenz de Oiza. Esquema circulations Proyecto Horizonte. Madrid. 1957



Ref 4. 36-F.J. Sáenz de Oiza. Esquemas sociológicos Proyecto Horizonte. Madrid. 1957



Ref 4. 37-F.J. Sáenz de Oiza. Zonas verdes Proyecto Horizonte. Madrid. 1957



Ref 4. 38-F.J. Sáenz de Oiza. Esquema comercio Proyecto Horizonte. Madrid. 1957



comunitarias. Esta tipología de bloque está desarrollada a partir de la propuesta que 1953 presentaron con poca fortuna para 600 viviendas en la Urbanización del Manzanares.

Todos estos estudios sobre la configuración de unidades residenciales se sintetizan en el **Proyecto Horizonte**<sup>115</sup>, de 1957, en el que a través de una propuesta para una ciudad satélite de Madrid, independiente y aislada, se estudian las necesidades completas de una pequeña población. **(Ref 4. 33)**

Se analizan exhaustivamente todos los factores que intervienen de una manera metódica, dividiendo jerárquicamente cada uno de los apartados y se concreta una propuesta de zonificación con tres grandes áreas. La función residencial constituye la zona principal separada de la zona industrial que se sitúa en la periferia de la ordenación, utilizando la zona de oficinas como nexo de unión entre ambas. **(Ref 4. 34)**

La zona residencial se divide a su vez en barrios, estos en manzanas que a su vez acogen a los distintos bloques de viviendas.

Especial interés le dedican a las circulaciones entre las distintas partes, para las que se establece una malla que asegura la fluidez de tránsito, pero diseñando distintos tipos de vías acordes a los distintos usos y localizaciones con especial atención hacia el peatón en la zona residencial pero sin erradicar el uso del automóvil dentro de esta área, sino compatibilizándolo. **(Ref 4. 35)**

La ciudad es tratada como hecho plástico, en el que los vacíos y llenos, junto con las distancias, el número, el tiempo y la escala componen el trazado del conjunto.

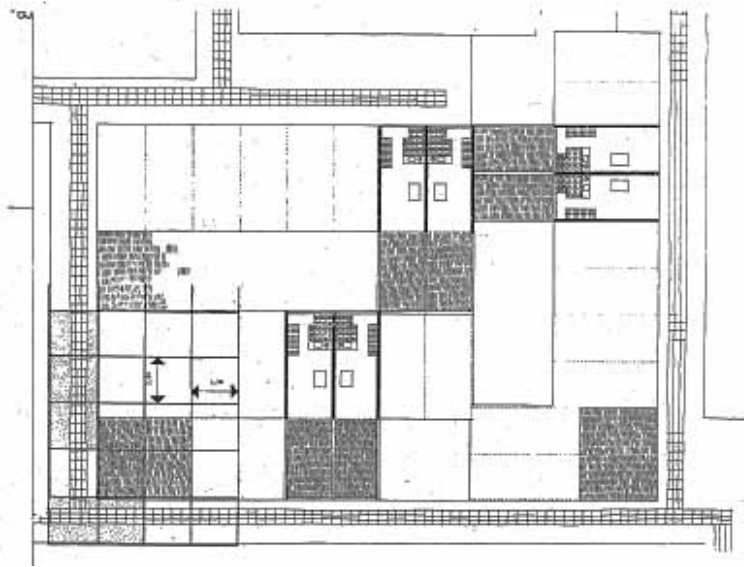
Además se han tenido en cuenta tanto factores topográficos como sociológicos a la hora de distribuir las distintas zonas de actividad, detallando los espacios en base a las distintas relaciones que se producen, desde la directa comunicación entre vecinos, hasta las establecidas en el barrio pasando por las manzanas. **(Ref 4. 36)**

Toda la ordenación se integra dentro de una gran zona verde que se define en función de la situación en la que se encuentra dentro del conjunto, evitando la incorporación de estos espacios como zonas residuales dentro de la ordenación. **(Ref 4. 37)**

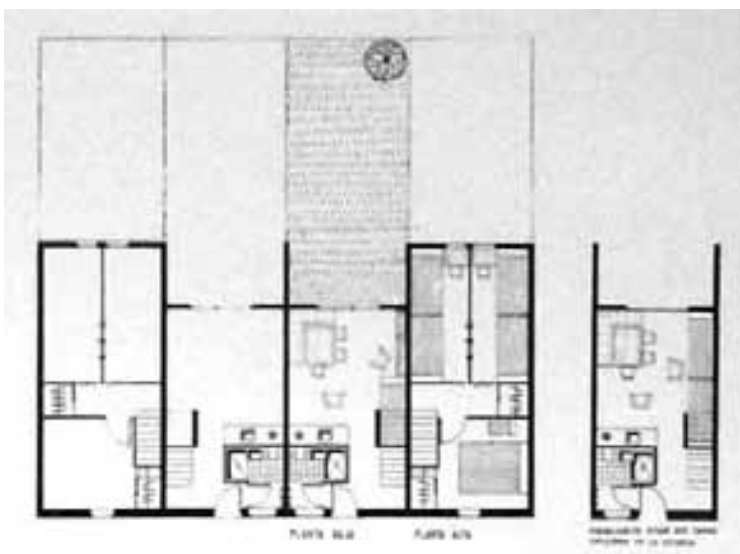
Se establece así una jerarquía de zonas verdes que van desde los paseos ajardinados que acompañan a las vías peatonales hasta el gran parque centro de la ciudad, vinculado al núcleo cívico en el que se encuentran las actividades principales, culturales y religiosas.



Ref 4. 39-F.J. Sáenz de Oiza.  
Poblado Fuencarral A.  
Madrid. 1955



Ref 4. 40-F.J. Sáenz de Oiza.  
Poblado Fuencarral A. Madrid.  
1955



Ref 4. 41-F.J. Sáenz de Oiza.  
Poblado Fuencarral A. Madrid.  
1955

En coherencia con esta distribución de zonas verdes, la dotación deportiva también se plantea de manera dispersa por toda la urbanización, en lugar de concentrarla en forma de un único pabellón.

Algo parecido ocurre con la dotación comercial que se adapta a la jerarquía residencial establecida, de forma que se dispone de ella por toda la ordenación densificándose al acercarse al centro cívico. **(Ref 4. 38)**

#### **LOS POBLADOS**

Sáenz de Oiza que ya había trabajado para la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid al finalizar los estudios, recibe de este organismo el encargo de realizar el que sería, junto al de De la Sota, el primer poblado de absorción construido en la periferia madrileña, por lo que se adivina la importancia que tenía para Julián Laguna, director de la Comisaría de Urbanismo, en vistas a la defensa de la realización de posteriores poblados.

Situado en una pequeña aldea a las afueras de Madrid, se dividió la intervención en dos poblados, Fuencarral A y B, encargados a Sáenz de Oiza y De la Sota respectivamente.

El proyecto de **Fuencarral A**, de 1955, desarrolla las 500 viviendas solicitadas de forma que 300 configuran agrupaciones unifamiliares de dos plantas y las restantes 200 se ubican en veinticinco bloques de cuatro pisos con dos viviendas por piso. **(Ref 4. 39)**

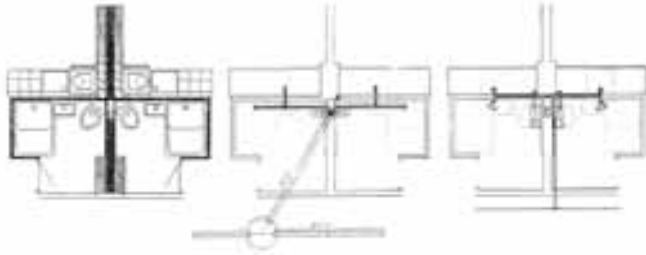
Todas estas edificaciones configuran un anillo edificado, dispuesto alrededor de un espacio abierto y arbolado donde se prevé la construcción de un centro social y comercios. La ordenación se fracciona con el único acceso rodado que es continuación de la carretera de unión con el centro urbano y que parte la urbanización en dos. A partir de este vial nacen los caminos peatonales que conducen a las viviendas.

Un segundo añillo arbolado protege a las edificaciones de las calles que la delimitan la parcela.

Se formalizan largas manzanas por la unión de viviendas unifamiliares, intentando minimizar el número de calles y buscando siempre la orientación sur o este para las estancias principales de las viviendas

Toda la ordenación se desarrolla en base a un malla de 3,5 por 3,5 metros de módulo, incluidas las calles, ocupando las viviendas unifamiliares cuatro de estos módulos con una superficie total construida de cincuenta metros cuadrados. **(Ref 4. 40)**

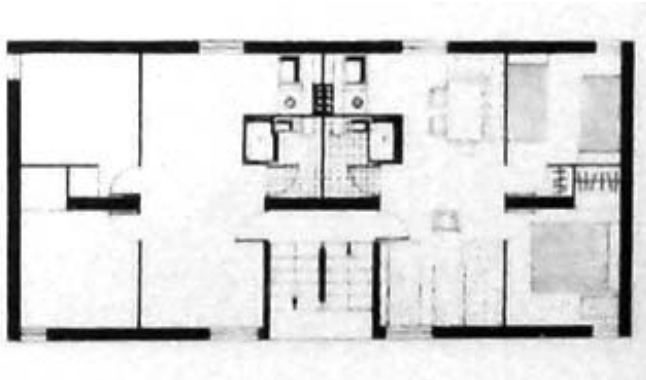
La planta baja sólo está construido un módulo y tres cuartos, destinándose el resto al jardín, mientras que en planta primera la construcción avanza hasta



**Ref 4. 42-**F.J. Sáenz de Oiza. Saneamiento viviendas en hilera Poblado Fuencarral A. Madrid. 1955



**Ref 4. 43-**F.J. Sáenz de Oiza. Viviendas en hilera Poblado Fuencarral A. Madrid. 1955



**Ref 4. 44-**F.J. Sáenz de Oiza. Planta tipo bloque Poblado Fuencarral A. Madrid. 1955



**Ref 4. 45-**F.J. Sáenz de Oiza. Bloque de viviendas Poblado Fuencarral A. Madrid. 1955

los dos módulos y cuarto, lo que genera un espacio abierto y cubierto en planta baja. **(Ref 4. 41)**

Las viviendas se emparejan simétricamente para poder concentrar las redes de instalaciones en la planta baja, lo que repercute en la economía de la construcción. Esta optimización económica también se refleja en el sistema constructivo, realizado a base de muros de ladrillo macizo con una altura mínima en el cuarto de los niños. **(Ref 4. 42)**

Tiene especial interés esta agrupación de las viviendas unifamiliares que sin variar la tipología de la vivienda consigue una orientación óptima para todas las viviendas y en su mayor parte con el patio jardín como continuidad del salón. **(Ref 4. 43)**

Esto lo consigue al posibilitar el acceso en ambos extremos de la vivienda lo que supone una renuncia a la agrupación por simetría de las filas de viviendas y, en el caso de las viviendas con acceso por el patio, la pérdida de parte de la intimidad de este espacio.

Consigue una expresión del conjunto casi neorrealista provocada por una intención plástica povera, enfatizada por la economía y racionalidad con que se plantean las instalaciones.

Utiliza para esta tipología los referentes de las viviendas racionalistas, como son la Colonia de Dammerstock de Walter Gropius, la ciudad obrera Kiefhoek de Pieter Oud, el barrio Gospel Oak de Powel y Moya, el barrio Wellesley de Stubbins y las Siedlungen de Bruno Taut.

El resto de la ordenación, la configurada por los bloques, también se dispone en bandas como contraposición a las bandas de las unifamiliares, aunque aquí los módulos se retranquean cuando se colocan más de dos bloques juntos. **(Ref 4. 44)**

Este retranqueo junto a la disposición abierta de las escaleras sirve para romper la monotonía del conjunto. **(Ref 4. 45)**

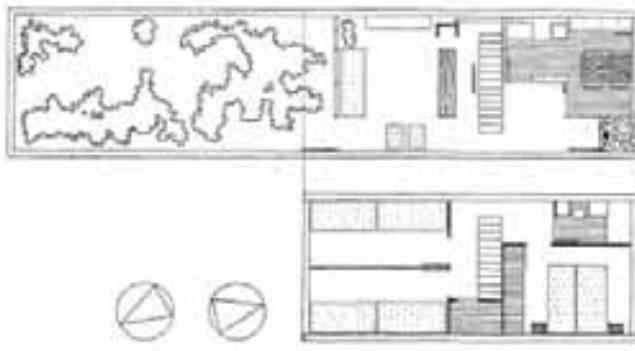
También las viviendas del bloque son resueltas con un solo tipo que en este caso contiene dos dormitorios y dispone la pieza de salón comedor pasante, lo que permite utilizar parte del salón como tercer dormitorio ocasional.

Cada vivienda se desarrolla en cuarenta y dos metros cuadrados de superficie, optimizados al aplicar igual que antes el criterio de agrupación de núcleos húmedos.

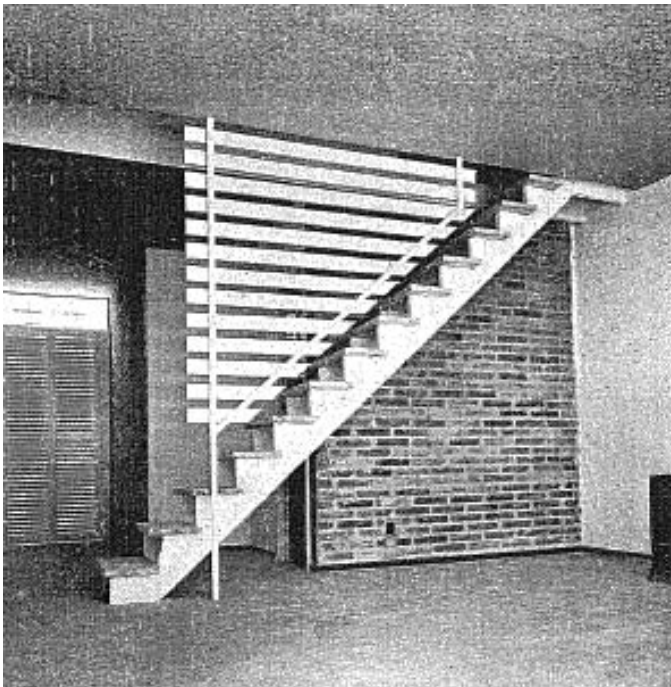
Pese a la optimización conseguida por Sáenz de Oiza en esta propuesta que encajaba perfectamente con los objetivos de vivienda mínima de Laguna para estas ordenaciones, es el vecino poblado de Fuencarral B el que Julián



**Ref 4. 46**-F.J. Sáenz de Oiza. Bloque de viviendas en hilera Concurso de Viviendas Experimentales. Madrid. 1956



**Ref 4. 47**-F.J. Sáenz de Oiza. Planta viviendas en hilera Concurso de Viviendas Experimentales. Madrid. 1956



**Ref 4. 48**-F.J. Sáenz de Oiza. Escalera viviendas en hilera Concurso de Viviendas Experimentales. Madrid. 1956

Laguna presenta con mayor detalle al general Franco, evitando así las posibles críticas por su aspecto de corrales que algunos le habían atribuido.

En 1956 el Instituto Nacional de la Vivienda convoca un **Concurso para la Construcción de Viviendas Experimentales** con objeto de incentivar el desarrollo de la industria de la construcción dentro del ámbito nacional, como reflejo de lo que en Europa se venía realizando desde principios de siglo.

El concurso se plantea para conseguir propuestas donde se priorice el uso de la prefabricación y la reducción de costes y tiempos de la construcción que se establece en cuatro meses. Además, los proyectos debían poder ser ejecutados en cualquier parte de la geografía española.

Se propone el estudio de dos tipologías, el bloque de viviendas y las viviendas unifamiliares, ambas desarrolladas para poder ser agrupadas configurando unidades mayores.

A este concurso sólo se pudieron presentar empresas constructoras formando equipo con arquitectos. De esta manera de la Oficina Técnica del Hogar del Empleado no sólo se presenta Sáenz de Oiza sino también Luis Cubillo y José Luís Romani, siendo la propuesta de este último la que se lleva el primer premio, quedando Sáenz de Oiza en cuarta posición.<sup>116</sup>

Frente a la industrialización que conlleva la producción de viviendas idénticas, Sáenz de Oiza propone una revisión de los procesos constructivos tradicionales que permita perfeccionarlos, produciendo de manera industrial sólo ciertas partes concretas de la edificación, lo que permitirá adaptar el modelo a las distintas situaciones.

Como agrupación propone el desarrollo lineal ya que es la manera óptima de generar núcleos urbanos, con fácil adaptación a la topografía del lugar.

Propone dos tipos de agrupaciones lineales, una para cada tipología solicitada. Por un lado viviendas unifamiliares en dos alturas y por otro bloques de 6-8 viviendas en 3-4 alturas. La unidad utilizada tanto para la tipología de la vivienda unifamiliar como la de bloque son variantes mejoradas de las realizadas en Fuencarral A. **(Ref 4. 46)**

De esta forma, en la vivienda unifamiliar aumenta la superficie construida en planta baja, que junto con la desaparición del baño que pasa a la planta primera logra un mayor desahogo en los espacios de esta planta, permitiendo articular una zona adicional como comedor en la cocina. **(Ref 4. 47)**

En relación con Fuencarral A, consigue una sala de estar menos austera, con chimenea y un gran ventanal de pared a pared que permite la comunicación interior- exterior que Mies predicaba en sus proyectos y que sugiere la colocación del patio siempre en continuación del salón, sin dar



**Ref 4. 49**-F.J. Sáenz de Oiza. Bloque de viviendas Concurso de Viviendas Experimentales. Madrid. 1956



**Ref 4. 50**-F.J. Sáenz de Oiza. Bloque de viviendas Concurso de Viviendas Experimentales. Madrid. 1956



opción como en Fuencarral A a su uso como patio de servicio, en aquellos casos que se colocaba junto a la cocina, ya que terminaba convirtiéndose en un espacio residual de la vivienda. La escalera se gira 90 grados mejorando el sistema constructivo al no verse interrumpida la losa. **(Ref 4. 48)**

Por su parte los bloques se solucionan con una estructura de hormigón armado y para economizar se unifican las secciones de los elementos con secciones de 19x19 cm para pilares y de 19x35 cm. para las vigas.

La escalera de acceso de estos bloques, se coloca en la fachada sur, lo que permite dejarla abierta manteniendo un uso agradable de la misma. Para su ejecución propone utilizar piezas prefabricadas in situ que deben ser colocadas al tiempo que se ejecutan los muros, reduciendo elementos constructivos. **(Ref 4. 49)**

Tanto los cerramientos como las carpinterías van de suelo a techo, que se han de ejecutar en paralelo. Además se continúa agrupando los núcleos húmedos.

La cubierta se propone impermeabilizarla con tela asfáltica protegida por grava, utilizando la bajante de saneamiento para su desagüe.

En ambos casos la concentración de los núcleos húmedos aporta no sólo una optimización de recursos y por tanto abaratamiento de costes, sino también la máxima flexibilidad en planta que permite una gran variedad de disposiciones. **(Ref 4. 50)**

Ambas agrupaciones van a llegar a construirse. Por un lado el bloque de cuatro alturas ve su materialización en 1958, en la **Colonia de Puerta Bonita**, como cumplimiento del compromiso adquirido por el INV con los concursantes de adjudicar proyectos de ordenaciones donde utilizar los modelos presentados.

Por su parte la agrupación de viviendas unifamiliares tuvo una mayor repercusión, ya que fue utilizada como unidad fundamental para la construcción del **Poblado Dirigido de Entrevías**, primer poblado dirigido que desde la Comisaría de Urbanismo de Madrid, realiza Julián Laguna y para la que, al igual que en Fuencarral, recurriría de nuevo a Sáenz de Oiza para llevar a cabo su ejecución.

Este Poblado Dirigido estaba dividido en tres fases y debía ser ejecutado con carácter urgente para solucionar el grave problema del chabolismo que en aquellos años tenía Madrid.

Para optimizar el proceso debían construirse las nuevas viviendas en el mismo lugar que ocupaban las chabolas, de esta forma al tiempo que se



Ref 4. 52-F.J. Sáenz de Oiza. Ordenación Poblado dirigido de Entrevías. Madrid. 1956



Ref 4. 53-F.J. Sáenz de Oiza. Unidad de manzana Poblado dirigido de Entrevías. Madrid. 1956



Ref 4. 54-F.J. Sáenz de Oiza. Planta tipo vivienda de Poblado dirigido de Entrevías. Madrid. 1956

construía la ciudad, se eliminaban las chabolas. Pero esto suponía compaginar las fases de derribo con la de construcción, de forma que los propietarios de las chabolas a derribar eran desalojados e iban ocupando las viviendas construidas.

De esta forma al no desplazar de su emplazamiento original a los inquilinos, se consiguió conservar las relaciones sociales ya establecidas por sus ocupantes a la vez que se favorecía su intervención en el proceso de construcción, lo que se preveía iba a ser un ahorro del precio a pagar por el futuro propietario, a la vez que una reducción de costes en la construcción.

Para dar respuesta a estas premisas, Manuel Sierra y Sáenz de Oiza propusieron una trama general lo suficientemente flexible para adaptarse a la topografía del terreno que en esta zona se desarrolla con continuos desniveles. Al mismo tiempo aportan una solución elemental para las agrupaciones y sistema constructivo sencillo que permitiera una rápida ejecución incluso contando con mano de obra no especializada. **(Ref 4. 52)**

Todo esto lo consiguieron con un planteamiento orgánico del crecimiento de la ordenación, de forma que a partir de un único módulo se va generando el conjunto, como si de hojas de un árbol se tratara.

Este módulo está formado por seis manzanas iguales, formando una matriz de tres por dos. De estas manzanas se construyen cinco, utilizando la sexta como zona verde para el uso colectivo. Esta disposición permite obtener diversas soluciones con sólo girar el módulo, además de favorecer la articulación de los distintos módulos. **(Ref 4. 53)**

Por su parte las manzanas se configuran por la adición de un único tipo de vivienda unifamiliar que se agrega aplicando una doble simetría lo que permite agrupar los núcleos húmedos correspondientes a cuatro viviendas.

Para su ejecución se utiliza la solución de la vivienda experimental propuesta por Sáenz de Oiza en el concurso de 1956, adaptándola a la situación particular de Entrevías y las exigencias del Poblado Dirigido, entre ellas la intervención de mano de obra no cualificada, obteniendo una solución aún más económica con un sistema constructivo más sencillo. **(Ref 4. 54)**

El resultado es un aumento de la superficie en planta de medio módulo que es ocupado por un patio de acceso en el que se ubica el cuarto de baño que queda al exterior, algo habitual para sus futuros moradores que provenían en su mayoría de Andalucía.

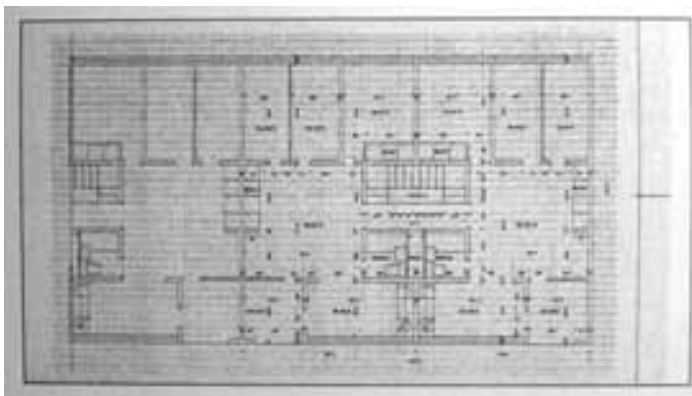
Esta disposición del baño, junto con la agrupación de los núcleos húmedos de las viviendas consigue un notorio abaratamiento de la construcción.



**Ref 4. 55**-F.J. Sáenz de Oiza. Viviendas Poblado dirigido de Entrevías. Madrid. 1956



**Ref 4. 56**-F.J. Sáenz de Oiza. Alzados vivienda de Poblado dirigido de Entrevías. Madrid. 1956



**Ref 4. 57**-F.J. Sáenz de Oiza. Planta tipo bloque Poblado mínimo para ordenación Entrevías. Madrid. 1959

Se consigue así una estructuración orgánica que permite una óptima ocupación del terreno, cumpliendo con la prioridad de abastecer de vivienda de manera efectiva a un gran número de familias, aunque se echa en falta la existencia de un núcleo que funcione como centro neurálgico que toda agrupación debe tener.

La elementalidad del módulo unidad se consigue a través de la imposición de una métrica estricta basada en una malla reticular cuya unidad son 3,6 metros, medida que se corresponde con el ancho de vivienda y de las calles peatonales, utilizando el doble, 7,2 metros, para el acceso rodado y formalizando manzanas de 9 por doce unidades cada una.

El trazado del módulo de agrupación recuerda a las ciudades hispanomusulmanas en cuanto que la calle de acceso a las viviendas forma parte de la manzana, participando de la vida de estas unidades, contrastando con el carácter del vial rodado, más próximo a las ordenaciones occidentales que separado de las viviendas, aparece como eje ordenador.<sup>117</sup>

El desarrollo lineal de las viviendas con patios en ambos extremos permite mantener la intimidad en las viviendas, además de ser el desarrollo más económico para la distribución de red de servicios. **(Ref 4. 55)**

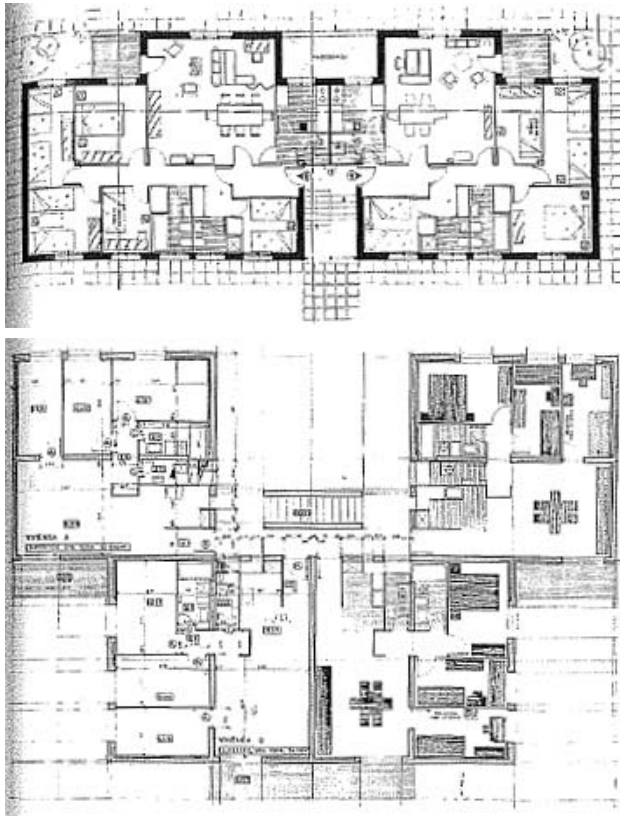
En cuanto a su imagen, los grandes paños ciegos, la composición a base de volúmenes puros y el uso de huecos horizontales corridos, permite constatar el conocimiento que los autores tenían de los ideales racionalista de la arquitectura europea de los años 20, ejemplarizada en los proyectos de Pierre Oud, Walter Gropius y Bruno Taut. **(Ref 4. 56)**

No obstante, el carácter de autoconstrucción quizá debería haber llevado a desestimar la solución de apertura en ventana corrida, ya que no se ejecutó con el detalle y atención que requería, por lo que su conservación es bastante defectuosa.

Las obras se llevaron a cabo durante un año y medio, colaborando durante todo este tiempo los inquilinos con los técnicos y operarios contratados.

Este poblado dirigido era parte del Plan de Ordenación del barrio de Entrevías que redactaron también Manuel Sierra y Sáenz de Oiza con el objetivo principal de conseguir dotar de vivienda digna a las familias de las 4.300 chavolas censadas en esta zona de Madrid, originadas por la masiva inmigración de gente del campo, mayoritariamente andaluza que se produjo durante los años cincuenta.

El Plan de Ordenación estaba dividido en cinco fases, tres de ellas como Poblados Dirigidos y dos como Poblados de Absorción, además de prever una



Ref 4. 58-F.J. Sáenz de Oiza. Plan de actuación para ordenación Entrevías. Madrid. 1960

zona escolar y deportiva. También debía regenerar las áreas correspondientes a las antiguas barriadas de Entrevías Viejo y Nuevo.

Con posterioridad se les encargó el proyecto del Poblado Mínimo previsto en la Ordenación para un total de 576 viviendas, situado junto al segundo Poblado de Absorción y que se terminaron en noviembre de 1959. **(Ref 4. 57)**

Una vez finalizadas en 1960 la ejecución de las viviendas de los poblados dirigidos y de absorción la Comisión de Urbanismo decide encargar al arquitecto director del Poblado Dirigido la redacción de un Plan de Actuación con el que completar la urbanización del sector. Este encargo se realiza a través de la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura que designa a los mismos equipos de arquitectos e ingenieros que habían trabajado en Entrevías en la redacción de los proyectos de las nuevas viviendas e instalaciones.

Sin embargo, el incremento del precio del suelo hace que los criterios de este nuevo plan varíen respecto de primero, lo que lleva a un mayor índice de edificabilidad. Como parcelas se utilizan los espacios libres restantes del anterior plan procurando mantener la misma trama.

Para esta nueva intervención plantea dos tipos de edificación, bloques lineales de cuatro o cinco alturas con cuatro viviendas por planta y bloques de nueve o diez alturas utilizadas puntualmente en la zona de la Viña por su topografía y situación respecto a Madrid. **(Ref 4. 58)**

Se cierran los espacios abiertos con edificios comerciales y aparcamientos cubiertos, configurando una escala más humana.

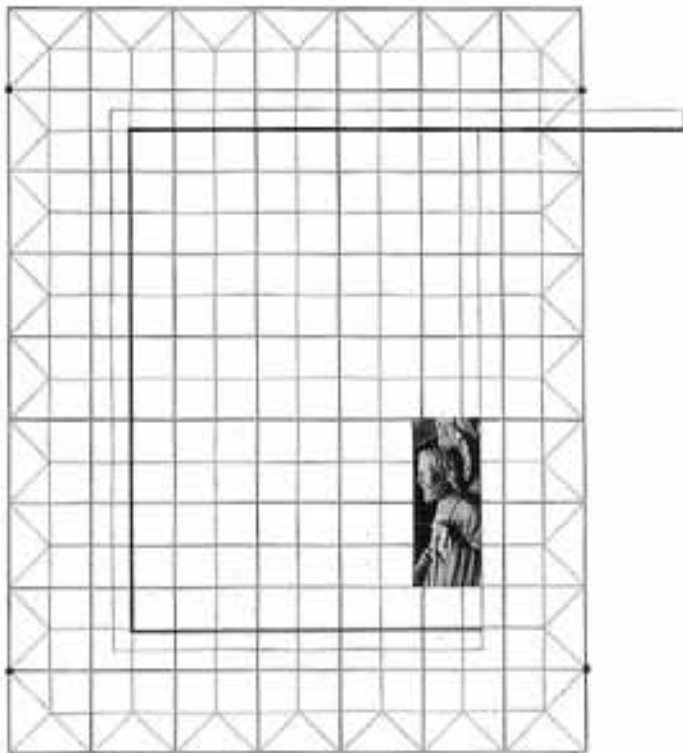
La ordenación se completa con los distintos edificios complementarios y la previsión de zonas arboladas. Se mantiene la separación viaria entre tráfico rodado que transcurre perimetralmente a las manzanas y el peatonal.

Quedan así extinguidos los núcleos de chavolas, a la vez que se termina de configurar esta zona de la periferia madrileña.

#### **4.3.1.3- PROYECTOS NO REALIZADOS**

Además de los proyectos para viviendas sociales, durante estos años realiza otros proyectos de distinta tipología que no llegan a materializarse en los que se libera de la rígida métrica que caracteriza a los proyectos anteriores, sin por ello abandonar los criterios racionalistas. Estos proyectos también los elabora en colaboración con sus compañeros de la Oficina Técnica del Hogar del Empleado.

De entre estos proyectos destaca por la importante repercusión que tuvo en su momento la propuesta con la que obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura



Ref 4. 59-F.J. Sáenz de Oiza. Capilla en el Camino de Santiago. 1954



Ref 4. 60-F.J. Sáenz de Oiza. Capilla en el Camino de Santiago. 1954



en el año 1954 y cuyo tema planteado para esta convocatoria era una **Capilla en el Camino de Santiago**.

El proyecto fue realizado en colaboración con su compañero José Luis Romaní y el escultor Jorge Oteiza, con el que ya había colaborado en la ejecución de la Basílica de Aranzazu. Ambos colaboradores, al igual que el propio Sáenz de Oiza, pudieron conocer de primera mano las corrientes artísticas modernas.

El concurso, convocado por el Ministerio de Educación, propone como tema una capilla pero deja indeterminado el emplazamiento, al que sólo se le exige se encuentre en un de los recorridos de peregrinaje hacia Santiago de Compostela.

De esta forma, el proyecto presentado se plantea como una exposición de ideas sobre como debe ser la arquitectura en esos años, utilizando como motivo el edificio religioso propuesto en las bases del concurso.

El concepto de capilla es reinterpretado para este singular emplazamiento:

*“Lo hemos imaginado más al modo de humilladero que de capilla; algo que en sí no interrumpa ni detenga al peregrino, sino, por el contrario, le ayude a seguir adelante por este sendero – camino espiritual bajo las estrellas – que lleva al Apóstol...”<sup>118</sup>*

El edificio se compone de tres elementos: una malla espacial que se apoya en cuatro soportes, una cubierta plegada que cuelga de la malla y un muro plegado de cinco metros de altura independiente de la estructura anterior. **(Ref 4. 59)**

Cada uno de estos elementos tiene un significado asociado que evoca a alguna de las ideas con las que se ha concebido el proyecto. **(Ref 4. 60)**

Así, la malla espacial se asocia al espíritu de su tiempo, gracias a la ligereza de los materiales y tecnología utilizados. Al mismo tiempo su brillo metálico la relaciona con la imagen de los postes eléctricos, intentando insinuar el edificio como emisor de energía.

El muro como zócalo-basamento-mural hace de rostro del proyecto, vinculándolo a una actitud más terrenal que la anterior, como representación de los misterios del hombre.

A su vez el tratamiento de bajorelieve que se le da al mural le otorga una expresividad al muro similar a la utilizada en las torres de la Basílica de Aranzazu.

Por último la cubierta plegada enlaza coherentemente con la ligereza de la malla espacial de la que cuelga, a la vez que manifiesta en el interior su expresividad rompiendo la uniformidad del plano continuo por el juego de luces



y sombras que introduce que recuerdan las cubiertas de Pier Luigi Nervi que a su vez se pueden relacionar con las nervadas bóvedas del gótico.

El emplazamiento seleccionado es uno de los típicos campos de trigo de la meseta castellana, con pequeñas elevaciones sobre una de las cuales se coloca la capilla.

De esta forma se integra esta arquitectura en su contexto por contraste con la naturaleza que la rodea, como un poste eléctrico más, formando parte del paisaje.

Según Eduardo Mangada, a la hora de ubicar el proyecto buscaban un paisaje más que un lugar, todo lo contrario al caso de Aranzazu, en el que se persigue crear un lugar más que adaptarse a él.<sup>119</sup>

La monumental estructura metálica es propuesta como identificación de modernidad, la tecnología de su tiempo, como hace Mies van der Rohe en el Convention Hall de Chicago.

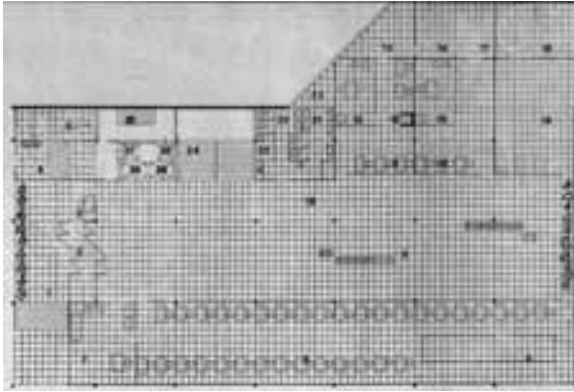
Aunque la idea de este gran espacio cubierto por una ligera estructura espacial tiene también sus referentes en los trabajos que Buckminster Fuller y Honrad Wachsman realizan en estos años para cubrir grandes luces y de una manera más directa los Hangares Glen Martin de Albert Kahn que Mies utiliza para uno de sus collage en 1942, publicado por la revista Architectural Forum, de la que Sáenz de Oiza es conocedor.

Por otra parte, en comparación con el grafismo utilizado en el concurso de Aranzazu o La Merced, la nueva forma de representación gráfica le acerca a la modernidad, con el uso del collage que recuerda a Mies van der Rohe o la importancia que adquiere el color en las distintas representaciones, adecuados estos recursos a la expresión de ideas, más que a la representación fiel del objeto proyectado.

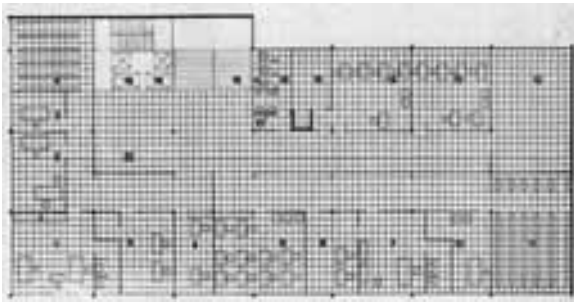
La principal lámina, y la más publicada es la perspectiva de la Capilla, realizada por José Luís Román y que es una representación más pictórica que arquitectónica, en consonancia con la importancia que le dan los autores a la imagen como idea evocadora.

Así la representación de la capilla como objeto alejado, pretende evocar la imagen de la Vía Láctea para transmitir la idea de un punto fijo para la referencia espiritual del peregrino.

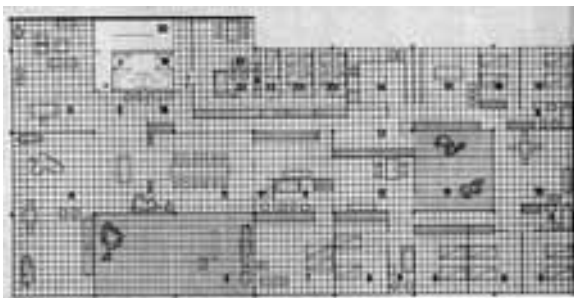
Esta asociación con la Vía Láctea también se realiza por medio de la representación de la caracola, ya utilizada por Le Corbusier en su Museo de crecimiento ilimitado de 1939 que a su vez recoge lo que Dorcy Thomson transmite en su libro *"Sobre el crecimiento y la forma"* de 1917.



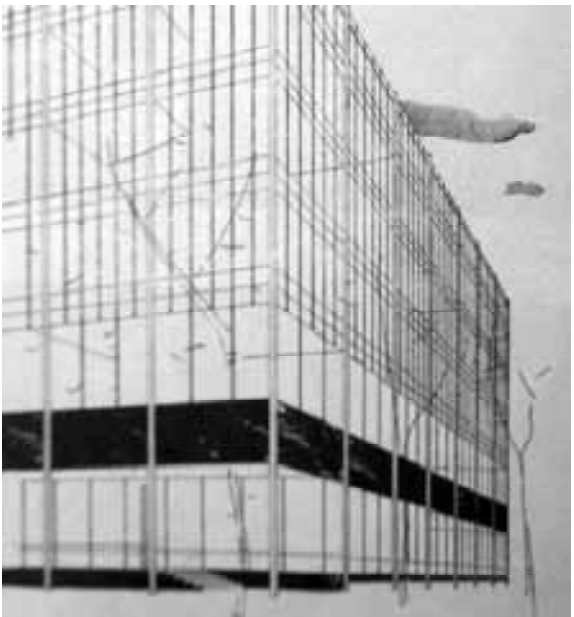
**Ref 4. 61-**F.J. Sáenz de Oiza. Planta baja  
Concurso para Delegación de Hacienda de San  
Sebastian. 1956



**Ref 4. 62-**F.J. Sáenz de Oiza. Planta tipo Concurso  
para Delegación de Hacienda de San Sebastian.  
1956



**Ref 4. 63-**F.J. Sáenz de Oiza. Planta cubierta  
Concurso para Delegación de Hacienda de San  
Sebastián. 1956



**Ref 4. 64-**F.J. Sáenz de Oiza. Concurso para  
Delegación de Hacienda de San Sebastian. 1956

Al mismo tiempo se utiliza la caracola como símbolo universal del peregrinaje humano, además de relacionarse la transmisión de sonidos que de ella se obtienen con los sonidos transmitidos por los trigales y los postes de electricidad.

Dos años más tarde, en 1956, obtiene el primer premio en el Concurso para la **Delegación de Hacienda de San Sebastián**, con un proyecto realizado en colaboración con Manuel Sierra.

El solar sobre el que se desarrolla la propuesta, se encuentra dentro de la trama urbana de San Sebastián, completando una manzana rectangular, por lo que se dispone de tres fachadas ortogonales y una medianera quebrada. **(Ref 4. 61)**

El programa a desarrollar es el habitual durante estos años para esta tipología, en el que además de las dependencias propias de un edificio de oficinas, se incluye una planta con la vivienda del delegado de hacienda.

La solución presentada se desarrolla desde el punto de vista funcional. De esta forma la planta se ordena por medio de una trama ortogonal que permite el máximo aprovechamiento y flexibilidad de uso, acorde a las frecuentes modificaciones en la distribución que sufren este tipo de edificios a lo largo del tiempo.

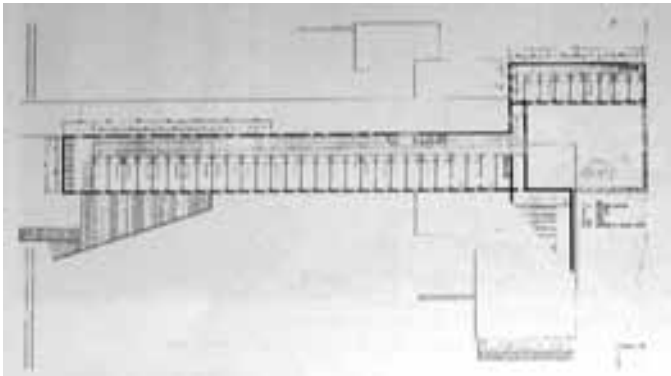
Para conseguirlo, se concentran las zonas de servicio y circulaciones, adosándolas a la medianera, liberando así el resto de la planta para la disposición de las oficinas que se colocan perimetralmente, originando un espacio central que funciona como vestíbulo y zona de espera.

Además, si bien en planta baja se ocupa todo el solar en las plantas piso se regulariza la planta retranqueando parcialmente el lateral correspondiente a la medianera, con lo que se obtiene una cuarta fachada, reduciendo al mínimo las zonas interiores sin iluminación directa. **(Ref 4. 62)**

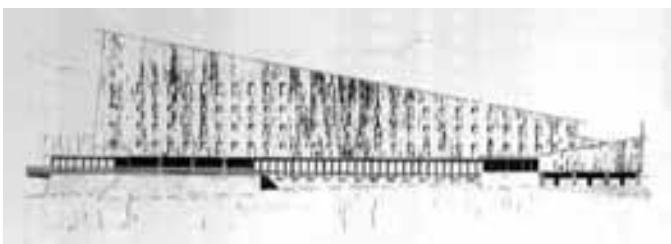
La última planta, correspondiente a la vivienda, sigue una disposición más libre, incorporando distintos espacios abiertos con los que articular las distintas zonas. **(Ref 4. 63)**

En consonancia con este planteamiento se propone una materialización industrializada, con una estructura metálica y un muro cortina como cerramiento, generando un volumen homogéneo sólo interrumpido en planta baja por el retranqueo en la esquina que da acceso a las oficinas. **(Ref 4. 64)**

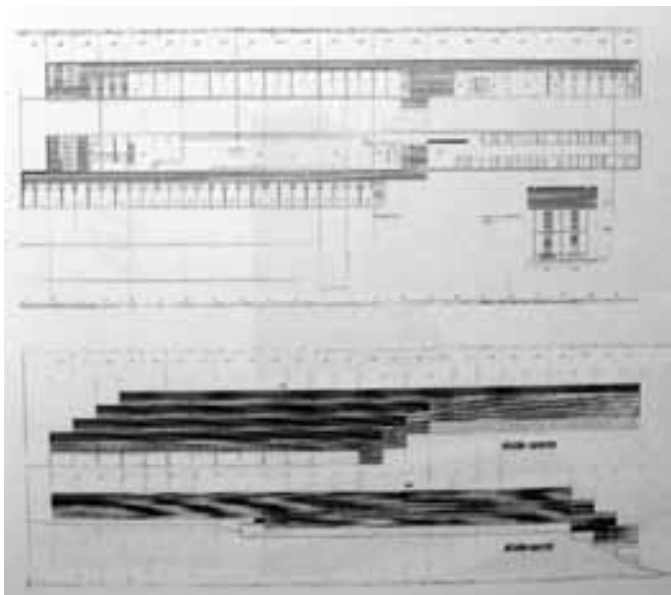
Justifican la utilización de este tipo de cerramiento por su óptima respuesta para esta zona lluviosa del norte de España ya que permite no sólo la máxima entrada de luz sino los mínimos impedimentos para la evacuación del agua de lluvia.



**Ref 4. 65**-F.J. Sáenz de Oiza. Primera propuesta para casa reposo para trabajadores en San Rafael. 1958



**Ref 4. 66**-F.J. Sáenz de Oiza. Primera propuesta para casa reposo para trabajadores en San Rafael. 1958



**Ref 4. 67**-F.J. Sáenz de Oiza. Segunda propuesta para casa reposo para trabajadores en San Rafael. 1958

Por último, dentro de este apartado de proyectos no realizados, tenemos el proyecto para la **Casa Reposo y Convalecencia para Trabajadores en San Rafael**, Segovia, de 1958, realizado en colaboración con Manuel Sierra y José Luís Romaní.

En este encargo, para el que se realizaron dos propuestas, se debían resolver las instalaciones correspondientes para el alojamiento y asistencia médica temporal de trabajadores.

La primera propuesta desarrolla todo el programa en un gran bloque, en el que las habitaciones están situadas en las plantas piso, ocupando la planta baja con las actividades comunes de relación y servicios, a la vez que se utiliza formalmente para resolver el contacto con el terreno. **(Ref 4. 65)**

Una cubierta inclinada a un agua recorre toda la longitud del edificio, atenuando la rotundidad del volumen en un intento por integrarlo en su entorno natural. **(Ref 4. 66)**

En la segunda y definitiva propuesta, se utiliza una disposición en bandas longitudinales que siguen la dirección de los desniveles del terreno sustituyendo la rotundidad del anterior edificio, más acorde a un contexto urbano, por una imagen escalonada del conjunto que se relaciona de manera más directa con el plano del terreno. **(Ref 4. 67)**

Esta disposición recuerda a la propuesta con la que Alejandro de la Sota, Ramón Vázquez y Antonio Corrales ganaron el año anterior el concurso para una residencia infantil en Miraflores de la Sierra.

Sin embargo mientras que en la propuesta de Miraflores de la Sierra el conjunto se entiende como un único volumen, en San Rafael se propone como suma de unidades.





#### **4.3.2- 1959-1970. EXPERIENCIAS ORGÁNICAS.**

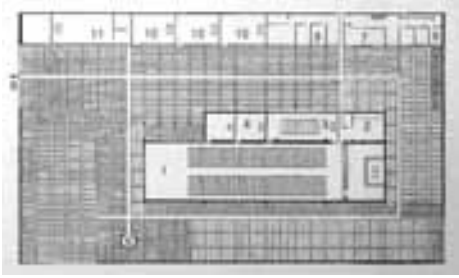
En los proyectos que realiza Oiza a partir de finales de los 50, se observa un alejamiento de las bases racionalistas en favor de nuevas formas de expresión, como la corriente orgánica influencia del norte de Europa, que pretenden actualizar los postulados modernos con un tratamiento más natural y menos esquemático.

El proceso de gestación de la Iglesia Parroquial Santa María del Pozo en Entrevías resume este tránsito hacia nuevas formas. En él se van sucediendo propuestas ordenados con tramas ortogonales, pero finalmente es un planteamiento de marcado carácter orgánico el que se construye.

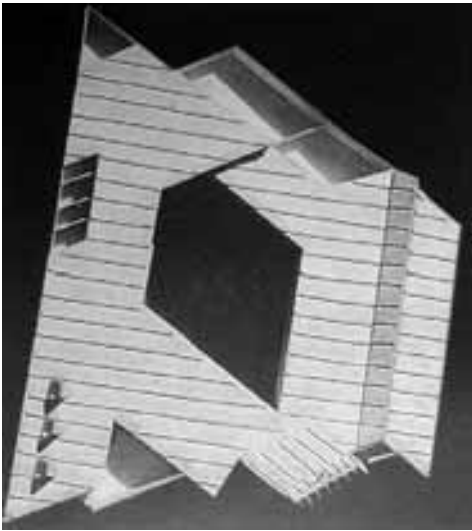
De esta forma los modelos modernos de referencias son sometidos a una particular revisión en la que a los principios funcionalistas se le suman criterios de ambientación, en los que el lugar junto con una intención de domesticar los espacios exteriores, determina la disposición de los elementos.

Los proyectos para el Grupo Huarte son los que con más intensidad recogen este interés por las nuevas formas de expresión, y cuya materialización, como en el caso de las Torres Blancas, constituye un verdadero laboratorio de experiencias, tanto en el campo formal como en el constructivo.

A estos encargos se les suma a finales de la década propuestas para concursos públicos, los cuales, por la naturaleza innovadora del encargo, le van a permitir una mayor libertad en sus planteamientos formales.



Ref 4. 68-F.J. Sáenz de Oiza. Primera propuesta Iglesia Parroquial Santa María del Pozo. Entrevías. 1959



Ref 4. 69-F.J. Sáenz de Oiza. Segunda propuesta Iglesia Parroquial Santa María del Pozo. Entrevías. 1959



Ref 4. 70-F.J. Sáenz de Oiza. Casa Durana. Vitoria. 1959



Ref 4. 71-F.J. Sáenz de Oiza. Casa Durana. Vitoria. 1959

#### 4.3.2.1- TRANSICIÓN AL LENGUAJE ORGÁNICO.

El proyecto para la **Iglesia Parroquial Santa María del Pozo** en Entrevías, elaborado junto a Manuel Sierra en 1959, es el primero de sus trabajos en cuyo resultado aparecen las influencias de la arquitectura orgánica del norte de Europa.

Sin embargo, antes de llegar a la solución definitiva, desarrolla varias propuestas con criterios racionalistas, en concreto se aprecia la influencia de la arquitectura de Mies van der Rohe. **(Ref 4. 68)**

La propuesta definitiva se resuelve con un esquema totalmente distinto en el que la ortogonalidad del rectángulo es sustituida por la geometría triangular, generando un volumen quebrado que se organiza alrededor de un patio. **(Ref 4. 69)**

La construcción de esta iglesia cuenta con un presupuesto reducido, consecuente con el barrio humilde en el que se ubica, por lo que es preciso abaratar costos. Para no renunciar a la calidad arquitectónica de los espacios creados, realiza un estudio minucioso del sistema estructural a partir del cual diseña los soportes con perfiles acartelados que reducen considerablemente la cantidad de acero a utilizar.

La solución estructural aportada queda vista en el interior de la iglesia lo que le aporta al volumen interior una expresividad no habitual para estos espacios habitualmente neutros.

Además, gracias a la entrada cenital de la luz con la que enfatiza el altar como centro de atención de los feligreses, consigue potenciar la tensión introducida por la estructura dentro de este sencillo espacio.

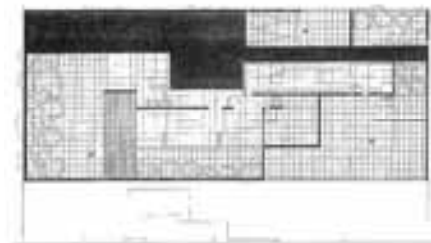
Junto a este proyecto realiza en este mismo año el correspondiente a la **Casa Durana** que resuelve el programa de una vivienda unifamiliar aislada a las afueras de Vitoria.

En este proyecto a pesar del expresivo carácter orgánico con el que se desarrolla, se puede apreciar la influencia de Mies en la sensación de fluidez exterior-interior que aporta la continuidad visual de las estancias con los patios exteriores contiguos y que se potencia al prolongar los muros de ladrillo desde estas estancias interiores al exterior.

Formaliza cuatro espacios exteriores distintos correspondientes al acceso, el estar, la cocina y los dormitorios. Cada uno de ellos responde al carácter del programa interior contiguo. Además, el acceso directo desde la estancia al patio, agudiza esa sensación de continuidad exterior-interior, menos en el



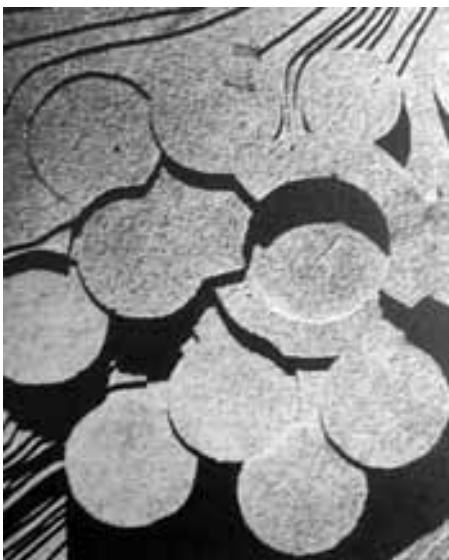
Ref 4. 72-F.J. Sáenz de Oiza. Casa Durana. Vitoria. 1959



Ref 4. 73-F.J. Sáenz de Oiza. Casa Lucas Prieto. Talavera de la Reina. 1960



Ref 4. 74-F.J. Sáenz de Oiza. Casa Lucas Prieto. Talavera de la Reina. 1960



Ref 4. 75-F.J. Sáenz de Oiza. Centro escolar de Batán. Unidad vecinal de Batán. 1961

vinculado a los dormitorios que no dispone de este acceso directo, consecuencia de su carácter de reposo y observación de la función a la que se asocia. **(Ref 4. 70)**

Tanto la formalización en planta como el sistema de cubrición que expresa el esquema central utilizado, tienen su referente en los trabajos tardo-expresionistas de Hans Scharoun, así como en la Casa Olano en Santander, realizada por José Antonio Coderch en 1957. Ambas viviendas están basadas en un esquema central en el que la chimenea es el núcleo. En todos ellos la otogonalidad ha desaparecido.

De esta forma, en el interior de la vivienda la presencia del plano inclinado de la cubierta y los quiebros de los muros que se abren al exterior, no permiten percibir un orden claro, solo la chimenea se insinúa como centro de este esquema. **(Ref 4. 71)**

Su construcción a partir de materiales vinculados al terreno, recuerdan las casas de la pradera de Frank Lloyd Wright, en las que utilizaba piedra para los pavimentos, cerámica para el revestimiento de los muros y madera para las carpinterías.

Para la cubrición de la cubierta se utilizó teja plana que provenía de las fábricas próximas que estaban en demolición, hecho quizás anecdótico pero que muestra el interés de Sáenz de Oiza por vincularse a su entorno, en este caso por medio de los materiales. **(Ref 4. 72)**

En 1960 proyecta la **Casa Lucas Prieto** en Talavera de la Reina. En este proyecto vuelve a utilizar los esquemas racionalistas para ordenar la planta del conjunto. **(Ref 4. 73)**

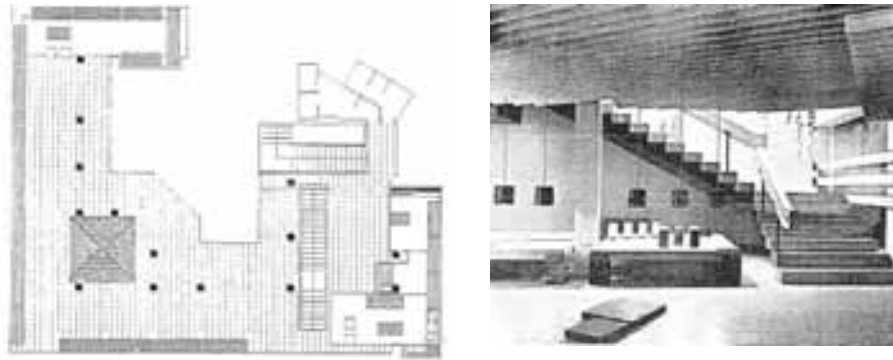
La relación con el exterior responde a los mismos criterios que en el proyecto anterior, vincular los espacios interiores a patios que participen de su actividad. En este caso utiliza como referencia las viviendas patio de Mies de 1931, para resolver esta parcela urbana de dimensiones mucho más reducidas que en Vitoria.

La imagen exterior materializada con ladrillo visto, recuerda a la estética de Stijl en el Monumento a Kart Liebknecht de Rosa Luxemburgo a la vez que la formalización en franjas horizontales por el uso de vuelos que recorren todo el perímetro es una clara referencia a las Casas de Pradera de Frank Lloyd Wright. **(Ref 4. 74)**

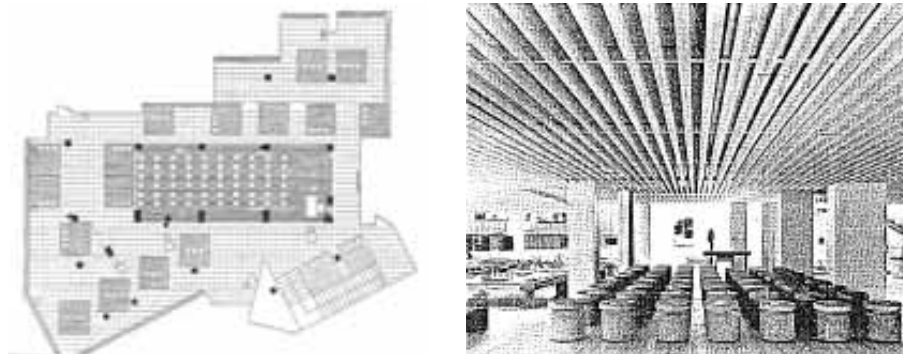
Un año más tarde proyecta el **Centro Escolar de Batán** que resuelve con la geometría del círculo, influenciado por la arquitectura de Frank Lloyd Wright. **(Ref 4. 75)**



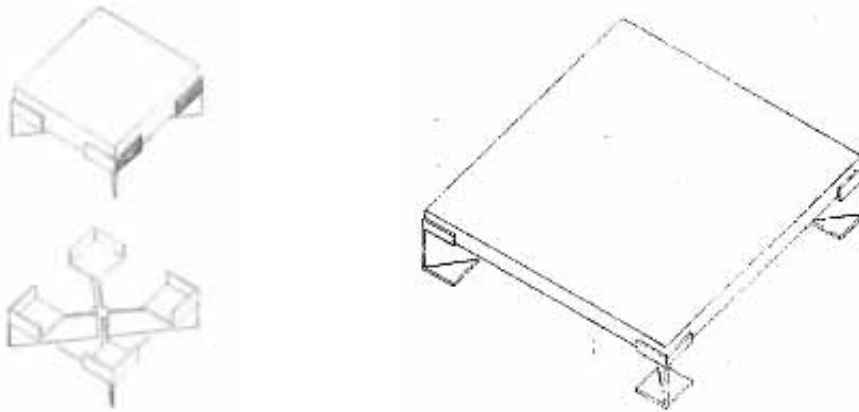
Ref 4. 76-4. 7-F.J. Sáenz de Oiza. Centro escolar de Batán. Unidad vecinal de Batán. 1961



Ref 4. 78-F.J. Sáenz de Oiza. Sótano 1, sala de exposiciones Hisa. Madrid. 1961



Ref 4. 79-F.J. Sáenz de Oiza. Sótano 2. Sala de exposiciones Hisa. Madrid. 1961



Ref 4. 80-F.J. Sáenz de Oiza. Mobiliario sala de exposiciones Hisa. Madrid. 1961

El edificio representa un contrapunto a la urbanización en la que se integra, la unidad vecinal de Batán situada en la periferia de Madrid, proyectada por Sáenz de Oiza seis años antes siguiendo esquemas racionalistas

Tanto la forma circular como el material empleado, el ladrillo de barro, muestran su interés por el carácter expresivo de la obra. Con este objetivo las aulas se formalizan con cerramientos circulares prácticamente ciegos, sin más que una rasgadura continua en la parte superior para potenciar el carácter introvertido del proyecto y que a la vez hace levitar la losa de la cubierta sobre este cerramiento. (Ref 4. 76)

Como contraposición, los corredores se generan como espacios intersticiales abiertos entre las aulas, para lo cual utiliza una cubrición transparente que expresa el carácter público de este ámbito, opuesto al espacio privado de las aulas. (Ref 4. 77)

#### 4.3.2.2- LOS PROYECTOS PARA EL GRUPO HUARTE

La relación con este Grupo tiene especial relevancia en el desarrollo profesional de Sáenz de Oiza pues gracias al interés de esta empresa por los avances en la industria de la construcción, consiguió realizar durante los años 60 varios de los que serán sus proyectos más emblemáticos, de entre los que destaca Torres Blancas.

Su relación profesional con este grupo comienza con el proyecto de acondicionamiento de la **Sala de Exposiciones Hisa**, destinada al desarrollo de las actividades comerciales de las distintas empresas que forman el grupo

El local dispone de 800 m<sup>2</sup> distribuidos en tres niveles, el de acceso, sótano primero y segundo, pertenecientes al edificio del Grupo Huarte. (Ref 4. 78)

Las características de las actividades y la posibilidad de distribuirlas en tres niveles distintos, permite distribuir el programa de forma que se mantienen las superficies de cada nivel como espacio único de exposiciones, reservando el segundo sótano para la celebración de reuniones y conferencias para lo cual se incorporan paneles móviles que pueden encerrar una parte del espacio alrededor del cual se mantendrían las zonas expositivas.

Estudia y resuelve hasta el último detalle, desmenuzando soluciones de otros autores que toma como modelos a seguir. Tal es el caso del sistema de iluminación desarrollado a partir del proyecto de la Caja de Pensiones de Helsinki de Aalto y la Morris Shop de San Francisco de Frank Lloyd Wright.

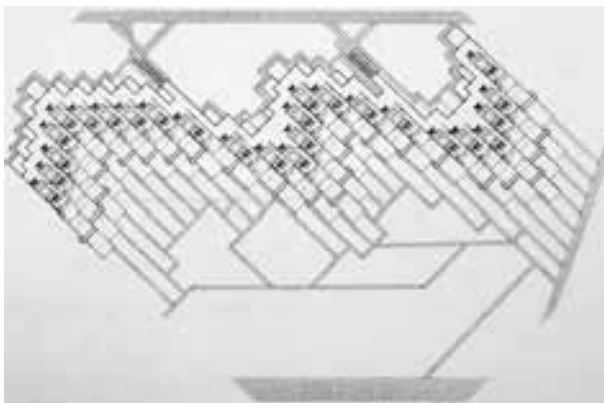
De esta forma el techo del primer sótano se resuelve como un plano luminoso que ocupa toda la superficie del techo. Este plano se materializa con



Ref 4. 81-F.J. Sáenz de Oiza. Ordenación de Ciudad Blanca. Alcudia. 1961



Ref 4. 82-F.J. Sáenz de Oiza. Unidad residencial de Ciudad Blanca. Alcudia. 1961



Ref 4. 83-F.J. Sáenz de Oiza. Unidad residencial de Ciudad Blanca. Alcudia. 1961



una retícula de luminarias cuyo módulo permite sustituirlas por los elementos de climatización en cualquier donde sea preciso. **(Ref 4. 79)**

Para el segundo sótano donde la altura libre es mínima, se opta por dejar libre la superficie del techo, utilizando luminarias que descuelgan sobre los elementos a exponer.

También son objeto del proyecto los muebles del local, resueltos con una manifiesta influencia neoplástica De Stijl y que se utilizan para ordenar la superficie de cada planta, ya que la irregularidad del contenedor y su estructura no aportan pauta alguna en este sentido. **(Ref 4. 80)**

El primer encargo de relevancia para el Grupo Huarte es la Ordenación parcial de la **Ciudad Blanca** desarrollada inicialmente junto a Juan Daniel Fullaondo en un proyecto de 1961.

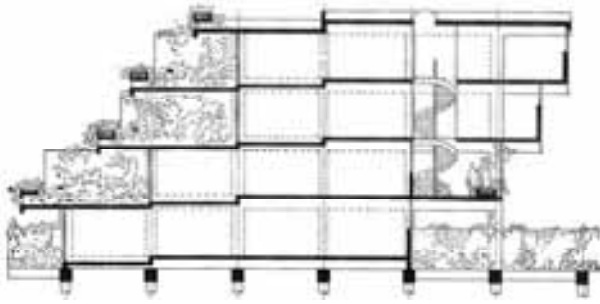
La ordenación que se presenta al ayuntamiento desarrolla 296 viviendas en cuatro bloques de cuatro alturas y distintas longitudes, dos de ellos con 100 viviendas cada uno y otros dos menores de 60 y 36 viviendas respectivamente. Sólo se construye uno de los bloque de 100 viviendas entre 1962 y 1963. **(Ref 4. 81)**

En este proyecto tiene ocasión de desarrollar las ideas con las que llevó a cabo junto con Carlos Ferrán, Eduardo Mangada y José Luís Romani el proyecto Horizonte, en el que a partir de una consideración plástica de la ciudad, se propone una ordenación en la que las unidades residenciales no resultan de la adición de bloques de viviendas, sino que se configura un conjunto orgánico estructurado, donde las zonas verdes no son consideradas como parte residual sino que se diseñan y dimensionan en función de su uso, como si de espacios edificados se tratara. **(Ref 4. 82)**

Al mismo tiempo emplea los resultados obtenidos en los poblados de Fuencarral A y Entrevías, ya que el programa mínimo allí utilizado encaja con las necesidades de estos apartamentos para vacaciones.

En el desarrollo de la propuesta se observa la influencia de los planteamientos del TEAM X, grupo que propugnaba la reconsideración de los postulados modernos desde el punto de vista de las ciencias sociales, en busca de la humanización de la arquitectura racionalista, prestando una atención mayor a la manera de vivir del usuario y al lugar, con especial interés en los límites entre lo público y lo privado.

En este sentido el bloque construido de Ciudad Blanca se plantea como alternativa a las construcciones en altura. Esta tipología se integra dentro del tejido urbano, en sintonía con el desarrollo de la ciudad, pudiendo desarrollar los conceptos de calle y barrio. **(Ref 4. 83)**



Ref 4. 84-F.J. Sáenz de Oiza. Unidad residencial de Ciudad Blanca. Alcudia. 1961



Ref 4. 85-F.J. Sáenz de Oiza. Unidad residencial de Ciudad Blanca. Alcudia. 1961



Ref 4. 86-F.J. Sáenz de Oiza. Unidad residencial de Ciudad Blanca. Alcudia. 1961



Ref 4. 87-F.J. Sáenz de Oiza. Unidad residencial de Ciudad Blanca. Alcudia. 1961

Presta especial atención a los recorridos de acceso que destacan por su riqueza espacial y economía de recursos.

Estos recorridos reflejan la idea de ciudad multinivel defendida por el TEAM X. En este sentido propone un corredor en planta primera como único acceso a las viviendas, excepto las de planta baja a las que se accede individualmente por su nivel. Además este corredor que se sitúa a distinta cota de la calle, se convierte en espacio de relación social entre vecinos, relación que puede continuar en el solarium de la terraza dotado con vestuarios y duchas para su uso en comunidad. **(Ref 4. 84)**

El bloque se compone de veinticinco módulos de 4, 2 metros de ancho y cuatro alturas, que no superan la altura del arbolado del entorno y están orientadas hacia el mar.

La agregación de módulos no se realiza de forma lineal, sino que se desplazan entre sí, tanto en planta como en sección, creando un trazado serpenteante cuyo objetivo es preservar la intimidad individual de cada unidad residencial, en un intento por caracterizarlas como viviendas unifamiliares más que como viviendas colectivas. **(Ref 4. 85)**

De esta forma el deslizamiento en planta de las unidades residenciales permite asegurar la independencia visual con los vecinos laterales, mientras que con el retranqueo en sección se consigue lo correspondiente en altura.

La intimidad entre las viviendas situadas a distinto nivel se refuerza con petos de gran espesor (1m) en la terraza que no permiten las miradas hacia abajo además de dirigir la vista hacia el mar.

El desarrollo en tubo de la vivienda enfatiza esta dirección hacia el mar, prolongando la vivienda en el exterior a través de una terraza que ocupa todo el ancho de la misma, lo que aporta la misma sensación de continuidad entre el interior y el exterior que en las viviendas de Entrevías.

Esta direccionalidad de las vistas interiores es consecuencia de la importancia que para Olza tenía el lugar, en este caso la presencia del mar a lo largo de toda la vivienda.

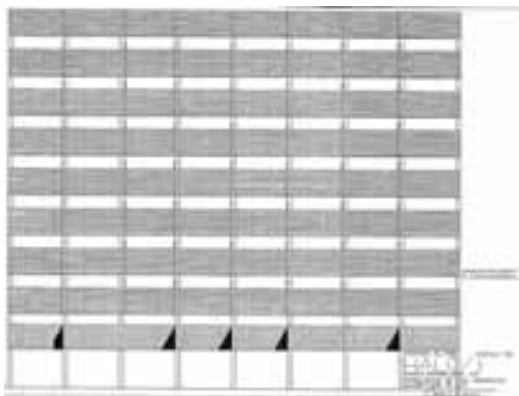
Para llevarlo a cabo escalona los forjados en sentido descendente hacia el mar, con lo que consigue el mismo efecto que en los empinados pueblos mediterráneos donde la mirada se desvía del horizonte para centrarse en el mar que en estas viviendas, queda enmarcado por la terraza. **(Ref 4. 86)**

Además, este escalonamiento del forjado es utilizado para separar distintas zonas en el interior de la vivienda.

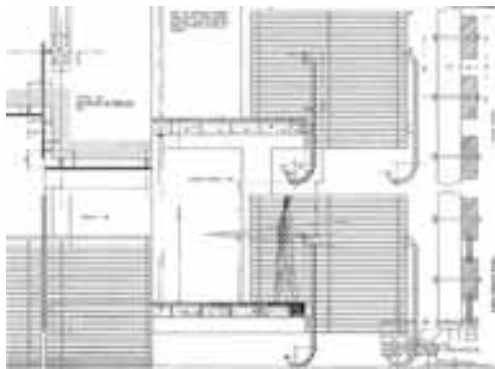
Para su materialización se recurre a la, por entonces, nueva tecnología del hormigón armado para la estructura, y a materiales actuales para el



**Ref 4. 88**-F.J. Sáenz de Oiza. Propuesta torre de apartamentos para Ciudad Blanca. Alcudia. 1968



**Ref 4. 89**-F.J. Sáenz de Oiza. Alzado torre de apartamentos en Ciudad Blanca. Alcudia. 1968



**Ref 4. 90**-F.J. Sáenz de Oiza. Detalles antepechos de torre de apartamentos en Ciudad Blanca. Alcudia. 1968



**Ref 4. 91**-F.J. Sáenz de Oiza. Planta tipo de torre de apartamentos en Ciudad Blanca. Alcudia. 1968

cerramiento, como son los bloques aislantes Ytong, también utilizados para las compartimentaciones. **(Ref 4. 87)**

Completan la materialidad de la obra, la madera utilizada para las carpinterías y la cerámica de los solados. Diseña también el mobiliario de separación entre cocina y comedor.

La investigación formal llevada a cabo con este proyecto que le lleva a resolver el bloque como un organismo vivo por agrupación de unidades elementales, tiene referencias en varios trabajos de Jorn Utzon, en concreto los complejos residenciales de Finjo y Fiedensburg, de 1956 y 1959 respectivamente y el concurso para la nueva ciudad de Bickehol de 1959, todos ellos publicados en 1960 en el número 5 de la revista italiana Zodiac.

En 1968 desarrolla la **torre de apartamentos** prevista en la propuesta inicial, aunque modificada. Las veinte plantas se quedan en diez y se sitúa tras el bloque construido en lugar de la primera línea como se proyectó inicialmente. **(Ref 4. 88)**

.De esta torre destaca la imagen exterior consecuencia de los antepechos utilizados en las terrazas que se descuelgan hasta una altura de dos metros, enmarcando en el interior las vistas en una franja horizontal de 90 centímetros. **(Ref 4. 89)**

Estos antepechos están contruidos con barras de madera pintada, colocadas sobre una estructura de acero. Son los mismos que utiliza en la casa Huarte en Formentor y que, al igual que aquí, caracterizan la imagen exterior del edificio. **(Ref 4. 90)**

Los apartamentos se agrupan manteniendo la misma relación de los usuarios con el mar que la utilizada en las viviendas del bloque. **(Ref 4. 91)**

En 1972 se amplía el edificio con dos módulos de habitación por planta en su lado norte y en 1984 sufre una nueva reforma que modifica totalmente el proyecto original.

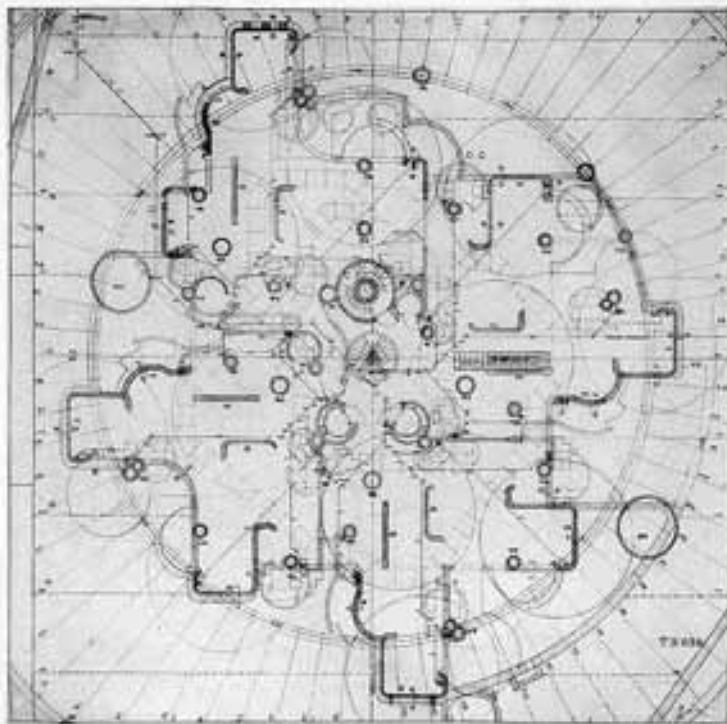
El encargo más relevante de estos años realizado por Sáenz de Oiza el de las **Torres Blancas**, en las que colaboraron Rafael Moneo y Juan Daniel Fullaondo

El proyecto se desarrolló entre 1960 y 1961 y las obras de 1964 a 1971, sufriendo numerosa modificaciones en el transcurso de la construcción.

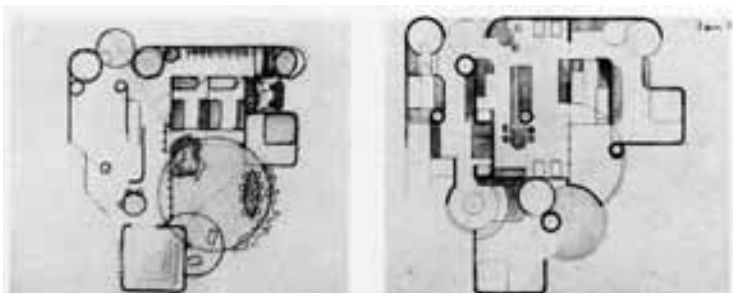
Este edificio, considerado por Tafuri y Francesco Dal Co120 dentro de la tendencia neoexpresionista con sugerencias surrealistas, es el proyecto español de los 60 más publicado. Fue concebido y desarrollado como producto de una investigación dentro de la industria de la construcción.



Ref 4. 92-4.93-F.J. Sáenz de Oiza. Torres Blancas. 1961-1971



Ref 4. 94-F.J. Sáenz de Oiza. Torres Blancas. Madrid. 1961-1971



Ref 4. 95-F.J. Sáenz de Oiza. Torres Blancas. Madrid. 1961-1971

Hasta este momento la principal experiencia de Sáenz de Oiza en el campo de las residencias plurifamiliares habían sido las propuestas racionalistas para las unidades vecinales del extrarradio de Madrid en las que la economía determinó su desarrollo.

En este sentido, el encargo de Torres Blancas, se sitúa en el extremo opuesto ya que la propia empresa promotora buscaba un edificio que expresara su capacidad tecnológica y de innovación en el campo de la construcción.

En consecuencia, los criterios racionalistas utilizados en las unidades vecinales para conseguir espacios mínimos con presupuestos ajustados son sustituidos por planteamientos más orgánicos y expresivos.

Por otra parte, en esta obra pone en práctica las ideas de la ciudad jardín, consiguiendo una imagen exterior escultórica, en la que el macizo construido pierde rotundidad al incorporar las terrazas como terminación del edificio, tanto en planta como en sección, con lo que difumina el contorno de la construcción.

**(Ref 4. 92)**

Al mismo tiempo estos espacios funcionan compositivamente como elementos finales con los que se remata el edificio, lo que es contradictorio con el concepto de torre, entendido como superposición infinita de plantas y énfasis en la verticalidad de la edificación. **(Ref 4. 93)**

Para este proyecto toma como referencia a Le Corbusier y su Unidad, en concreto la idea del edificio como unidad autónoma dentro de la ciudad, dotada con sus propios servicios.

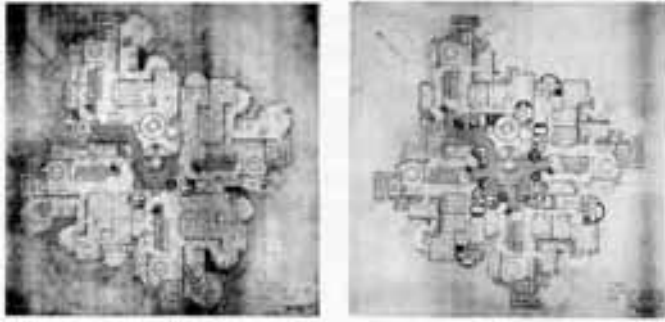
Sin embargo su desarrollo se inicia a partir del modelo de torre de Frank Lloyd Wright en concreto de sus proyectos para las torres St. Mark y Price, ambas con un núcleo de comunicaciones central, que en el caso de Torres Blancas se multiplica, alrededor del que se extienden las plantas de viviendas.

**(Ref 4. 94)**

Tanto el formalismo en planta de este modelo como la expresión exterior que se muestra indiferente al interior, son reemplazados por una mayor relación interior-exterior, para lo cual se utilizan las terrazas.

Los modelos con los que trabaja para desarrollar estos espacios de transición son el edificio en el barrio de Hansa y la torre Neue Vahr de Aalto. En el primero la terraza es el elemento alrededor del cual vuelcan las estancias interiores, mientras en el segundo, la terraza funciona como marco, filtro del exterior, parecido a como lo utiliza en Ciudad Blanca.

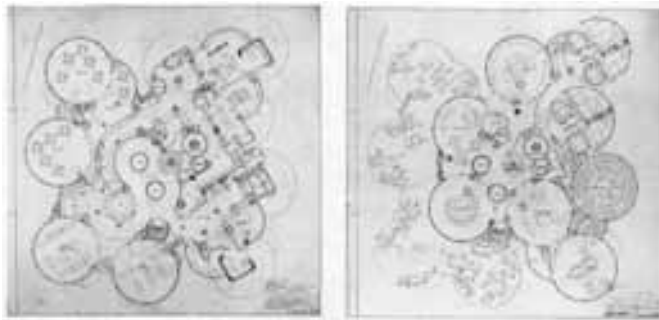
De esta forma las terrazas en Torres Blancas se deben entender como parte de la naturaleza incorporada a cada vivienda, una sala exterior alrededor



Ref 4. 96-F.J. Sáenz de Oiza. Torres Blancas. Madrid. 1961-1971



Ref 4. 97-F.J. Sáenz de Oiza. Torres Blancas. Madrid. 1961-1971



Ref 4. 98-F.J. Sáenz de Oiza. Torres Blancas. Madrid. 1961-1971



Ref 4. 99-F.J. Sáenz de Oiza. Interior vivienda de Torres Blancas. Madrid. 1961-1971



de la que gira la vivienda y que sirve a la vez como filtro entre la ruidosa ciudad y la intimidad de nuestro hogar. **(Ref 4. 95)**

Esta nueva incorporación plantea un conflicto con el principio de árbol con el que se concibe la torre, debido al aumento de la superficie de la planta y la configuración de las viviendas como piezas independientes.

Este nuevo conflicto lo resuelve tomando como referencia los Laboratorios de la Universidad de Pennsylvania de Louis Kahn. Estos laboratorios se generan a partir de la rotación y traslación de los módulos que componen el edificio, lo que adopta Sáenz de Oiza en su planta para girar y desplazar las distintas células alrededor del eje principal. Como consecuencia aparece un vacío en la planta que utiliza como desahogo en el desembarco del núcleo de comunicaciones.

Este movimiento se refleja, al igual que lo haría Kahn, en los macizos que recorren toda la vertical del edificio y que formalizan el sistema estructural.

Para el desarrollo vertical en lugar de una repetición continua de la planta tipo, propone una gran variedad de combinaciones por piso al utilizar diversas tipologías. De esta manera divide las 21 plantas de viviendas de la torre en distintas agrupaciones, según la tipología utilizada. Obtiene así grupos de tres niveles de pisos, otros con dos niveles de dúplex y uno de pisos simples y finalmente los apartamentos. **(Ref 4. 96)**

Estas agrupaciones están expresadas en el exterior, rompiendo la monotonía del desarrollo vertical uniforme característico de esta tipología edificatoria e introduciendo una segunda escala menor de la estructura con la que compensa visualmente la enorme escala de los soportes principales. **(Ref 4. 97)**

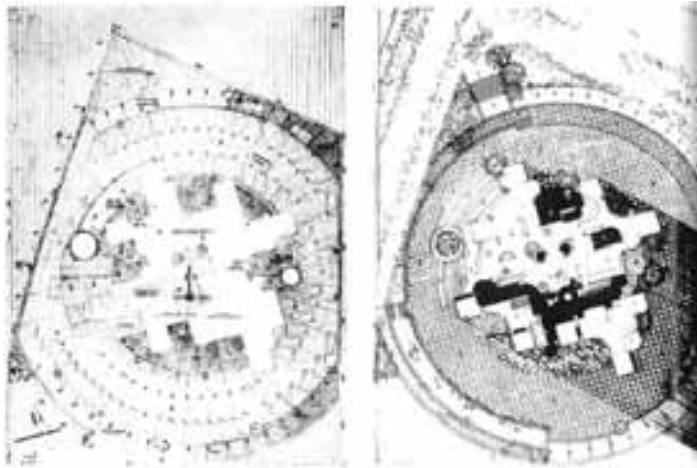
Esta variación en las plantas de la torre está pensada para que no coincidan en la misma planta el acceso principal a la vivienda y el de servicio. Sin embargo, las modificaciones impuestas por el promotor no permitieron llevarlo a término en toda la altura de la torre. En concreto se solicitó aumentar el número de apartamentos, por lo que quedan plantas en las que han de coincidir las circulaciones.

En este proyecto la planta es el elemento generador y en ella se encuentran las intenciones funcionales, geométricas, expresivas, estructurales y volumétricas.

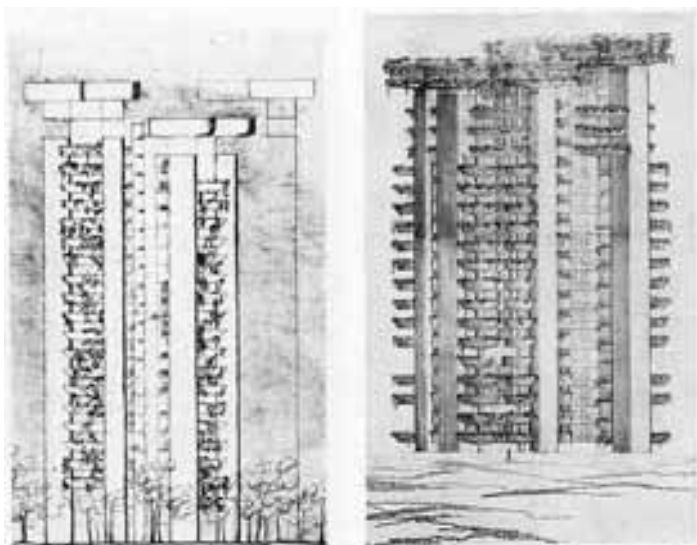
Ordena la planta tipo a partir de la trama ortogonal de 30x30 cm, ya utilizada en proyectos como Entrevías y Ciudad Blanca, pero con un desarrollo geométrico circular. De esta forma en las plantas de viviendas, incorpora curvas



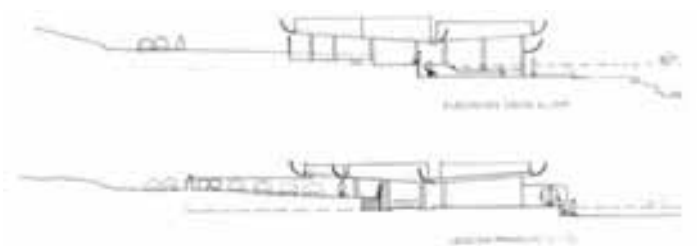
Ref 4. 100-F.J. Sáenz de Oiza. Torres Blancas. Madrid. 1961-1971



Ref 4. 101-F.J. Sáenz de Oiza. Torres Blancas. Madrid. 1961-1971



Ref 4. 102-F.J. Sáenz de Oiza. Torres Blancas. Madrid. 1961-1971



Ref 4. 103-F.J. Sáenz de Oiza. Ampliación Casa Huarte. Formentor. 1968

en los vértices y elementos circulares que se corresponden con las zonas de servicio e instalaciones.

Por su parte las plantas que rematan el edificio son agrupaciones de grandes plataformas circulares que generan espacios cilíndricos. **(Ref 4. 98)**

Todas las viviendas se desarrollan según un esquema en L con el mínimo de compartimentación, favoreciendo la comunicación visual entre los espacios interiores y marcando el eje principal acceso terraza que es el centro neurálgico de la vivienda y que está planteada como un jardín propio a través del cual la ciudad aparece como un paisaje. **(Ref 4. 99)**

Se cuidan también aspectos funcionales de soleamiento y excesivos vientos que en los edificios en altura tienen gran importancia, incorporando carpintería en las terrazas que permitan controlarlo. **(Ref 4. 100)**

El acceso a la torre se realiza a través del jardín que rodea la torre que queda centrada respecto a la parcela, descendiendo desde el nivel de la calle, que al igual que las terrazas en las plantas de viviendas, protege y aísla del entorno urbano, de nuevo funcionando como filtro entre el ruidoso exterior y la intimidad interior de la torre. **(Ref 4. 101)**

Este hundimiento de la planta de acceso provoca la pérdida de referencia del exterior, lo que ayuda a armonizar el contraste existente entre el exterior de la torre y su interior. De esta forma si en el exterior la estructura lo es todo, soporte y piel, en el interior el color y las superficies sinuosas inundan los distintos espacios.

Las últimas plantas recogen las zonas sociales, sala de exposiciones, conferencias, cafetería y comercios, junto a una piscina en la cubierta que se formalizan siguiendo el esquema circular de la escuela de Batán, como remate final de la torre.

No existen alzados como tales, sino una serie de bandas originadas por los antepechos de las terrazas que son comprimidos por los soportes verticales que recorren toda la torre, y que parecen soportar los cilindros de las plantas superiores. **(Ref 4. 102)**

Una vez en este punto en el que la torre está perfilada, se propone sustituir la segunda torre que debería utilizarse como oficinas, por un edificio horizontal, con lo que se enfatiza la presencia de la torre, se resuelve el problema de compatibilizar los espacios creados con la función administrativa y se ofrece una salida económica al proyecto, ya que la construcción de la torre diseñada iba a ser de elevado presupuesto, razón con la que también justificar la eliminación del revestimiento de mármol blanco que desvirtuaría la expresividad orgánica del edificio, como un árbol con múltiples troncos.



Ref 4. 104-F.J. Sáenz de Oiza. Ampliación Casa Huarte. Formentor. 1968



Ref 4. 105-F.J. Sáenz de Oiza. Solarium ampliación Casa Huarte. Formentor. 1968



Ref 4. 106-F.J. Sáenz de Oiza. Ampliación Casa Huarte. Formentor. 1968



Ref 4. 107-F.J. Sáenz de Oiza. reforma de casa propia. Mallorca. 1965

Finaliza este grupo de proyectos con la **Ampliación de la Casa Huarte en Formentor**, Mallorca, de 1968.

El encargo consiste en la ampliación de la vivienda preexistente, obra de Javier Carvajal y José M<sup>a</sup> Paredes, formada por tres módulos independientes de una altura, separados entre sí por un patio, utilizando una cubierta a dos aguas para unificar el conjunto. **(Ref 4. 103)**

La ampliación debe albergar una zona de estudio-biblioteca, transformable en dormitorio eventual, un dormitorio principal con dos baños y dos vestidores anexos. **(Ref 4. 104)**

Junto a este programa debía reordenar los espacios exteriores, tanto el jardín que rodea la casa como el embarcadero y el solarium situados en primera línea de la cala y a los que se accedía desde la vivienda. **(Ref 4. 105)**

En este proyecto las referencias a partir de las que se desarrolla la propuesta son la importante presencia del lugar y el requisito de mantener el arbolado existente. **(Ref 4. 106)**

El resultado es un cuarto módulo transparente, situado independiente respecto a los demás pero cubierto por prolongación de la cubierta. Una loggia hace de nexo de unión entre lo nuevo y lo existente, planteado como un espacio exterior para usos múltiples.

Como en Ciudad Blanca, existe una intención plástica en la intervención que se plasma en la expresiva cornisa curva que corona la edificación y que con su prolongación en las fachadas principales se convierte en elemento protector de la vivienda.

Este estudio exhaustivo del lugar, del entorno y preexistencias ya lo había realizado tres años antes para la **Reforma de su vivienda**, adaptando una vivienda existente en Mallorca para su uso familiar.

La vivienda que adquiere Sáenz de Oiza en 1965 es de 1900. Originalmente perteneció a Guillen Cifre de Colonya y se encuentra situada en un promontorio rocoso que permite tener vistas del mar.

Sus dos alturas quedan ocultas bajo el bosque de encinas que la rodea, accediendo desde un camino que rodea la colina. **(Ref 4. 107)**

Construida en piedra, desarrolla un programa tradicional con las estancias de día en planta baja y los dormitorios en planta alta, bajo una cubierta a dos aguas.

Sáenz de Oiza realiza intervenciones puntuales para adecuar la vivienda para las necesidades de la familia, estando presente entre ellas las vistas al mar y el cielo, lo que justifica el desproporcionado vuelo con el que se



Ref 4. 108-F.J. Sáenz de Oiza. Acceso reforma de casa propia. Mallorca. 1965



Ref 4. 109-F.J. Sáenz de Oiza. Lucernario reforma de casa propia. Mallorca. 1965



Ref 4. 110-F.J. Sáenz de Oiza. Lucernario reforma de casa propia. Mallorca. 1965



Ref 4. 111-F.J. Sáenz de Oiza. Concurso para Pabellón de España en EXPO Nueva Cork. 1963

reconstruye el balcón sobre el acceso que recuerda a los de las viviendas en la calle Fernando el Católico de 1949. (Ref 4. 108)

También el lucernario sobre plataforma horizontal situado sobre la cubierta además de iluminar el espacio central de la planta alta, funciona como mirador sobre el que se contempla toda el valle hasta el mar. (Ref 4. 109)

Incluso el exterior es tratado creando distintas plataformas horizontales donde desarrollar distintas actividades con vistas al paisaje. Entre ellas la más próxima queda limitada por una gran columnata de pilastras de piedra que sirve de filtro entre la vivienda y el bosque.

En esta vivienda al tratarse de una propiedad familiar, Oiza introduce elementos de su invención como los elementos de protección y acceso de la claraboya, la cual es diseñada para minimizar la presencia de la carpintería, realizada a base de perfiles metálicos de serie. (Ref 4. 110)

#### 4.3.2.3- LOS CONCURSOS

Durante esta década completa su desarrollo profesional con propuestas para varios concursos públicos, actividad principal en décadas posteriores y que le permiten expresar con mayor libertad sus inquietudes creativas.

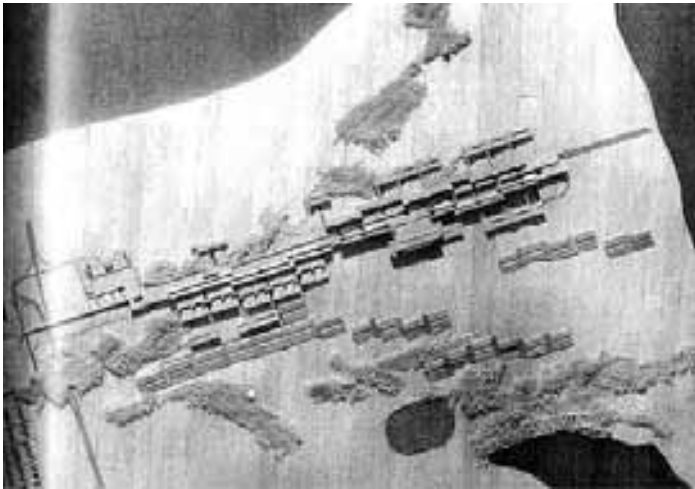
De esta forma, en 1963 se presenta al **Concurso de Ideas para el Pabellón Español en la Feria Mundial de Nueva York**. El proyecto premiado es obra de Carvajal que presenta una propuesta adecuada para la ejecución de las obras en el corto espacio de tiempo disponible, pero que se aleja de la tendencia orgánica y expresionista de auge en esos años.<sup>121</sup>

La propuesta que Sáenz de Oiza presenta se desarrolla con la geometría del círculo, característica de sus proyectos durante estos años y que culmina en Torres Blancas, pudiendo asociar su imagen exterior al proyecto de oficinas para la empresa Huarte en la Castellana. (Ref 4. 111)

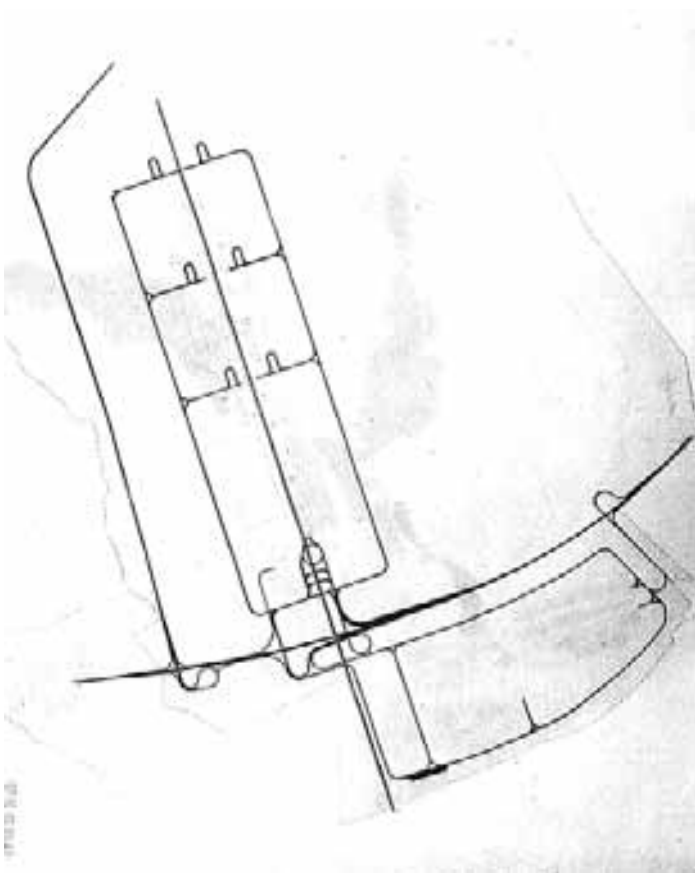
De esta manera, al igual que en el edificio de oficinas, plantea aquí una superposición de plataformas curvas que se expresan horizontalmente, y de las cuales emerge un volumen tronco cónico que vuela sobre el terreno, configurando un gran hall exterior.

En 1969 repite suerte en el **Concurso para la Universidad Autónoma** de Madrid, en la que cuenta con la colaboración de Alfonso Valdés, Juan Carlos Velasco y Rafael Romeo.

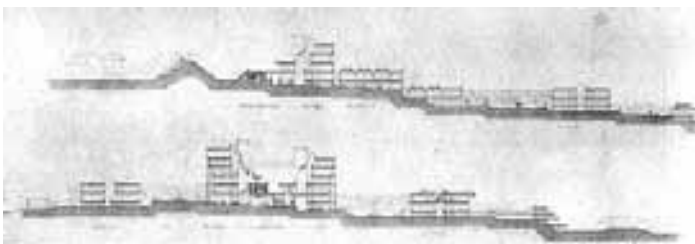
Frente a la mayoría de las propuestas entre las que se encuentra la ganadora de los hermanos Borovio que desarrollan su proyecto con una trama más o menos homogénea que ordena el conjunto, su intervención se centra en



**Ref 4. 112-**F.J. Sáenz de Oiza.  
Concurso Universidad Autónoma.  
Madrid. 1969



**Ref 4. 113-**F.J. Sáenz de Oiza.  
Concurso Universidad Autónoma.  
Madrid. 1969



**Ref 4. 114-**F.J. Sáenz de Oiza.  
Concurso Universidad Autónoma.  
Madrid. 1969



resolver de manera rápida y directa la comunicación entre los edificios docentes universitarios. **(Ref 4. 112)**

Para ello plantea la ordenación como un gran edificio, de forma que asocia los edificios a los distintos niveles del supuesto edificio, utilizando un sistema de comunicación mecánica alternativo al peatonal que llama ascensor horizontal.

Se trata de un transrail que circula a nivel elevado por el eje central y que ordena la propuesta según un esquema lineal con los edificios a ambos lados de este eje. **(Ref 4. 113)**

Crea distintas vías de comunicación, separando el tránsito peatonal del rodado. Este último se sitúa en el nivel inferior y el peatonal sobre él en contacto directo con las facultades.

Todos los edificios se colocan perpendiculares o paralelos a este eje central, con un esquema resuelto pensando en la racionalidad constructiva que aporta la industrialización y la posibilidad de transformación. **(Ref 4. 114)**

Las residencias de estudiantes y zonas deportivas quedan fuera de este ámbito en la ladera sur del emplazamiento, configurando una banda paralela a la principal, más esponjada y tranquila con un lago artificial como centro de la misma.

Esta misma propuesta la presentó, también sin fortuna, en el concurso de Bilbao.

En 1970 se presenta al **Concurso Internacional de Montecarlo** en colaboración con Luis Burillo, en el que frente al discreto planteamiento ganador de Archigram que entierra la propuesta creando una nueva zona verde en superficie **(Ref 4. 115)** o las expresivas respuestas de Fernando Higueras y Lubicz-Nycz, Sáenz de Oiza propone resolver el programa como un vacío edificado. **(Ref 4. 116)**

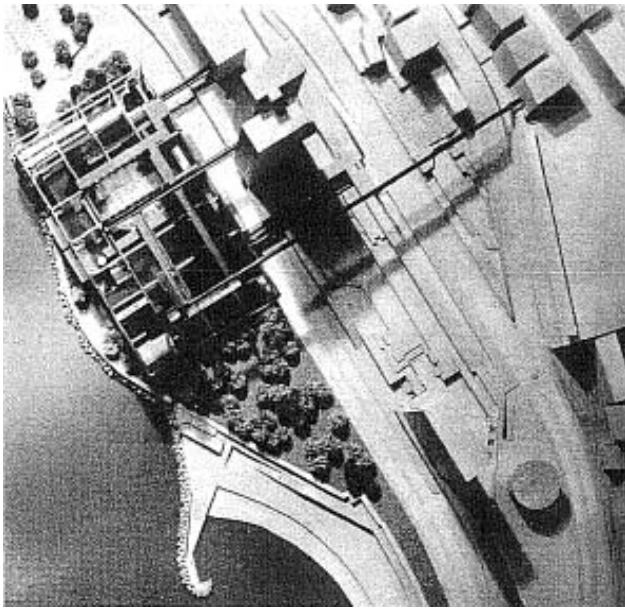
Para ello utiliza una estructura espacial que configura un edificio abierto, a modo de Ágora en la que tienen cabida múltiples actividades culturales, deportivas y comerciales, de dimensiones variables gracias a la versatilidad que da la modulación regular planteada y al uso de instalaciones transformables que permitan su funcionamiento para distintos aforos. **(Ref 4. 117)**

Este planteamiento responde al sentido de libertad de las actividades lúdicas que se deben desarrollar en el nuevo edificio.

Esta gran plaza tecnológica se conecta horizontalmente con el núcleo cultural de Mónaco, gracias a una pasarela elevada, la cual permite conectar al mismo tiempo el interior con el mar que tiene en el nuevo complejo un mirador hacia él.



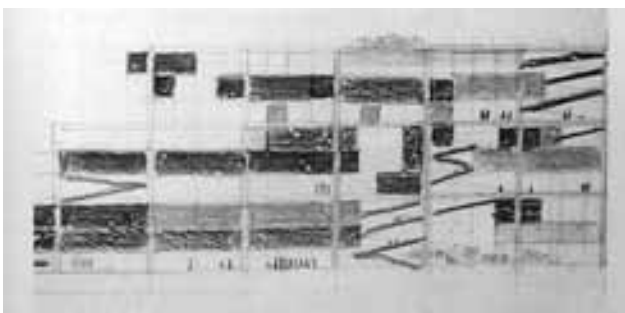
Ref 4. 115-Archigram. Propuesta ganadora  
Concurso Internacional de Montecarlo. 1970



Ref 4. 116-F.J. Sáenz de Oiza. Concurso  
Internacional de Montecarlo. 1970



Ref 4. 117-F.J. Sáenz de Oiza. Concurso  
Internacional de Montecarlo. 1970



Ref 4. 118-F.J. Sáenz de Oiza. Concurso  
Internacional de Montecarlo. 1970

Los distintos niveles se conectan por medios mecánicos, existiendo gran cantidad de ellos que permitan la máxima libertad de itinerarios para el usuario.

**(Ref 4. 118)**

Todo perfectamente modulado con una estructura metálica formada por prismas de 19,5 de lado y 14,25 metros de altura que se pueden subdividir en unidades de 4,5 por 2,25.



#### **4.3.3- 1971-1980. EL RACIONALISMO REVISADO.**

Durante estos años el entusiasmo por la expresividad de la arquitectura orgánica demostrado por Sáenz de Oiza parece haberse diluido, volviendo a desarrollar propuestas de base racionalista aunque atemperadas con matices orgánicos que suavizan la forma resultante.

Su producción arquitectónica se centra en los encargos conseguidos por concurso público, presentando propuestas para numerosos edificios públicos principalmente para oficinas, destacando de entre ellos la propuesta para el Banco Bilbao.

Junto a estos proyectos continúa investigando en el campo doméstico con propuestas tanto para viviendas colectivas como el caso particular de viviendas unifamiliares, tipología esta que le permite seguir profundizando en la caracterización de los espacios en base a su privacidad.

##### **4.3.3.1- EDIFICIOS PÚBLICOS**

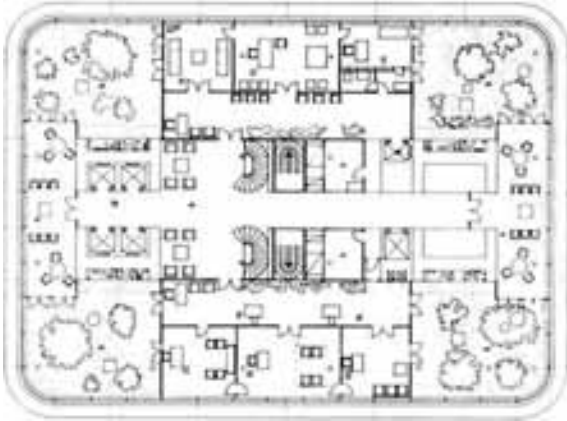
El ejemplo más relevante es el **Edificio de Oficinas el Banco Bilbao**, resultado de un concurso al que fueron invitados siete equipos, todos ellos formados por arquitectos españoles y en el que para el fallo del jurado se recurrió al arquitecto italiano Gio Ponti como consejero en los aspectos estéticos y a la firma Skidmore, Owen y Merrill para los aspectos técnicos y funcionales de las propuestas.

Situado en el centro empresarial Azca de Madrid, debía responder como en el caso de las Torres Blancas, a la imagen de la empresa que convocaba el concurso, en este caso un banco, además de resolver el difícil apoyo motivado por la presencia del túnel del ferrocarril bajo el solar donde debería ubicarse el edificio.

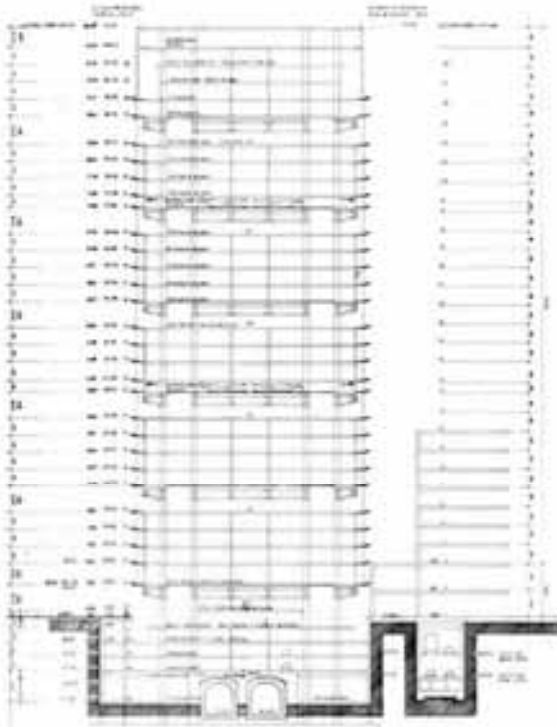
Este último requisito hizo desechar a Sáenz de Oiza el modelo de las Price Tower utilizado en Torres Blancas por su estructura en árbol que consideraba adecuada para la relación de escala entre estructura y edificio, pero que la centralidad de su estructura portante lo hacía incompatible con la presencia del túnel.

Para Oiza en una torre lo más importante es la solución estructural, teniendo presente que la escala de sus elementos debe responder al tamaño del edificio y no sólo resolver los problemas de transmisión de cargas.

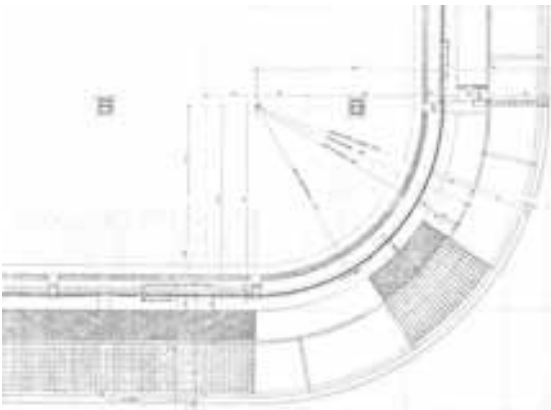
El modelo a seguir iba a ser el de Kevin Roche en la torre Knights de Columbus en New Haven, en la que los apoyos se situaban en las esquinas de la planta, con una sección suficiente para albergar los aseos y escaleras, en



Ref 4. 119-F.J. Sáenz de Oiza. Planta tipo edificio de Oficinas Banco Bilbao. Madrid. 1971



Ref 4. 120-F.J. Sáenz de Oiza. Sección edificio de Oficinas Banco Bilbao. Madrid. 1971



Ref 4. 121-F.J. Sáenz de Oiza. Detalles de esquina de edificio de Oficinas Banco Bilbao. Madrid. 1971

sintonía al lenguaje de Kahn permitiendo liberar la planta de los núcleos rígidos. Además las grandes vigas entre pilares reforzaban la presencia de las plantas en el alzado, percibiéndose el conjunto como un apilamiento de planos horizontales, imagen acorde con las ideas de Sáenz de Oiza.

No obstante este modelo no se ajustaba del todo a los requerimientos, como la situación central de los ascensores, inviable por la presencia del metro, la elevada distancia entre vigas que supondría la utilización de vigas de gran sección que dificultarían el paso de instalaciones o en el campo funcional, la pérdida de las esquinas del edificio, espacio privilegiado, para el desarrollo de la actividad principal y la presencia de circulaciones diagonales que no favorecen el aprovechamiento en planta.

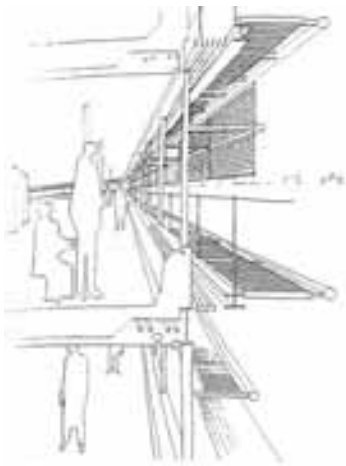
Sin desechar el modelo de Kevin Roche, la solución viene determinada por el desplazamiento de los núcleos rígidos al interior, liberando las esquinas, reduciendo luces y optimizando el funcionamiento estructural por la incorporación de vigas en ménsula que contrarrestan los esfuerzos de las grandes vigas transmitidos al pilar, siendo posible reducir su sección. **(Ref 4. 119)**

Además racionaliza la sección de los núcleos rígidos transformando estos núcleos circulares en una L, cuya geometría también garantiza una gran resistencia estructural y además sirve para alojar ya no los aseos y escaleras, sino los ascensores e instalaciones en huecos separados, agrupando estos elementos de dos en dos de forma que exista un núcleo vertical a cada lado del túnel del metro. **(Ref 4. 120)**

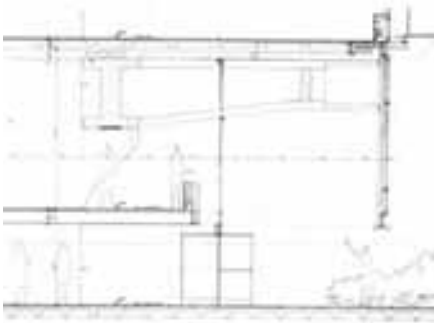
La necesidad de grandes vigas para cubrir las superficies resultantes, le lleva a desarrollar un sistema mixto, agrupando las plantas en paquetes de cinco, de forma que sólo en inferior aparezcan las vigas de gran sección, apoyando en ellas pilares de reducidas dimensiones para las otras cuatro, Con ello resuelve al mismo tiempo la secuencia de escalas estructurales, de la torre a la planta piso.

La expresión exterior que debe responder a la imagen de banco es resuelta con una piel de última tecnología, resuelta con vidrio que gracias al redondeado de las esquinas consigue que se perciba como continua, tanto exterior como interiormente, lo que le acerca a la torre Johnson de Frank Lloyd Wright, además de minimizar las cargas dinámicas del viento. **(Ref 4. 121)**

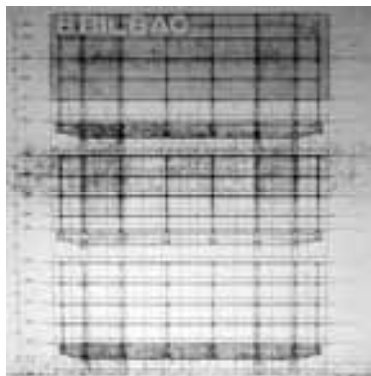
La necesidad de protección frente al soleamiento le permite colocar unos ligeros brisoleis horizontales, diseñados además como galerías para la limpieza de los cristales. Con estos elementos consigue eliminar la sensación de vértigo



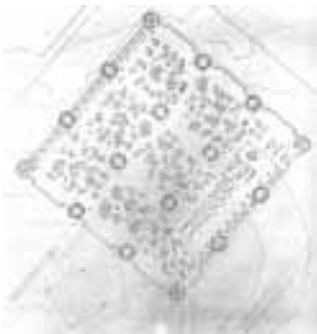
Ref 4. 122-F.J. Sáenz de Oiza.  
Detalles brisolei edificio de Oficinas Banco Bilbao. Madrid. 1971



Ref 4. 123-F.J. Sáenz de Oiza.  
Planta de acceso de edificio de Oficinas Banco Bilbao. Madrid. 1971



Ref 4. 124-F.J. Sáenz de Oiza.  
Edificio de Oficinas Banco Bilbao. Madrid. 1971



Ref 4. 125-4.126 -F.J. Sáenz de Oiza.  
Concurso de Grupo Altos Hornos de Vizcaya. 1974



que se produce al aproximarse a la fachada y crear un espacio similar en concepto a las terrazas de Torres Blancas, funcionando como filtro del exterior. Además aparece de nuevo la imagen de superposición de planos horizontales que entiende Oiza debe ser un edificio de estas características. **(Ref 4. 122)**

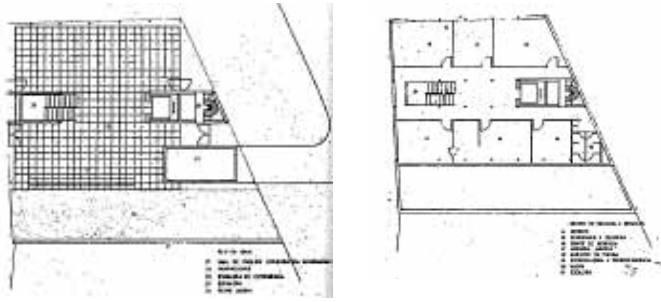
El contacto con el terreno se produce de forma similar a Torres Blancas, rebajando el terreno, creando un espacio rehundido previo a través del cual se produce el acceso planta baja de la torre. Planta retranqueada respecto a la línea de fachada que junto con la sombra que provoca la prolongación del cerramiento hasta casi los dos metros de altura del suelo, hacen que no percibamos el contacto del edificio con el terreno. **(Ref 4. 123)**

El remate del edificio es el opuesto a Torres Blancas, ya que allí la imagen pesada de naturaleza orgánica se asocia al terreno, recurriendo a un final pesado, mientras que en el Banco Bilbao la piel de vidrio utilizada le da sensación de ligereza, desvinculándolo de la tierra, por lo que su remate es liviano, igual que los brisoleis metálicos utilizados. **(Ref 4. 124)**

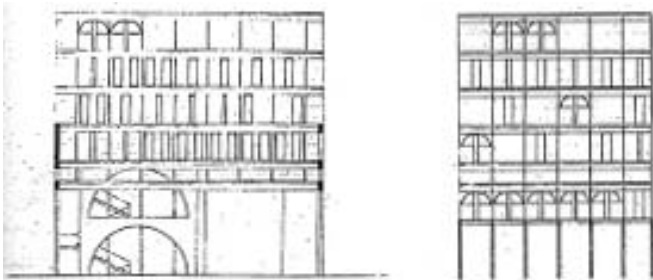
En 1974, un nuevo concurso le permite iniciar su investigación con los nuevos lenguajes postmodernos. Se trata del concurso para el **Grupo Altos Hornos de Vizcaya** que plantea resolver un edificio para albergar las oficinas de las distintas empresas que configuran este grupo empresarial que, al igual que en el Banco de Bilbao busca en la arquitectura la imagen de la empresa, debiendo prestar especial atención al respeto del medio natural en el que se emplaza el edificio, razón por lo que la altura no debería sobrepasar los 9 metros.

La propuesta de Sáenz de Oiza, en colaboración con Martínez Garrido, se centra en el óptimo funcionamiento del edificio de esta tipología, para el que se adopta una clara geometría ortogonal que ordena las plantas del edificio según una matriz de tres por tres, expresada por medio de los núcleos de servicio y comunicación que se albergan en grandes cilindros que recorren toda la altura del edificio, mostrándose al exterior. **(Ref 4. 125)**

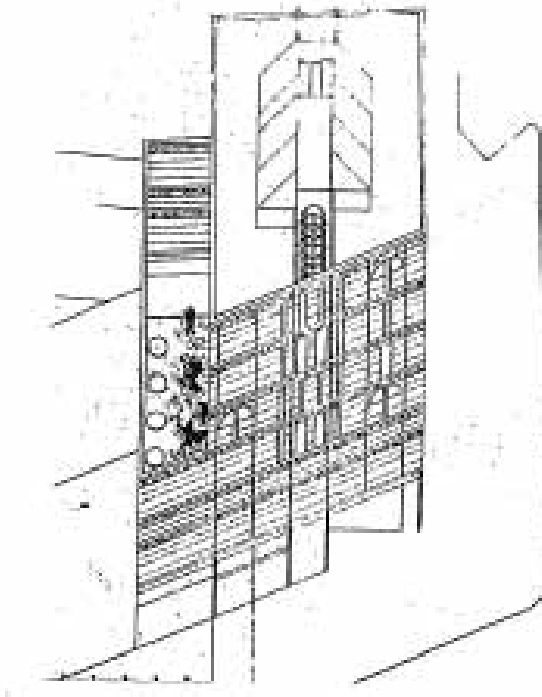
Estos elementos cilíndricos de clara referencia a la arquitectura de Louis Kahn, le permiten vaciar el resto de la planta configurando 9 cuadrados menores que se pueden adaptar a las necesidades de las distintas empresas que se han de albergar, con una racional distribución en base al carácter social de las distintas actividades.



Ref 4. 127-F.J. Sáenz de Oiza.  
Concurso para Nueva Sede del Colegio  
de Arquitectos de Andalucía Occidental.  
Sevilla. 1974



Ref 4. 128-F.J. Sáenz de Oiza.  
Concurso para Nueva Sede del Colegio  
de Arquitectos de Andalucía Occidental.  
Sevilla. 1974



Ref 4. 129-F.J. Sáenz de Oiza.  
Concurso para Nueva Sede del Colegio  
de Arquitectos de Andalucía Occidental.  
Sevilla. 1974

De esta forma, la planta baja se destina a las funciones más públicas, mientras que las más técnicas se ubican en la tercera y última con la dirección en la planta intermedia.

Completa la composición del conjunto un prisma menor que se comunica por medio de un corredor transparente con el edificio mayor, el cual queda en segundo plano, enfatizando el carácter principal de la función que alberga el prisma menor. Compositivamente consigue atenuar la rotundidad que un único edificio de grandes dimensiones tendría en este emplazamiento. (Ref 4. 126)

La influencia de Mies van der Rohe está presente en la piel de cristal que envuelve a los prismas reflejando la naturaleza que les rodea, con lo que busca integrarlos en su entorno a pesar de las grandes dimensiones utilizadas.

Sin embargo, si bien el menor de los prismas es resultado al más puro estilo Mies Van der Rohe, en el mayor los núcleos cilíndricos emergen en el exterior, contrastando con el resto del cerramiento no sólo formalmente sino también por la textura, prevista en acero corten o con cerámica violeta.

Un año más tarde se presenta al Concurso para la Nueva Sede del Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz, en el caso urbano de Sevilla.

Propuesta de gran racionalidad en planta, en la que consigue un gran aprovechamiento de la superficie con un esquema en bandas con el núcleo de comunicaciones en la banda intermedia que permite configurar espacios regulares adecuados a las funciones requeridas, todos exteriores, gracias a la cesión que se ha de hacer del 25 % de la superficie que se utiliza para separar la edificación de la única medianera a la que se adhiere, consiguiendo un volumen más elevado con cuatro fachadas. (Ref 4. 127)

A pesar de estar nominado el jurado descarta el proyecto por su indefinición de la envolvente que queda sugerida más que definida. Su representación está centrada en la integración del edificio en su entorno, para lo que utiliza huecos verticales y arcos en algunos de ellos, marcando los forjados para enfatizar la componente horizontal de la composición. (Ref 4. 128)

Con este criterio de integración el núcleo de comunicaciones emerge en la cubierta como remate del edificio, limitado por planos inclinados que dialogan con las cubiertas inclinadas de los edificios próximos. (Ref 4. 129)

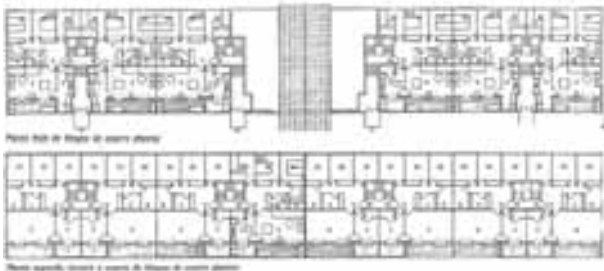
En 1977, vuelve a presentarse a un concurso para edificios docentes, la **Facultad de Ciencias de la Universidad de Córdoba**, consiguiendo el primer premio con una propuesta desarrollada a partir de la planta con una



**Ref 4. 130-**F.J. Sáenz de Oiza. Concurso para la Facultad de Ciencias de la Universidad de Córdoba. 1977



**Ref 4. 131-**F.J. Sáenz de Oiza. 198 viviendas en el barrio de Orcasur. Madrid. 1977



**Ref 4. 132-**F.J. Sáenz de Oiza. 198 viviendas en el barrio de Orcasur. Madrid. 1977

geometría clara que ordena el interior y sirve de referente a la futura trama urbana que aún no estaba desarrollada. **(Ref 4. 130)**

Desarrolla la idea empleada en la Escuela de Bazán que identifica las circulaciones con espacios exteriores, cubiertos con piezas transparentes, pero esta vez una trama ortogonal estructurada por las circulaciones, ordena el conjunto. Un orden basado en la flexibilidad de uso y un desarrollo sencillo, sin estilo preconcebido, que obtiene la forma como resultado de respuestas constructivas y funcionales.<sup>122</sup>

#### **4.3.3.2- LA VIVIENDA**

En este mismo año realiza el proyecto para **198 viviendas en el Barrio de Orcasur**, ordenados en bloques lineales y paralelos que recuerdan la arquitectura de Hilberseimer.

La propuesta es parte del Plan Parcial de Remodelación del barrio de Orcasur, redactado en 1977 que tiene como objetivo la regeneración del único poblado dirigido construido en los años 50.

En este sentido el Plan respeta en lo posible el trazado original del poblado dirigido, dividiendo la parcela en distintos sectores que son encargados a otros tantos arquitectos. **(Ref 4. 131)**

Un año después, en 1978 se comienzan redactan los proyectos de edificación. Estos pasaban por la previa aprobación de la Asociación de Vecinos, antes de ser enviados al INV para su definitivo visto bueno.

Sáenz de Oiza desarrolla 198 viviendas en el sector noroeste correspondiente al Polígono 5, en bloques de 4 y 10 alturas con núcleos de escalera cada dos viviendas que en el caso del bloque menor se iluminan y ventilan cenitalmente y en el mayor de manera directa por la fachada norte. **(Ref 4. 132)**

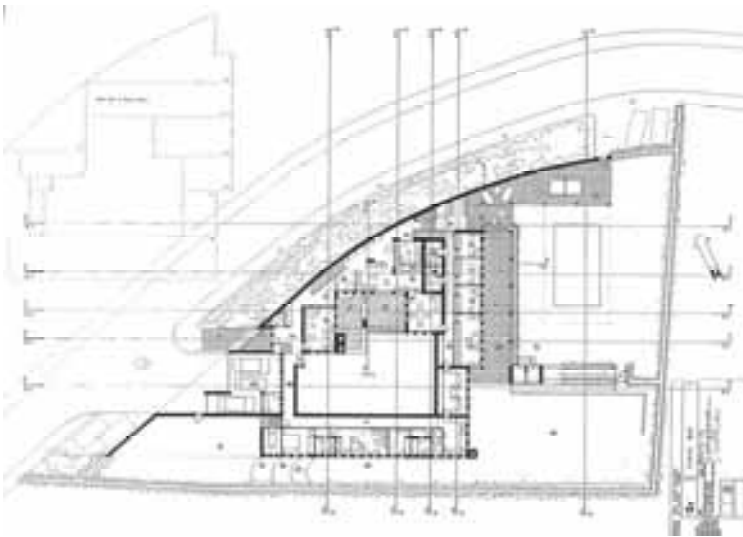
Se proyectan viviendas de dos, tres, cuatro y cinco dormitorios a partir de la misma tipología, por adicción y resta de dormitorios. De esta forma tanto en el bloque de cuatro alturas como en el de diez los dormitorios se disponen a norte, destinando la buena orientación sur a las estancias de día que se separan de los dormitorios mediante una franja central de servicios.

Una terraza recorre toda la longitud de la fachada sur, transformándose en galería en la superficie correspondiente a la cocina, lo que modula el alzado sin la presencia de los reducidos huecos domésticos.

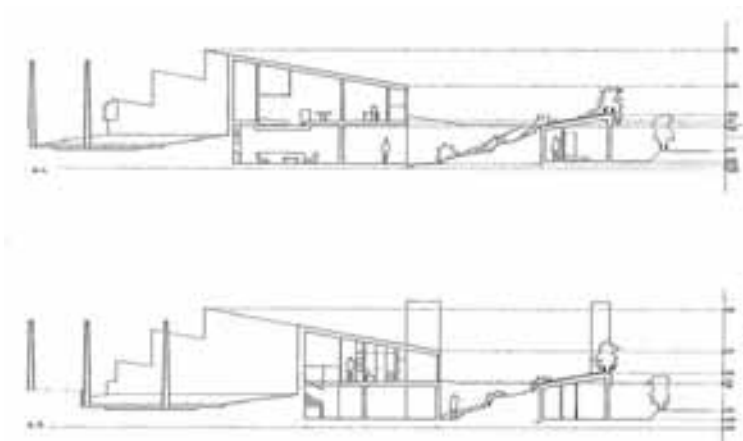
El ladrillo visto sigue siendo el protagonista en la materialización de las edificaciones.



**Ref 4. 133-**F.J. Sáenz de Oiza.  
Casa Echevarría. Madrid. 1972



**Ref 4. 134-**F.J. Sáenz de Oiza.  
Casa Echevarría. Madrid. 1972



**Ref 4. 135-**F.J. Sáenz de Oiza.  
Casa Echevarría. Madrid. 1972

Otro ejemplo de estos años donde las bases racionalistas se funden con la expresividad orgánica se encuentra en la **Casa Echevarría** de 1972, situada en una parcela triangular en la Urbanización La Florida de Madrid.

Utiliza en este proyecto a las ordenanzas como condicionante con el que iniciar el proyecto, de forma que a partir de la obligación de retranquear cinco metros el lado mayor que linda con la calle crea un gran muro curvo prácticamente ciego, que sirve tanto de cierre de la parcela como de cerramiento de la vivienda. **(Ref 4. 133)**

Pero al contrario que en la Escuela de Batán, aquí la curva no es generadora del orden del proyecto, sino que se identifica únicamente con la frontera de la vivienda, materializada por un muro ciego y que sirve de protección a la vivienda.

En el interior un patio rectangular, ordena la distribución de las distintas zonas, cada una de las cuales disfruta de un espacio abierto, como ya ocurría en las Casa Durana y Lucas Prieto de su etapa orgánica. **(Ref 4. 134)**

De esta forma el patio interior central se convierte en centro de la casa al que vuelcan las estancias principales y da la espalda el módulo de servicios cerrando un lateral, protegiendo las estancias principales del ruido de la autopista y ampliando el jardín a través de su cubierta. **(Ref 4. 135)**

La vivienda parece aferrarse al terreno, lo que da coherencia a su tratamiento material al igual que en la Casa Durana, y se aproxima a la forma de la realizada por Corrales y Molezún en la Casa Huarte.

El carácter lujoso de la vivienda, propio de la urbanización en la que se emplaza, se demuestra por la complejidad del programa con cinco zonas de estar diferenciadas y separadas del comedor, tres cuartos individuales, dos principales, una de ellas como si de un apartamento se tratara, estudio, cocina y lavadero, garaje para tres plazas, estancias para el servicio, piscina y zona de estar exterior cubierta.





#### **4.3.4- 1981-2000. LENGUAJES POSTMODERNOS.**

Durante la década de los ochenta las tendencias postmodernas están presentes en la producción de Sáenz de Oiza, que ve en ellas una forma de expresión acorde con el momento sociocultural que se vive, en el que cubiertas las necesidades, no existen referentes claros y la imagen adquiere la importancia que años atrás ostentaba la función.

Sus proyectos evolucionan desde una exhuberancia cromática a la afirmación del objeto arquitectónico como entidad independiente y en todos ellos están presentes las referencias a la arquitectura histórica con preferencia de los clásicos.

Esta nueva forma de expresión se atempera al final de la década, para a partir de entonces y durante los restantes años noventa, volver a utilizar en sus proyectos esquemas más racionalistas que ordenan desde la planta el desarrollo de las propuestas.

Sin embargo no se trata de una vuelta al lenguaje racionalista, sino un nuevo paso en su investigación formal, en la que las referencias clásicas como base para el desarrollo del proyecto se sustituyen por una más exhaustiva lectura del lugar, como contexto físico pero también como parte de la memoria histórica.

Con estos planteamientos encuentra en el decoconstructivismo un lenguaje adecuado a sus nuevos intereses y con el que ya había ensayado fugazmente en décadas anteriores como en el comentado concurso de Montecarlo de 1970.

Estos últimos años son de una gran variedad estilística, sin un lenguaje predominante en su producción arquitectónica, como en las décadas anteriores, de forma que junto a propuestas para viviendas inspiradas en esquemas racionalistas de principio de siglo, presenta soluciones deconstructivas en concursos públicos o plantea formalizaciones con su más radical estilo postmoderno.

##### **4.3.4.1- LAS REFERENCIAS CLÁSICAS**

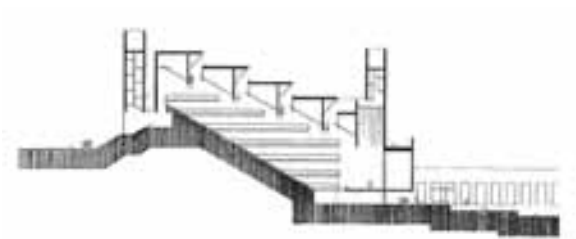
Con estos referentes acomete, en 1984, el proyecto para la **Cancillería Española en Bruselas**, por encargo del Ministerio de Asuntos Exteriores, limitado por las estrictas normativas belgas que, centradas en mantener la uniformidad de esta zona de la ciudad, dejan poco campo de maniobra en la composición exterior del edificio.



**Ref 4. 136-F.J. Sáenz de Oiza. Cancillería Española en Bruselas. 1984**



**Ref 4. 137-F.J. Sáenz de Oiza. Cancillería Española en Bruselas. 1984**



**Ref 4. 138-F.J. Sáenz de Oiza. Palacio de Festivales de Santander. 1984**



**Ref 4. 139-F.J. Sáenz de Oiza. Palacio de Festivales de Santander. 1984**

Es por ello que para este trabajo Sáenz de Oiza debe respetar el proyecto tipo para oficinas, redactado por un arquitecto belga que al igual que la empresa constructora, viene integrado en el paquete de compra de los terrenos por parte del Ministerio de Asuntos Exteriores.

El solar se encuentra en la trama urbana consolidada en la que se ubican este tipo de actividades. Situado entre medianeras, tiene acceso por dos calles, lo que da lugar a dos edificaciones unidas por un patio interior. **(Ref 4. 136)**

Unas singulares columnas que sustentan un porche del acceso principal a la cancillería intentan expresar cierto carácter monumental por medio de la desproporcionada escala, utilizando únicamente la parte superior de lo que sería una estilizada columna jónica. **(Ref 4. 137)**

Junto a este proyecto, desarrolla la propuesta para el **Palacio de Festivales de Santander**, presentada a concurso este mismo año, en el que conectar la sala con la bahía como en Epidauro y crear una imagen que sirva de hito de la ciudad de Santander, tal como hizo Jorn Utzon en Sydney son las bases del desarrollo del proyecto.<sup>123</sup>

Su propuesta, seleccionada de entre otras siete, todas ellas de arquitectos navarros, se resuelve adaptándose al terreno en pendiente en el que se emplaza, de forma que la platea principal adopta la pendiente topográfica, en dirección a la bahía, focalizando las vistas hacia el escenario en la parte inferior, debajo del cual se produce el acceso como en los teatros griegos, de forma que el espectador al entrar se ve sorprendido por la grandiosidad de la sala de butacas. **(Ref 4. 138)**

Las cuatro esquinas se formalizan con cuatro torres que anclan el edificio en el lugar, haciendo referencia a los mástiles de los barcos que por la naturaleza marina de Santander, pertenecen a la imagen de su paisaje. **(Ref 4. 139)**

Y, al igual que en sus proyectos de viviendas colectivas de las década anteriores, incorpora el exterior como parte del programa, gracias a un gran ventanal y terraza que prolongan el escenario hacia el mar como telón de fondo. **(Ref 4. 140)**

La cubierta escalonada se diseña siguiendo la pendiente de la sala y se permite la entrada cenital de la luz natural, algo poco habitual en esta tipología y que Oiza enfatiza con la transparencia de los paneles acústicos que le aportan un aire high-tech al interior con las instalaciones vistas.

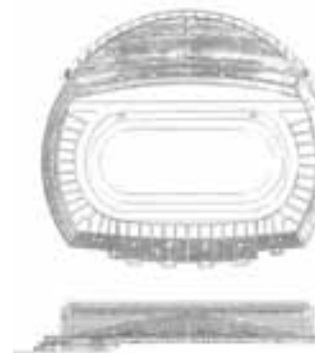
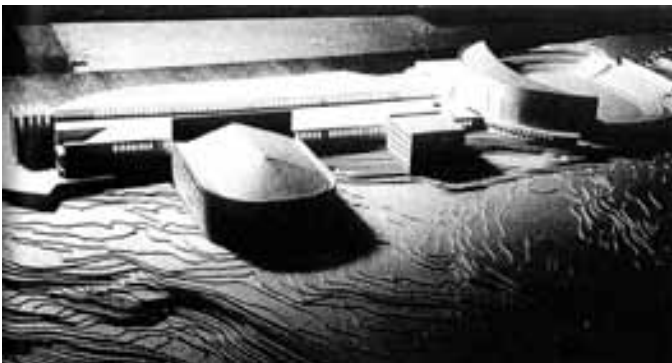
Tras fallar el concurso se producen variaciones en el programa que obligan a Oiza a modificar el proyecto inicial con el fin de dar respuesta al



Ref 4. 140-142-F.J. Sáenz de Oiza. Palacio de Festivales de Santander. 1984



Ref 4. 141-F.J. Sáenz de Oiza. Palacio de Festivales de Santander. 1984



Ref 4. 143-144-F.J. Sáenz de Oiza. Concurso Anillo Olímpico de Monjuic. Barcelona. 1984

incremento del programa encargado, para lo que utiliza las plantas inferiores por lo que el acceso principal ya no se produce por la cota cero de la calle inferior sino que hay que superar 6 metros de altura. Dispone para ello de una majestuosa escalinata que desembarca en un gran espacio previo al acceso, manteniendo el esquema principal del edificio.

Para resolver la situación del foso de la orquesta que el acceso por la parte inferior dificulta, se incorporan dos accesos alternativos: uno por la parte más alta del terreno que da acceso a la última fila y otro por la parte inferior a través de las escaleras laterales por las que poder acceder a los distintos niveles de la sala. Estas escaleras se alojan en sendas torres que son tratadas al exterior como columnas, similares a la fachada del Palazzo Fukuoka de Aldo Rossi y que sirven para reforzar la presencia del edificio, integrándolo en su entorno marítimo, para que sirva como hito de la ciudad al igual que el Parlamento de Londres o la Opera de Sydney de Jorn Utzon, dando respuesta a la escala urbana del edificio.

**(Ref 4. 141)**

Las pequeñas ventanas, columnatas y pórticos de acceso ofrecen una escala más humana al aproximarnos al edificio, pero se echa en falta un estadio intermedio que lo enlace con la escala urbana, dando la sensación de no estar estudiado el conjunto para este acercamiento intermedio. **(Ref 4. 142)**

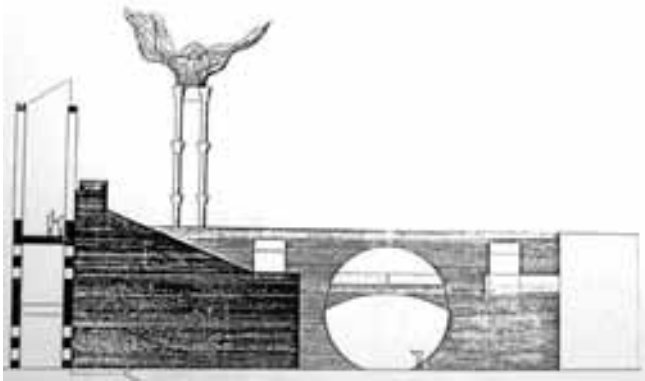
El acabado exterior con las paredes revestidas de mármol en bandas horizontales blancas y rosas deja ver la influencia de la tendencia post-moderna de James Stirling y Mario Botta, aunque también puede asociarse a algunos proyectos de Adolf Loos o a algunos edificios de la ciudad italiana de Siena.

Se aprecia una mezcla de estilos, el postmoderno para lo principal, lo más ostentoso. Lo secundario como son las salas menores y de servicio resueltos con un rigor que le acerca a los postulados modernos.

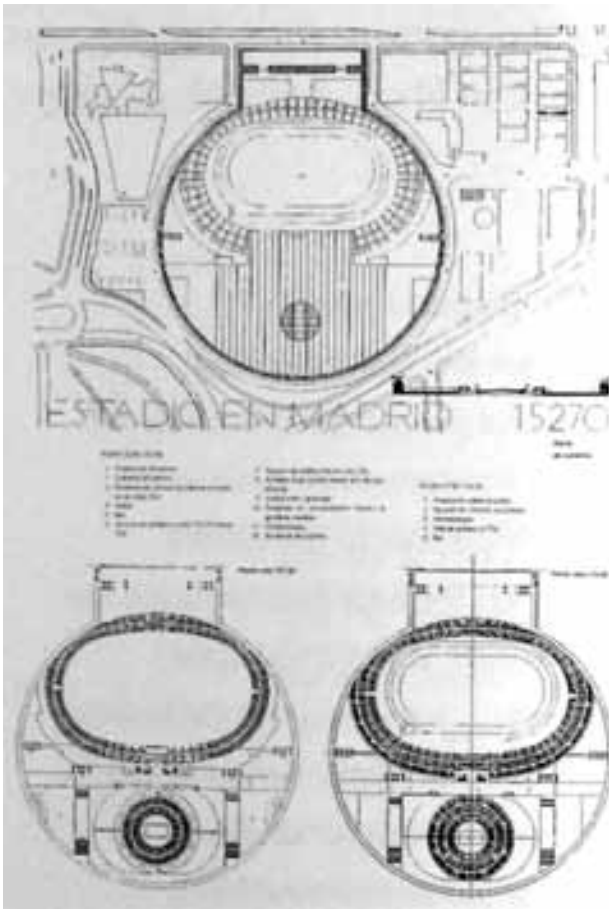
Para la decoración se ha llamado a diferentes artistas como Raúl Reyes que se encargó de la pintura de los pilares del vestíbulo de Reina Sofía, el mural de la cafetería obra de Mario Sardiñas, la pintura en el techo de la sala menor obra de José Ramón Sánchez o el friso de ninfas que decoran las mamparas correderas límite entre la sala y el vestíbulo.

El resultado final no reproduce exactamente lo que el proyecto de Sáenz de Oiza proponía, ya que en fase de construcción se variaron algunas de las terminaciones por parte del promotor, atenuando el cromatismo del resultado.

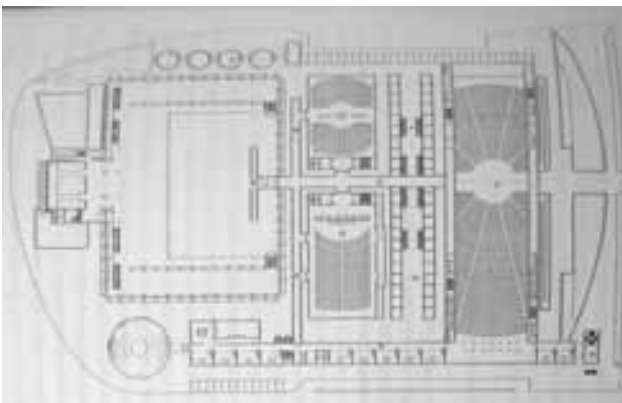
De mayor sobriedad es la propuesta que presenta junto a Rafael Moneo para el **Concurso del Anillo Olímpico de Monjuic**, de este mismo año, ocasión que aprovechan para dar respuesta no sólo al programa planteado, sino al



Ref 4. 145-F.J. Sáenz de Oiza.  
Concurso de Centro deportivo en Madrid.  
1986



Ref 4. 146-F.J. Sáenz de Oiza.  
Concurso de Centro deportivo en Madrid.  
1986



Ref 4. 147-F.J. Sáenz de Oiza. Primera  
propuesta para concurso de Palacio de  
Congresos de Marbella. 1990

crecimiento de la ciudad, considerando el emplazamiento como parte de la trama urbana y no como el parque natural que proponían las bases, motivo por el que, al contrario que los otros cinco proyectos presentados, no obtiene premio.

De este modo proponen la construcción de una plataforma horizontal elevada como eje generador que a modo de foro aglutine los diversos espectáculos que deben tener cabida y en consecuencia eliminan la circulación perimetral que marcan las bases, dando rotundidad a la propuesta. **(Ref 4. 143)**

Este foro finaliza en su extremo oeste en el estadio existente, el cual se propone modificar para ajustarlo a la nueva intervención, respetando la esencia del mismo, como es la posición del graderío y la sección del estadio, razón que justifica la elevación del foro por el que se accede para no tener que rehundirlo con el consecuente aumento de la altura de la sección. **(Ref 4. 144)**

De nuevo la radical propuesta de actuación esta vez sobre el elemento arquitectónico principal y preexistente, les aleja de las intenciones de la convocatoria y el jurado que defienden la conservación de la imagen del estadio en lugar de su uso, tal como presentan las propuestas de los restantes concursantes.

La propuesta es presentada con un nivel de definición correspondiente a la representación de la idea, algo que es criticado por no presentar mayor definición, pero que los autores defienden como respuesta correcta por tratarse precisamente de un concurso de ideas.

Esta idea de foro como unidad de proyecto, vuelve a utilizarla dos años más tarde en el **Concurso de un Centro Deportivo en Madrid**. En esta ocasión encierra un gran área circular con la introducción de un gran anillo perimetral porticado de gran altura, que refuerza la idea de gran foro atlético. **(Ref 4. 145)**

La geometría circular de la envolvente aporta unidad al conjunto de forma que lo que en realidad son dos volúmenes distintos en los que poder desarrollar actividades deportivas tanto en espacio abierto como en pista cubierta, se presenta al exterior como un solo edificio a modo de coliseo romano, cuya imagen se refleja en el gran muro perimetral. **(Ref 4. 146)**

Esta intención de unificar contenidos bajo un mismo recinto, adaptando si es necesario como en el caso de Monjuic las preexistencias al nuevo programa, no utilizado únicamente en esta tipología, sino que en 1990 adopta una solución similar para el **Palacio de Congresos de Marbella**, donde en



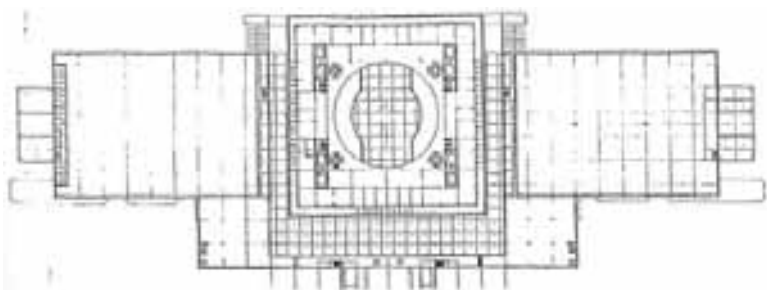
**Ref 4. 148-**F.J. Sáenz de Oiza. Primera propuesta para concurso de Palacio de Congresos de Marbella. 1990



**Ref 4. 149-**F.J. Sáenz de Oiza. Segunda propuesta para concurso de Palacio de Congresos de Marbella. 1990



**Ref 4. 150-**F.J. Sáenz de Oiza. Concurso para el Nuevo Recinto Ferial de Madrid. 1986



**Ref 4. 151-**F.J. Sáenz de Oiza. Pabellón principal para el Nuevo Recinto Ferial de Madrid. 1986



una primera propuesta, monumental por sus dimensiones, busca unificar la manzana en la que se emplaza, donde se encuentra un Pabellón Polivalente.

Utiliza un esquema en bandas transversales, presidido por el anfiteatro como pieza principal que se eleva del terreno para crear un gran espacio cubierto que a modo de porche permitirá su utilización para actividades diversas. **(Ref 4. 147)**

Se cierra la manzana por la calle principal con un bloque que recorre toda su longitud y que conecta en las plantas superiores los distintos espacios del programa.

Una gran torre en la cabeza de la parcela, hace de contrapunto a la horizontalidad de la propuesta, a la vez que sirve de hito de referencia dentro de la trama urbana. **(Ref 4. 148)**

En una segunda propuesta de 1992, la rotundidad de la propuesta anterior es sustituida por un conjunto disgregado de construcciones en el que predominan los espacios abiertos de relación que sirven no sólo al programa de la propuesta sino como espacios verde para la ciudad, aprovechando el favorable clima de Marbella. **(Ref 4. 149)**

Recupera parte de la exuberancia cromática de los primeros proyectos de esta época en el **Concurso para el Nuevo Recinto Ferial de Madrid** de 1986, cuya ordenación corresponde al proyecto de Estanislao Pérez Pita y Jerónimo Junquera, correspondiéndole a Oiza configurar la cabecera sur, por la que se accede al recinto desde la ciudad. **(Ref 4. 150)**

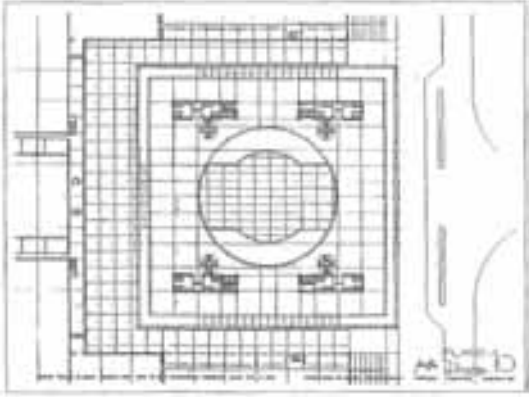
La intervención de Sáenz de Oiza se compone de tres volúmenes que se disponen de forma simétrica respecto al eje principal del recinto ferial y cuyas plantas guardan también simetría respecto al eje perpendicular. **(Ref 4. 151)**

De esta forma un edificio principal centrado respecto al eje de la ordenación es flanqueado por dos pabellones ciegos, de planta totalmente diáfana uno y sin iluminación natural y con soportes centrales e iluminación cenital el otro. Dos calles separan a estos pabellones del principal que alberga las oficinas.

Para la composición de las fachadas también se recurre a los sistemas clásicos, de forma que un basamento de hormigón almohadillado soporta un cuerpo metálico cuyo despiece asemeja al de sillares de piedra, redundando en el uso de referentes clásicos y donde se marcan con impostas rojas las franjas horizontales que ordenan la composición vertical, aumentando en una las bandas de chapa por cada piso que se asciende de manera que



**Ref 4. 152-**F.J. Sáenz de Oiza. Pabellón principal para el Nuevo Recinto Ferial de Madrid. 1986



**Ref 4. 153-**F.J. Sáenz de Oiza. Pabellón principal para el Nuevo Recinto Ferial de Madrid. 1986



**Ref 4. 154-**F.J. Sáenz de Oiza. Nuevo Recinto Ferial de Madrid. 1986



**Ref 4. 155-**F.J. Sáenz de Oiza. Nuevo Recinto Ferial de Madrid. 1986

comenzando en dos se termina con cuatro bandas, todas de 90 cm de altura. (Ref 4. 152)

El edificio de oficinas central se desarrolla en planta libre, diáfana donde sólo los núcleos verticales de comunicación interrumpen la superficie.

El volumen es resultado del vaciado que produce un cilindro a un prisma de base cuadrada, en el que cada sector tiene su núcleo de escaleras y servicios, enfatizando los dos ejes de la planta. En este sentido la forma octogonal de la planta de la escalera funciona como enlace entre la geometría cuadrada del perímetro exterior y la envolvente circular interior. (Ref 4. 153)

Existe una contradicción con los ejes en el tratamiento de las fachadas exteriores en planta baja, ya que mientras el eje principal es cerrado por una línea de pilares, el secundario permanece abierto, pero sin acceso a ninguna parte, por la interposición del patio inglés por el que se accede al sótano y que suaviza el encuentro entre el volumen prismático y el terreno. (Ref 4. 154)

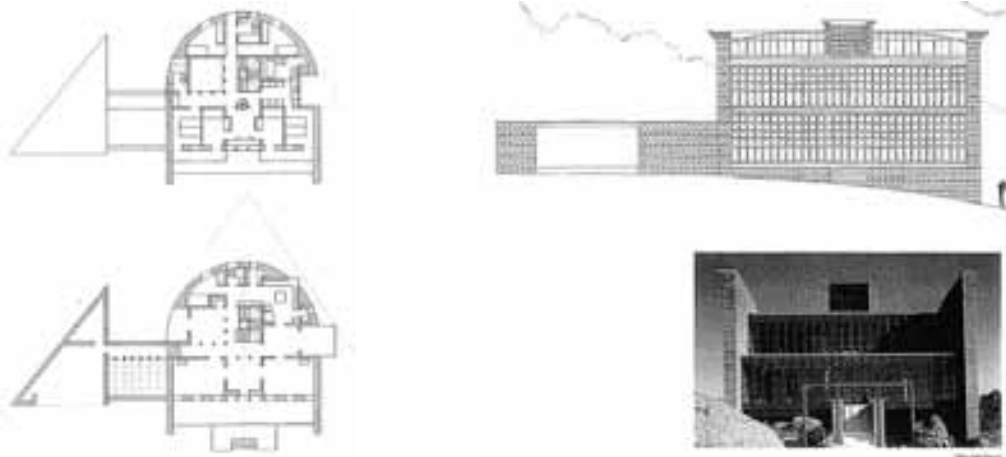
También su fachada se divide en un basamento inferior, esta vez de piedra y un cuerpo transparente que contrasta con los macizos de los pabellones laterales. Este cerramiento se resuelve con doble piel cubierta por un lucernario corrido, dotando al edificio de una protección frente a las inclemencias climatológicas.

Siguiendo la habitual costumbre de estos años de inspirarse en modelos clásicos, selecciona para esta ocasión el Palacio de Carlos V en Granada, aunque en la planta del edificio central se pueden reconocer las trazas palaciegas de Villa Madame en Roma o de Villa Farnese en Caprarola. (Ref 4. 155)

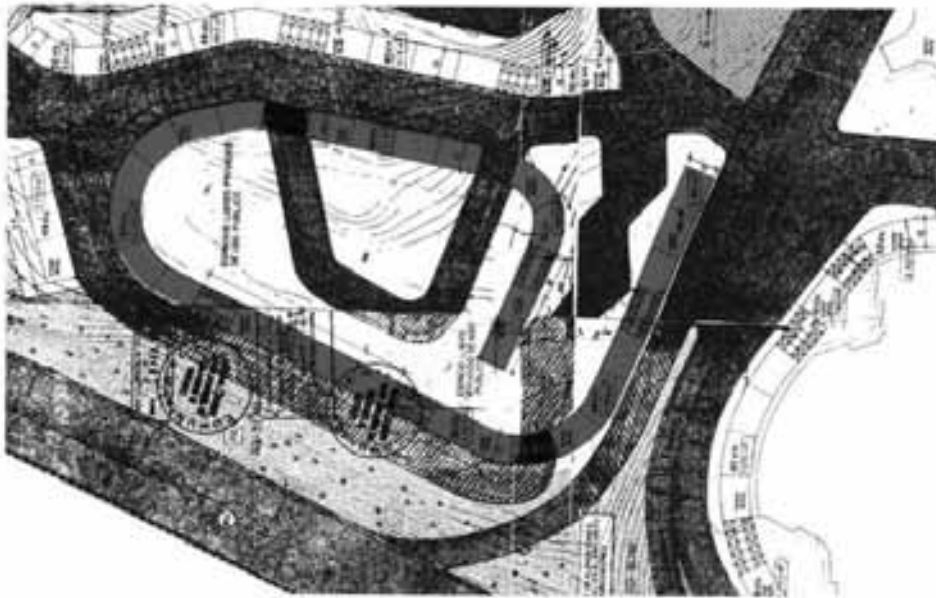
Resalta de la composición el uso del color como ordenador de la composición en unas fachadas tan tecnológicas que parecen estar más acordes con los bronceos que utilizaba Mies van der Rohe o los aluminios de Norman Foster, pero en todo caso el metal como complemento y no el fuerte cromatismo de las impostas.

También es de destacar el uso ya habitual de los soportes cilíndricos con capitel troncocónico para las zonas principales y que esta ocasión rodean tanto el perímetro exterior como el interior.

A partir de aquí la rotundidad de las formas, conseguida por la regularidad de la geometría empleada, caracteriza la solución de sus grandes proyectos. Carácter ya ensayado a una menor escala en la **Casa Fabriciano** de 1984, en el que si la rotundidad del volumen utilizado le aproxima al post-modernismo de



Ref 4. 156-4.57-F.J. Sáenz de Oiza. Casa Fabriciano. Madrid. 1984



Ref 4. 158-F.J. Sáenz de Oiza. Viviendas en la M-30. Madrid. 1986



Ref 4. 159-F.J. Sáenz de Oiza. Viviendas en la M-30. Madrid. 1986

Mario Botta en la Villa Rotonda, la cuadrícula con la que se resuelve la piel de vidrio se acerca a Rossi en el edificio Südliche Friedrichstadt de Berlín.

Aquí, al igual que en la Casa Echevarría, recurre al muro curvo como elemento de protección y aislamiento, pero esta vez no solo para proporcionar intimidad, sino como medio de protección frente al frío del norte y la abre al sur, disponiendo una galería en toda la extensión de esta fachada con la que poder disponer de un ambiente calido en invierno y fresco en verano. **(Ref 4. 156)**

Defiende Sáenz de Oiza que la arquitectura debe afirmarse frente a la naturaleza que es salvaje y nosotros la domesticamos para nuestras necesidades. Es así como queda justificada la rotundidad formal de la vivienda que busca integrarse en su entorno natural como una roca, pero mostrándose como artificio humano.<sup>124</sup>

Siguiendo los dictados naturales la forma responde a la necesidad de protección frente al frío del norte y la apertura al sur, disponiendo una galería en toda la extensión de esta fachada con la que poder disponer de un ambiente calido en invierno y fresco en verano. **(Ref 4. 157)**

El acceso situado en el centro de esta fachada sur hace referencia a la importancia que Sáenz de Oiza da a esta parte de la vivienda por ser la frontera entre el mundo social exterior y la privacidad del interior.

Con mayor rotundidad y complejidad se expresa en las **Viviendas en la M-30** de Madrid, de 1986, cuyo proyecto es el único de los seis presentados al concurso que respeta las ordenanzas marcadas, haciendo de ellas la razón que ordena su proyecto.

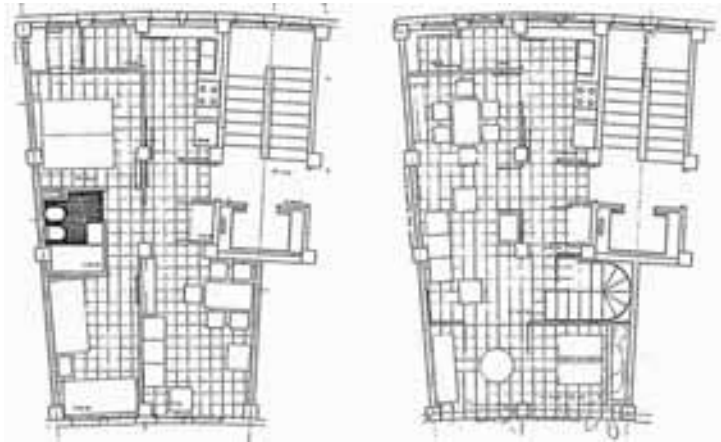
De esta forma plantea un bloque lineal en forma de espiral, como si de un muro se tratara que protegiera a sus habitantes del ruido de la circunvalación M-30, con lo que consigue un hábitat propio en el interior de la manzana. **(Ref 4. 158)**

Igual que en la casa Echevarría la materialización de este muro es distinta en sus dos caras. Por la exterior es tratada minimizando las aberturas, con el ladrillo como único material y jugando con las alturas a lo largo de su recorrido para darle la apariencia de muralla, percepción que es mayor al tener que circular por la vía rápida a la que recae, que no permite la lectura en detalle.

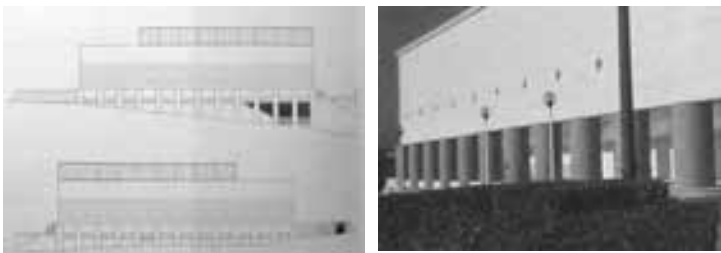
Al interior se abren grandes huecos hacia el jardín interior, que permiten fragmentar la planimetría del alzado que se pinta con colores llamativos utilizando motivos clásicos, atenuando la presencia del muro consiguiendo un espacio más humano. **(Ref 4. 159)**



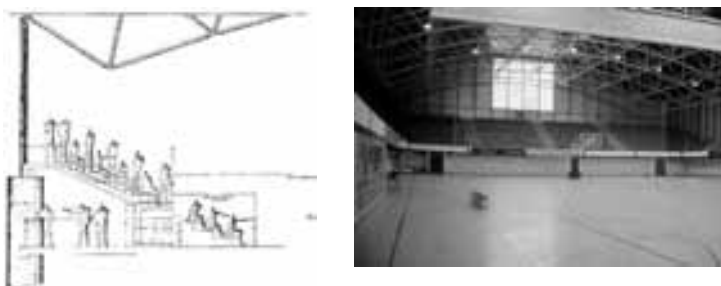
**Ref 4. 160**-F.J. Sáenz de Oiza.  
Viviendas en la M-30. Madrid. 1986



**Ref 4. 161**-F.J. Sáenz de Oiza.  
Plantas tipo viviendas en la M-30.  
Madrid. 1986



**Ref 4. 162-4.163** -F.J. Sáenz de Oiza.  
Polideportivo en Plasencia. 1987



**Ref 4. 164-4.165** -F.J. Sáenz de Oiza.  
Polideportivo. Plasencia. 1987

La influencia de Mario Botta se encuentra en los pórticos que atraviesan en planta baja el bloque, así como las exageradas dimensiones de los accesos exteriores a los distintos patios recuerdan la arquitectura de Aldo Rossi. **(Ref 4. 160)**

Sin embargo para el desarrollo funcional de las viviendas se recurre de nuevo al concepto de los Inmuebles Villa de Le Corbusier, aunque formalmente es más cercano a la arquitectura de Candiles, discípulo del anterior, como refleja la forma en L de las terrazas y ventanas que vuelcan al patio interior.

Estas viviendas dispuestas en bloques adosados, con dos células por planta, responden con coherencia a la idea directriz del proyecto, disponiendo en la cara exterior los aseos y servicios e incluso cuando algún dormitorio ha de volcar a esta se antepone un vestidor como filtro. Lo mismo ocurre con los núcleos de comunicación vertical de los bloques que son adosados a la fachada exterior, al ruido. **(Ref 4. 161)**

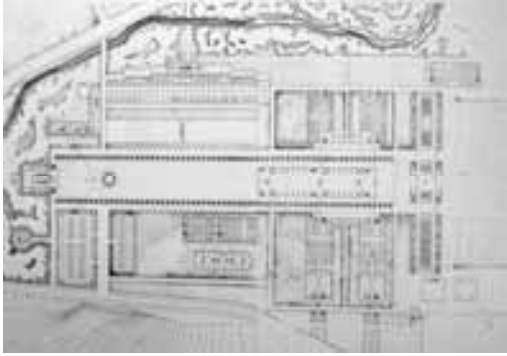
Un año más tarde vuelve a utilizar la referencia a Epidauro empleada en Santander, en el proyecto para el **Polideportivo de Plasencia**, en el que el pabellón parece elevarse sobre el terreno, sensación enfatizada por el retranqueo del volumen en la planta de acceso que se prolonga por el extremo sur, para dar lugar a una plataforma mirador con la que se resuelve el acceso sur y bajo la que se encuentran las instalaciones y servicios del centro. **(Ref 4. 162)**

De esta forma, la imagen del proyecto queda caracterizada por como formaliza el encuentro con el terreno en pendiente, resuelto por medio de unos soportes circulares de gran sección que se resaltan cromáticamente con un rojo brillante, sobre los que apoyan tanto la estructura de las gradas como la cubierta, esta última a través de perfiles metálicos que la elevan 7 metros en su punto más bajo. **(Ref 4. 163)**

Sin embargo la ligereza de la solución planteada en la que el edificio parece levitar sobre el terreno queda algo desvirtuada por la pesadez del necesario cerramiento del conjunto.

Este espacio polideportivo cubierto se estudia para poder dar un uso flexible, permitiendo variar la capacidad de espectadores en función de las necesidades, gracias a unas gradas retráctiles que se ocultan bajo las principales. **(Ref 4. 164)**

Para cubrir este espacio polivalente se utiliza una estructura espacial de directriz curva que recuerda la planteada en 1954 para el proyecto de la Capilla en el Camino de Santiago, salvo que en esta ocasión permite la entrada de luz cenital mediante un lucernario central con la característica forma triangular que Oiza utiliza en muchos de sus proyectos. **(Ref 4. 165)**



**Ref 4. 166**-F.J. Sáenz de Oiza. Universidad de Navarra. Pamplona. 1990



**Ref 4. 167-4.168** -F.J. Sáenz de Oiza. Universidad de Navarra. Pamplona. 1990



**Ref 4. 169**-F.J. Sáenz de Oiza. Universidad de Navarra. Pamplona. 1990

R



**Ref 4. 170**-F.J. Sáenz de Oiza. Torre Triana. Sevilla. 1988



Este sistema de cubrición parece evolucionar hasta formalizar un arco de medio punto que configura la bóveda de cañón con la que cubre la biblioteca de la **Universidad Pública de Navarra**, proyecto de 1990.

Los edificios que componen este complejo docente se ordenan siguiendo las direcciones ortogonales que define la calle de acceso con la biblioteca en el centro del esquema. **(Ref 4. 166)**

Se une todo el conjunto por medio de un gran paseo verde capaz de albergar las diversas actividades estudiantiles y donde se emplazan los edificios departamentales siguiendo la trama ortogonal que ordena el conjunto.

En la cabecera de la biblioteca se sitúan los aularios que configuran la fachada de la Universidad hacia Pamplona. En el otro extremo se encuentra el edificio del Rectorado, como final de la ordenación.

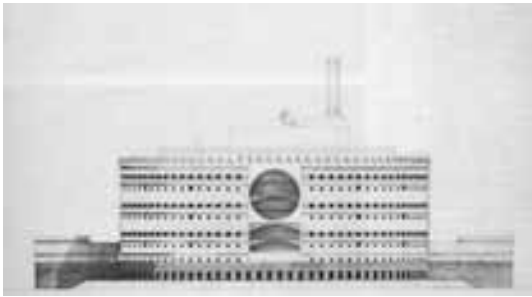
Destaca la utilización de luz cenital en todos los espacios, con lucernarios alargados u óculos puntuales que enfatizan la geometría interior. **(Ref 4. 167)** También llama la atención la geometría de los pilares que soportan los aularios, formalizados con sección circular y capitel troncocónico. **(Ref 4. 168)**

Se construyen los edificios con hormigón, unificando el conjunto universitario con una imagen de firmeza e innovación poco frecuente en estos complejos y cuya austeridad exterior se contrapone al rico colorido empleado en los elementos móviles e instalaciones que caracterizan los espacios interiores. **(Ref 4. 169)**

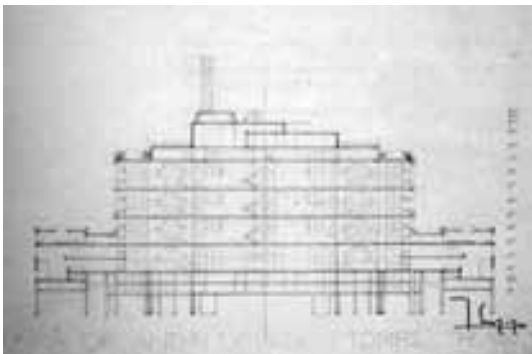
Pero será en 1988 con la propuesta de la **Torre Triana** en Sevilla, donde esta rotundidad monumental de las formas circulares tiene su máximo exponente, como reflejo del carácter de autoridad de las funciones a albergar, las Conserjerías del Gobierno Autónomo de Andalucía.

En clara referencia a la arquitectura de Mario Botta formaliza su propuesta con volúmenes geométricos simples y rotundos. Así un gran cilindro alberga en su interior un prisma de base cuadrada, conectados por pasarelas en los cuatro vértices del prisma y por el centro de dos de sus caras materializando el eje principal por el que se unen a otros dos idénticos prismas exteriores. **(Ref 4. 170)**

De esta forma la rotundidad volumétrica se acompaña con la radicalidad de los ejes que articulan el conjunto en un juego de simetrías que enfatiza la unidad compositiva y que solamente la presencia de las piezas exteriores nos permite obtener una dirección predominante, precisamente la de acceso, ya que la piel exterior del volumen principal es tratado con uniformidad en toda su



Ref 4. 171-4.172 -F.J. Sáenz de Oiza. Torre Triana. Sevilla. 1988



Ref 4. 173-F.J. Sáenz de Oiza. Torre Triana. Sevilla. 1988



Ref 4. 174-F.J. Sáenz de Oiza. Torre Triana. Sevilla. 1988



Ref 4. 175-F.J. Sáenz de Oiza. Torre Triana. Sevilla. 1988

superficie, marcando los cuatro ejes cardinales con grandes huecos circulares que contrastan con la rotundidad del muro y le asocian a la arquitectura de Louis Kahn. **(Ref 4. 171)**

El remate de la pieza principal con dos chimeneas y una estatua ecuestre que no llega a colocarse, se estudia para que sirva de referencia al acceso principal, ya insinuado por la presencia de los prismas menores que marcan el eje, sin perder el carácter central de la pieza. **(Ref 4. 172)**

La presencia de los prismas menores sirve además para atenuar la escala monumental del edificio principal, estableciendo como en el Palacio de Festivales de Santander esa segunda escala más humana de aproximación al edificio, distinta a la que responde a la ciudad y permite identificar la construcción como un hito desde la distancia. **(Ref 4. 173)**

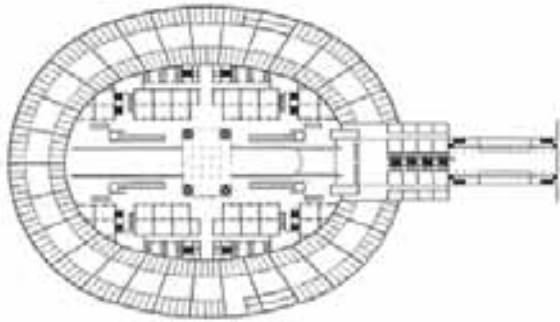
También aquí como ocurriera en las viviendas de la M-30, el contenido responde con coherencia al orden formal, ubicando los servicios administrativos en el cinturón cilíndrico y los despachos de la jefatura en el prisma interior que sobresale superiormente del cilindro como vigilando la ciudad, lugar destinado a la presidencia del gobierno. Los prismas menores acogen organismos autonómicos. **(Ref 4. 174)**

De igual forma la piel exterior que hace referencia a la idea de fortaleza, contrasta con la transparencia de la piel interior del cilindro y el prisma interior, separadas por un generoso espacio intersticial tratado con el mismo carácter exterior utilizado en los corredores de la Escuela de Batán, enfatizándolo aún más por la más alta disposición de la cubierta transparente que permite la entrada de lluvia.

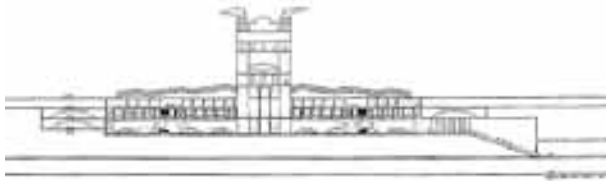
La sensación de fortaleza aumenta por el acabado pétreo utilizado, aparejando el revestimiento en bandas horizontales, similar al Staatsgalerie Stuttgart de James Stirling y las pequeñas aberturas de las ventanas, así como la utilización de fosos que circunvalan el solar y el edificio principal para iluminar y ventilar las plantas inferiores. **(Ref 4. 175)**

En el interior la presencia de la estructura persigue la idea ya mostrada en el Banco de Bilbao de relacionarse con la escala del edificio, de forma que los soportes se elevan de dos en dos alturas, colocando un nivel intermedio retranqueado de la fachada y materializado con estructura metálica que por su espesor y facilidad de trabajo se utiliza para albergar los conductos de climatización.

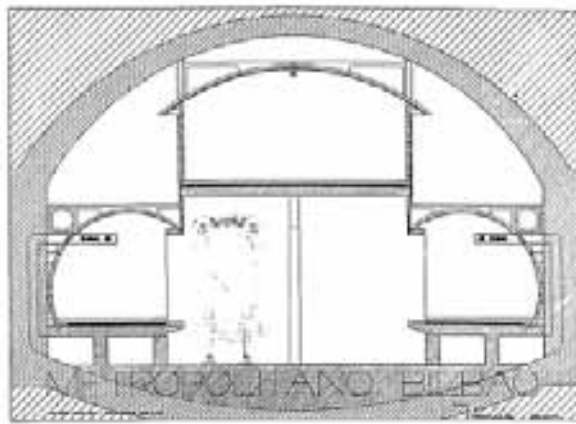
Esta diferencia entre forjados se refleja en el exterior por el despiece del revestimiento de piedra y las dimensiones de las ventanas, además de ser



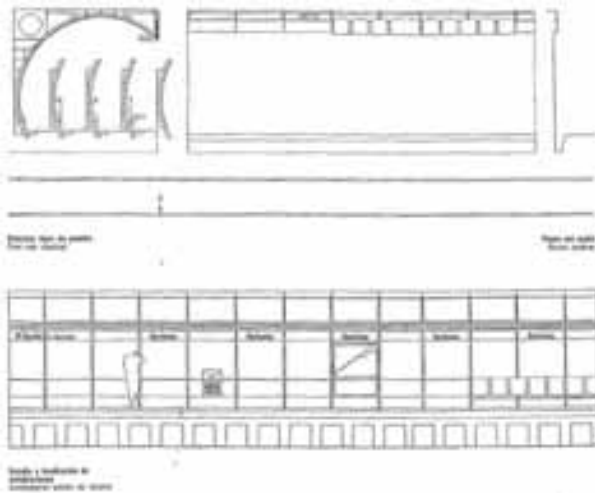
Ref 4. 176-F.J. Sáenz de Oiza. Plaza concurso para Metropolitano de Bilbao. 1988



Ref 4. 177-F.J. Sáenz de Oiza. Plaza concurso para Metropolitano de Bilbao. 1988



Ref 4. 178-F.J. Sáenz de Oiza. Sección estación concurso para Metropolitano de Bilbao. 1988



Ref 4. 179-F.J. Sáenz de Oiza. Aplacado prefabricado para estación del Metropolitano de Bilbao. 1988

recoger la pasarela principal de acceso esta doble altura en toda su sección.

Otro ejemplo de la incursión de Sáenz de Oiza en el lenguaje post-moderno es la propuesta presentada en 1988 en el **Concurso para el Metropolitano de Bilbao**, a destacar por el tratamiento arquitectónico con el que resuelve los espacios de un encargo por naturaleza más vinculado a la ingeniería.

Exteriormente desarrolla la estación como Puerta de acceso no sólo al suburbano sino como nexo de unión con los distintos lugares de la región, con especial interés en entrada situada en la Plaza Moyúa que por su emplazamiento es la principal. **(Ref 4. 176)**

Estos conceptos le llevan a tratar este acceso como centro de actividad de la plaza, para lo cual configura un espacio ovoidal hundido dos niveles en los que se sitúan distintos locales públicos y zona de información urbana, además del acceso a la estación, señalado por una construcción prismática singular que sobresale en altura. **(Ref 4. 177)**

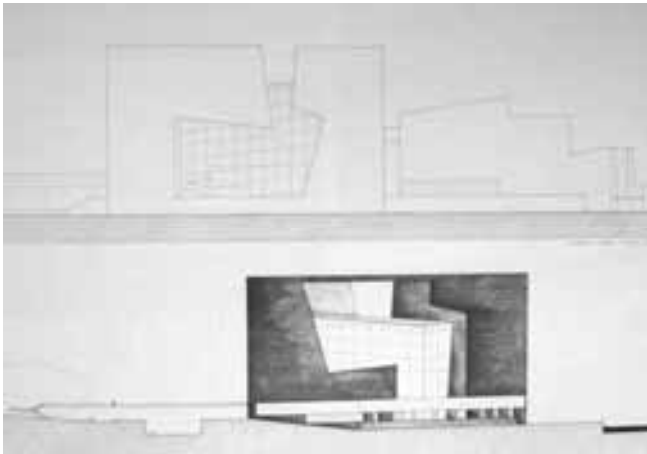
Como ya ocurriera en el proyecto del año 56 para la Delegación de hacienda, las características climáticas del lugar son tenidas en consideración protegiendo a los usuarios con unas cubriciones transparentes de las frecuentes lluvias, formalizando un espacio cubierto más que suficiente para un acceso cómodo.

En el interior se muestra especial atención a la escala humana de los andenes que son configurados con sección anular que se cierran a la altura del techo de los vagones, dejando en un segundo plano la bóveda del túnel y enfatizando la prioridad sobre este espacio gracias a la luz indirecta de las luminarias colocadas al final de esta sección en su punto más alto. **(Ref 4. 178)**

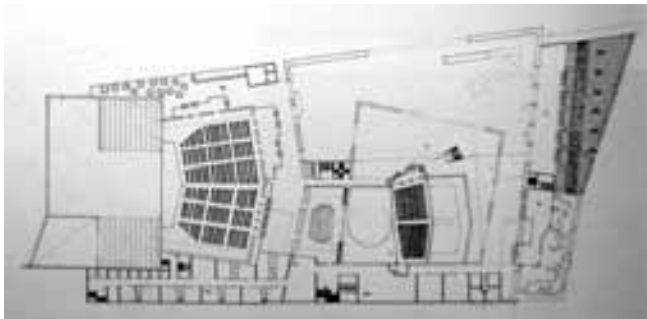
Destaca asimismo el desarrollo de estos andenes a base de piezas prefabricadas que formalizan la sección anular mencionada, que permite por una parte aprovechar los espacios residuales entre anillo y bóveda para la colocación de las instalaciones y además el diseño de las piezas se realiza para que puedan albergar los distintos accesorios necesarios (bancos, papeleras,...). **(Ref 4. 179)**

La utilización de colores vivos se manifiesta en estos elementos de servicio y en el pavimento, rompiendo la monotonía y el ambiente lúgubre que suelen tener estos espacios subterráneos.

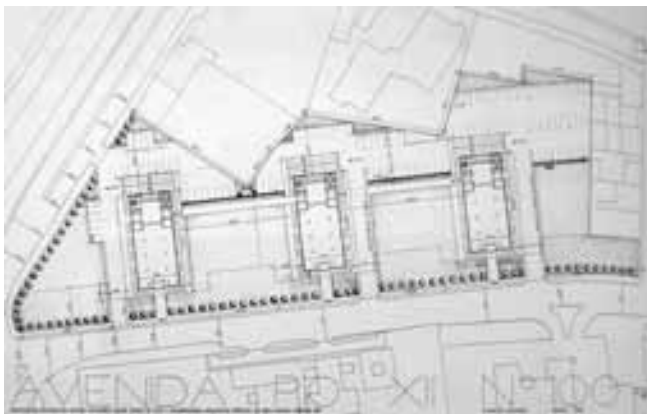
En 1992 utiliza de nuevo el concepto de los espacios urbanos como motivo para el desarrollo de su propuesta en el concurso para el **Palacio de la**



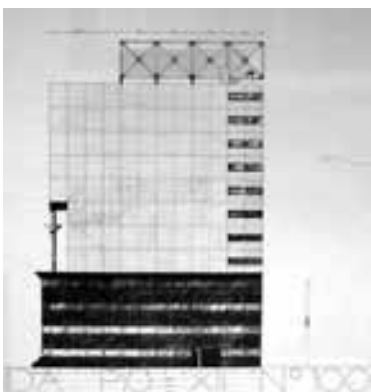
**Ref 4. 180-4.181** -F.J. Sáenz de Oiza.  
Palacio de congresos de Bilbao. 1992



**Ref 4. 182**-F.J. Sáenz de Oiza. Palacio  
de congresos de Bilbao. 1992



**Ref 4. 183**-F.J. Sáenz de Oiza.  
Ordenación Edificio de oficinas en Av. Pio  
XII. Madrid 1993



**Ref 4. 184-4.185** . F.J. Sáenz de Oiza.  
Edificio de oficinas en Av. Pio XII. Madrid  
1993

**Música y Congresos de Bilbao**, con el que el Ayuntamiento busca completar la recuperación de la zona portuaria de la ciudad, comenzada con el Guggenheim.

Sáenz de Oiza, siguiendo la idea de La Alhóndiga de cuatro años antes, repite el gesto del gran cubo aunque esta vez de acero corten cuya apariencia sintonizaba con la industria metalúrgica de la actividad portuaria en que se emplaza **(Ref 4. 180)**

En un pretendido homenaje a Jorge Oteiza, propone una gran caja irregular de setenta metros en su lado mayor y con un espesor de muros de dos metros, revestidos en acero corten, configurando una plaza semienterrada a la que se puede acceder por las distintas rasgadas practicadas en el muro.

El interior de la plaza es parcialmente ocupado por un prisma de vidrio, inclinado respecto a las direcciones de los muros de acero que lo encierran, articulando el espacio vacío de la plaza. **(Ref 4. 181)**

Se entiende el proyecto como una reconstrucción del concepto de plaza a la vez que del concepto edificio. De plaza en cuanto que el vacío que la configura no se origina por deshago de la trama urbana, sino que el vacío también se encuentra tras los muros que la encierran. De edificio entendido desde su exterior pero de nuevo sin correspondencia en el interior. **(Ref 4. 182)**

Las distintas salas que desarrollan el programa se anexan a los lados de la plaza, que si bien responden a la geometría ortogonal, la irregularidad de la plaza tiene su reflejo en ellos. El auditorio mayor se resuelve con un gran escenario que puede asemejarse a la terraza que se abre en el Palacio de Festivales de Santander, esta vez volcando a la ría.

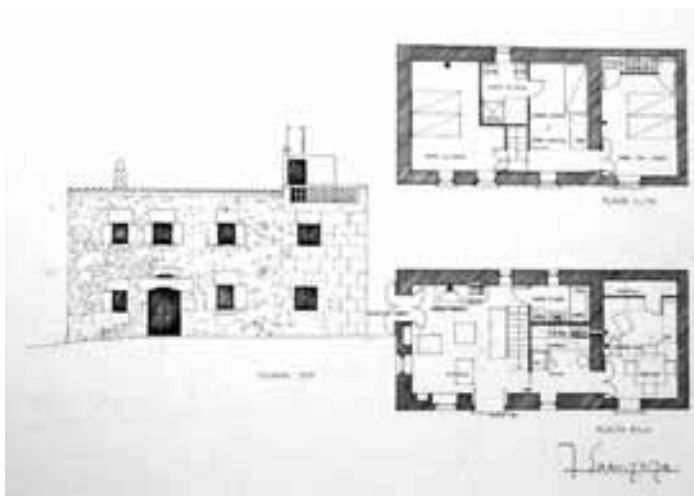
En el siguiente año, 1993, presenta un proyecto para los **Edificios de Oficinas en la Avenida Pío XII** de Madrid en la que como referencia al Palacio de Knosos propone tres torres de 12 plantas cada una que se tratan como si de tres columnas de escala monumental se tratara, sin renunciar a la geometría ortogonal que aporta a la distribución la racionalidad que el programa requiere. **(Ref 4. 183)**

De esta forma, las primeras plantas formalizan un zócalo de granito rojo sobre el que emerge un cuerpo de vidrio azulado que se remata con una estructura metálica retranqueada que encierra el núcleo de comunicación vertical y las instalaciones. **(Ref 4. 184)**

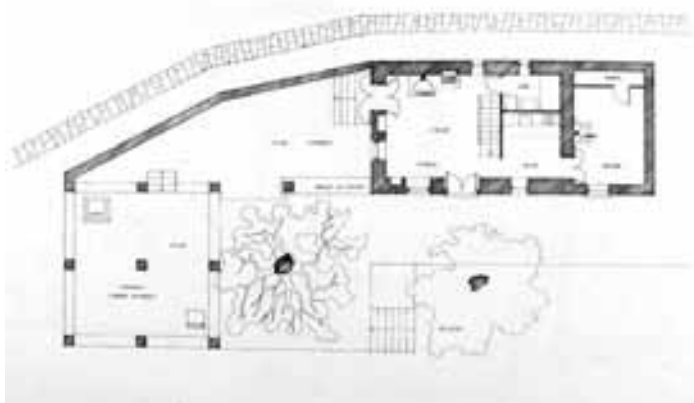
Las tres torres se unen mediante un corredor transparente en planta baja con el que se delimitan unos espacios abiertos entre los bloques, a la vez que



Ref 4. 186-F.J. Sáenz de Oiza.  
Estado original Casa Les Rotes.  
Mallorca. 1985



Ref 4. 187-F.J. Sáenz de Oiza.  
Reforma Casa Les Rotes. Mallorca.  
1985



Ref 4. 188-F.J. Sáenz de Oiza.  
Reforma Casa Les Rotes. Mallorca.  
1985



Ref 4. 189-4.90 -F.J. Sáenz de Oiza.  
Reforma Casa Les Rotes.  
Mallorca. 1985



sirve de frontera al aparcamiento que se sitúa en la parte posterior de la parcela.

En su frente principal, la división entre piedra y vidrio se enfatiza por un retranqueo en toda la longitud de la fachada e insertando unas columnas circulares con una función más decorativa que estructural. **(Ref 4. 185)**

Tanto la continuidad del cerramiento que oculta las plataformas horizontales de los forjados, como la textura de los revestimientos utilizados, muestran el volumen generado como un único elemento y no como superposición de planos horizontales como en sus proyectos de oficinas de los años 60 y 70.

#### **4.3.4.2- INTERVENCIONES EN LO CONSTRUIDO**

Completa su actividad profesional durante estos años con algunas propuestas sobre el patrimonio construido, singulares por la importancia de este tipo de intervenciones, donde lo preexistente es parte principal de la solución aportada.

Sin embargo para Sáenz de Oiza no es tanto la arquitectura construida como el lugar y su memoria la raíz de la actuación, como manifiesta en 1985, en la rehabilitación de su segunda casa en Mallorca, **Les Rotes**. Casa que data de 1913 y era utilizada como hogar de la persona a la que se le habían arrendado las tierras para su labor, por tanto se trata de un vivienda mínima, de dos pisos con planta rectangular, tipología bien conocida por Oiza desde sus propuestas para vivienda social de años anteriores. **(Ref 4. 186)**

La ampliación se realiza por el lado este de la vivienda, creciendo en longitud, utilizando piedras areniscas que armonizan con el muro de mampostería existente aunque diferenciándose de él. Este añadido se cubre con cubierta plana, enfatizando lo nuevo sobre lo existente y además creando un mirador a la altura de la cubierta desde donde poder contemplar el paisaje. **(Ref 4. 187)**

El exterior se trabaja para crear zonas de uso para la vivienda integradas en el paisaje, prolongando el muro por el lado suroeste, siguiendo la forma del terreno, para proteger la terraza anexa de los vientos. **(Ref 4. 188)**

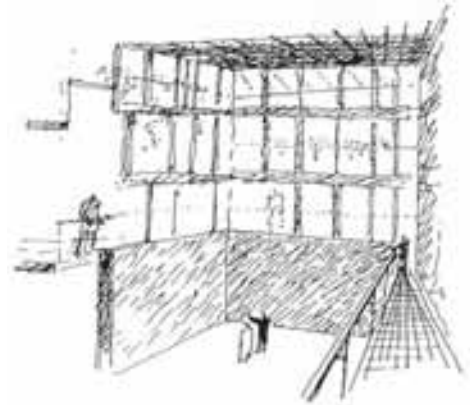
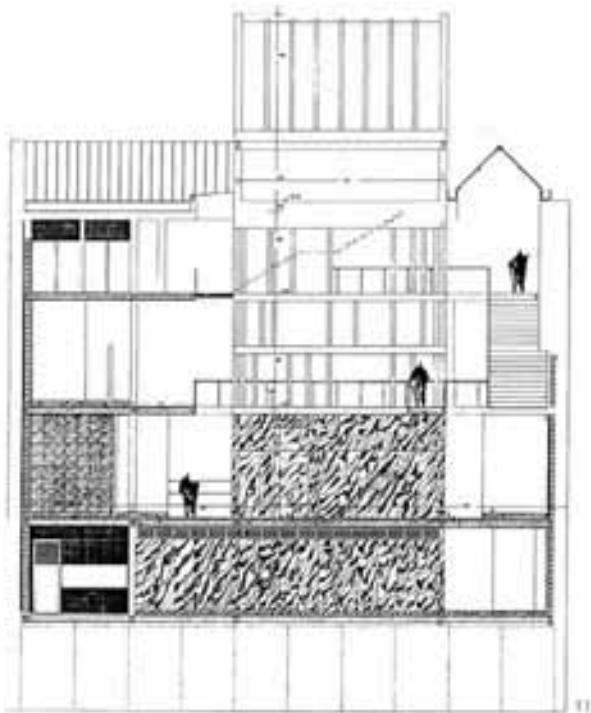
Sobre esta terraza se construye un porche cubierto con tejado de la misma pendiente que la de la vivienda, bajo el que se sitúa un aljibe que recoge las aguas de la cubierta. Como soporte de la cubierta se emplean columnas de piedra, en sintonía con el lugar. **(Ref 4. 189)**



Ref 4. 191-F.J. Sáenz de Oiza. Museo de Arte Contemporáneo de Canarias. Las Palmas. 1985



Ref 4. 192-F.J. Sáenz de Oiza. Museo de Arte Contemporáneo de Canarias. Las Palmas. 1985



Ref 4. 193-4.194 -F.J. Sáenz de Oiza. Museo de Arte Contemporáneo de Canarias. Las Palmas. 1985

Se aprecia una intención plástica en el voladizo de la cubierta preexistente que delimita la ampliación, así como en la prolongación de la cubierta del porche hasta la vivienda y que mantiene la línea de fachada que, junto a la plataforma horizontal construida en el suelo, amplía el plano de fachada, creando una nueva imagen que evoca los templos clásicos. **(Ref 4. 190)**

Más conceptual es la intervención que realiza en este mismo año para el **Museo de Arte Contemporáneo de Canarias**, situado en el barrio de La Vegueta de Las Palmas de Gran Canarias.

Uno de los objetivos de la convocatoria de este concurso restringido es la revitalización del tejido urbano en el que se inserta, con la incorporación de nuevas dotaciones culturales pero obligando a los concursantes a mantener y restaurar la fachada original. **(Ref 4. 191)**

La propuesta de Sáenz de Oiza sobresale por su claridad en la distribución del programa, la acertada manera de tratar la transición de la calle al interior del museo, la flexibilidad y la gran variedad de dimensiones con las que se configuran los espacios de exposición. **(Ref 4. 192)**

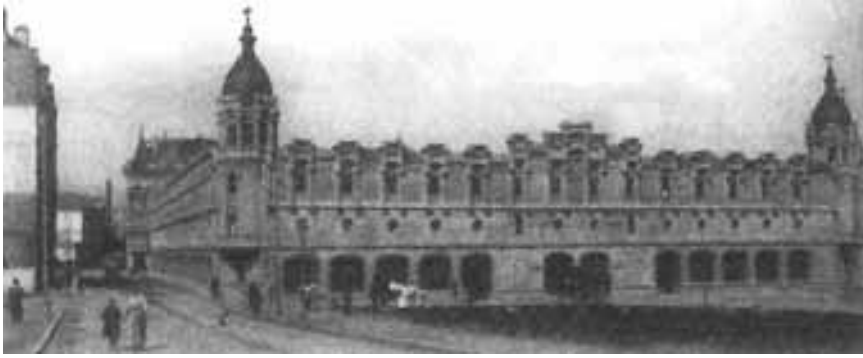
La propuesta que busca adecuar los distintos espacios con la mínima intervención estructural, se apoya en dos criterios principales. En primer lugar la necesaria transformación estructural de unos espacios que deben albergar una función muy distinta a la original de vivienda, para lo cual se precisa una redistribución de las comunicaciones verticales. **(Ref 4. 193)**

En segundo lugar el tratamiento de la luz natural, diferente también al original para la vivienda existente. De esta forma la propuesta gira alrededor del patio ahora transformado en la sala principal del museo que se ubica en la planta de acceso y a la que se le dan los 9 metros posibles de altura, encerrado en planta baja y delimitado por una estructura metálica en los pisos superiores.

De esta forma esta zona recibe la luz lateralmente desde las plataformas adyacentes que se iluminan cenitalmente.

Remata el edificio una cubrición transparente que sobrepasa en altura las edificaciones contiguas y que funciona como señalización desde la lejanía del mar, al cual se tienen vistas desde el restaurante que alberga. **(Ref 4. 194)**

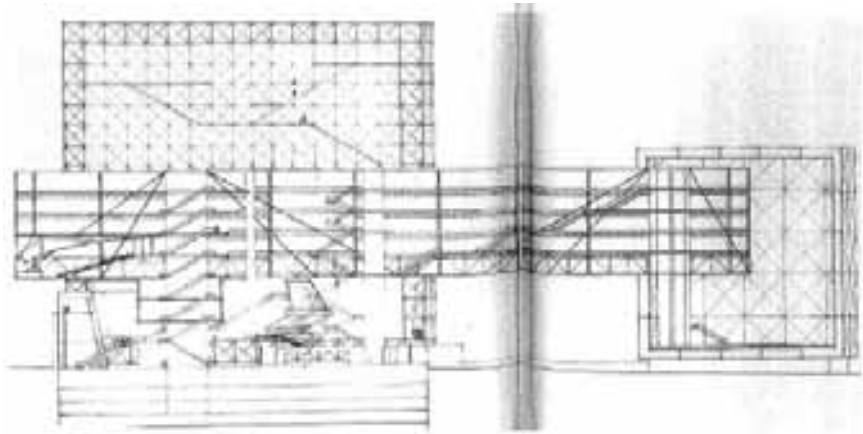
En 1988, junto a Juan Daniel Fullaondo y Jorge Oteiza presenta una radical propuesta de intervención para el **Centro Cultural La Alhóndiga en Bilbao**.



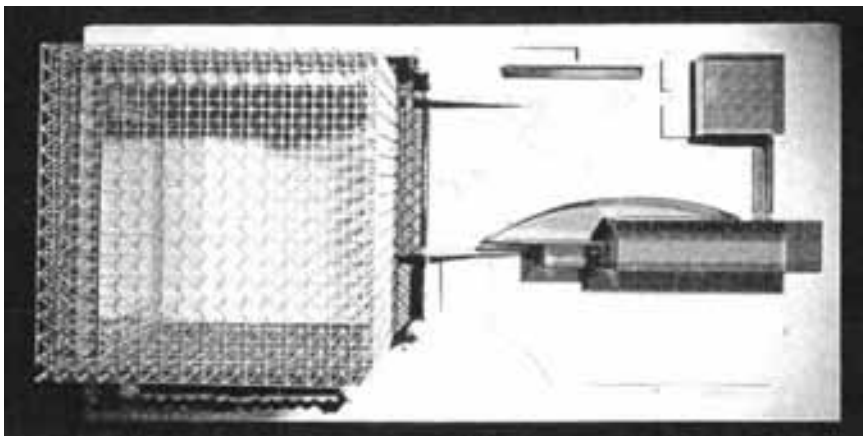
Ref 4. 195-F.J. Sáenz de Oiza. Estado original Centro Cultural La Alhóndiga. Bilbao. 1988



Ref 4. 196-F.J. Sáenz de Oiza. Primera propuesta Centro Cultural La Alhóndiga. Bilbao. 1988



Ref 4. 197-F.J. Sáenz de Oiza. Primera propuesta Centro Cultural La Alhóndiga. Bilbao. 1988



Ref 4. 198-F.J. Sáenz de Oiza. Segunda propuesta Centro Cultural La Alhóndiga. Bilbao. 1988

La Alhóndiga en Bilbao es un edificio de principios del siglo XX del arquitecto Ricardo de Bastida y que con el crecimiento de la ciudad ha quedado situado céntricamente. Es el primer edificio institucional de la ciudad realizado con estructura de hormigón, con una fachada de un cierto estilo modernista catalán.

**(Ref 4. 195)**

En la propuesta presentada se pueden observar reminiscencias del proyecto de la Capilla en el Camino de Santiago de 1954, en la que está muy presente la tecnología del mundo del acero, además de plantearse como objeto para ser visto de lejos, como una gran plaza cubierta.

Al igual que entonces el proyecto es entendido más como creación de un lugar que como respuesta a una función concreta, lo que da ha entender que la preocupación de Sáenz de Oiza se centra más en resolver la ciudad que un edificio en concreto.

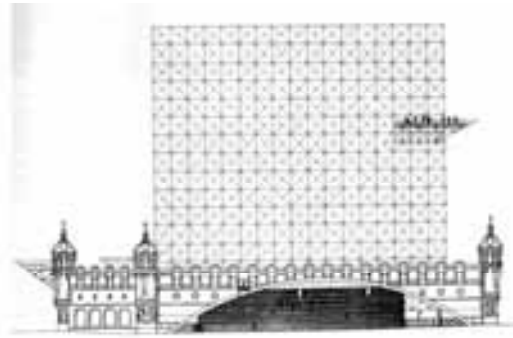
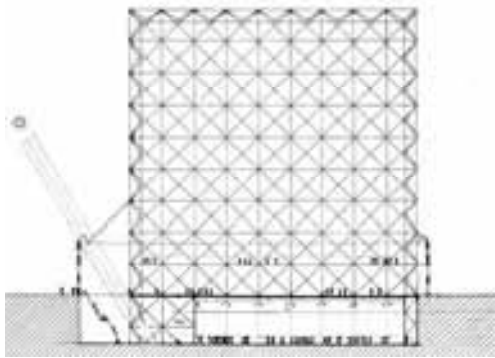
Sin embargo aquí la rotundidad de la propuesta produce alteraciones en el tejido urbano en el que se inserta y, a pesar del interés que presenta la gran estructura del conjunto, el emplazamiento no parece el adecuado, produciéndose enfrentamiento no bien resueltos con la arquitectura preexistente que queda minimizada por la escala de la intervención hasta casi desaparecer, interviniéndose en ella de manera demasiado agresiva, disminuyendo su presencia en un contexto para el que tiene una escala más acertada que la de la nueva construcción propuesta.

Utiliza el mismo argumento que sostenía la propuesta de Montecarlo, aunque mucho más cercana al trabajo de los Smithson o al Centro Pompidou por la utilización de los usuarios como escaparate, configurando la fachada del edificio.

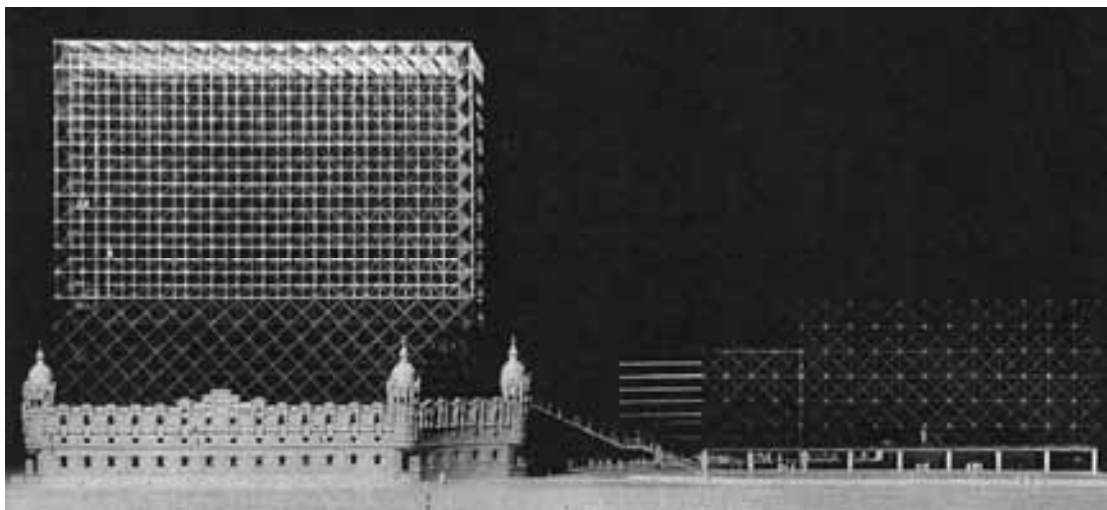
Se desarrollan dos soluciones. En la primera dos prismas de grandes dimensiones atraviesan un cubo de vidrio de escala monumental retranqueado sobre el antiguo edificio, utilizando un tercer prisma menor como respuesta a la medianera visible. La gran escala de la propuesta (200 m el lado mayor y 100m el menor) hace necesario la utilización del solar contiguo, de dimensiones similares al del edificio existente. **(Ref 4. 196)**

Los prismas que se maclan se plantean como grandes volúmenes que levitan sobre el terreno, atravesando la transparente superficie del cubo en el que se intersectan. Se resuelve esta estructura, al igual que en la Capilla por medio de una estructura espacial metálica. **(Ref 4. 197)**

Para esta atrevida propuesta de influencia italiana (edificio de la Nueva Sede de la Academia de Brera en Milán de 1935 de Luigi Figini, Pietro Lingeri, Gino Pollini y Mariani, Sáenz de Oiza cuenta con Javier Manterota con el que ya había



Ref 4. 199-F.J. Sáenz de Oiza. Alzado y sección Centro Cultural La Alhóndiga. Bilbao. 1988



Ref 4. 200-F.J. Sáenz de Oiza. Comunicaciones Centro Cultural La Alhóndiga. Bilbao. 1988



Ref 4. 201-4.202-4.203 -F.J. Sáenz de Oiza. Plaza San Francisco. Mallorca. 1991

trabajado en Torres Blancas y el edificio del Banco Bilbao.

En una segunda solución definitiva más contenida (**Ref 4. 198**), desaparecen los prismas horizontales, manteniéndose el cubo transparente que protege a una plaza elevada sobre el antiguo edificio bajo la cual se ubican los salones de actos y las zonas destinadas a actividades culturales en contacto directo con la plaza exterior con la que comparte el pavimento, con la idea de en las grandes ocasiones que así lo requieran poder fundir ambos espacios interrumpiendo para ello el tráfico de la plaza. (**Ref 4. 199**)

Esta continuidad exterior-interior se consigue con un gran corte en forma de arco de la fachada del edificio de Bastida.

La plaza superior queda también comunicada con la exterior gracias a una gran escalinata y dos tubos mecanizados y acondicionados y en ella se ubica la biblioteca como pieza exenta que flota dentro del cubo. Un juego de escaleras y pasarelas comunican los distintos espacios. (**Ref 4. 200**)

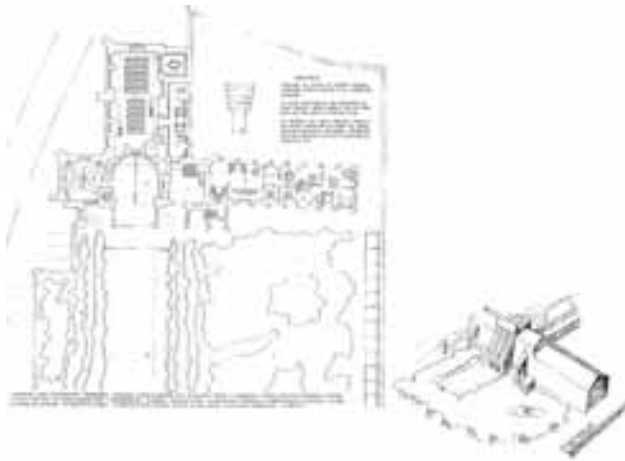
Bajo cota cero continúa el desarrollo del programa con el desarrollo del museo en toda la superficie del cubo, recibiendo luz cenital gracia a una pieza longitudinal dispuesta en una de las fachadas, sobresaliendo como una pieza de vidrio.

Muy distinta es la intervención que propone para la **Plaza San Francisco de Mallorca** en 1991, para la cual recurre a la memoria histórica del lugar e intenta recuperar el espacio que a finales del el siglo XVI perdió la Iglesia que pone nombre a la plaza como espacio público vinculado al edificio religioso. (**Ref 4. 201**)

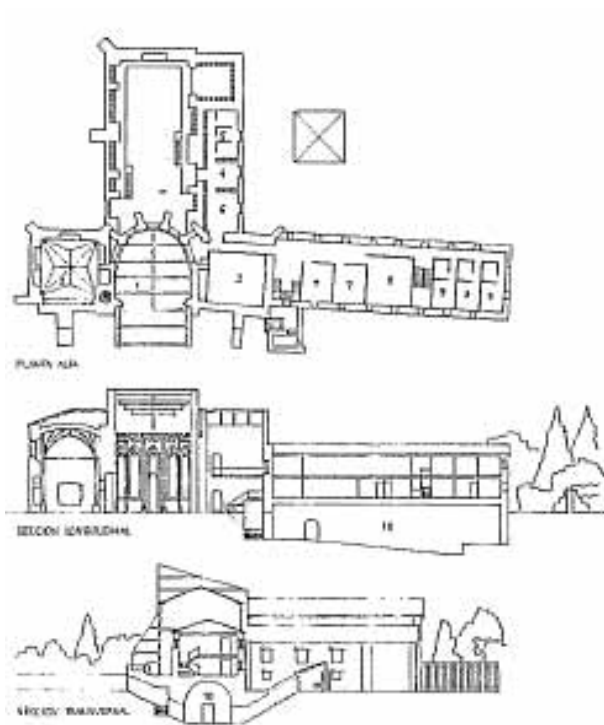
Para ello se eleva y engrasa el nuevo plano horizontal con el suelo de la iglesia, colocando dos grandes bancos longitudinales en su centro como reflejo de los que se encuentran en el interior del espacio religioso y que sirven de freno a la multitudinaria salida de escolares del colegio que son reconducidos al arcén donde se encuentran los autobuses. (**Ref 4. 202**)

Queda así insertado este espacio abierto dentro de la trama urbana como prolongación del edificio histórico que la cobija, terminando de definirlo con la incorporación en el vértice vacío de una farola escultórica, al pie de la cual se disponen un umbráculo y una fuente, incitando a reposo y observación de la fado de la iglesia. (**Ref 4. 203**)

Se crea así un espacio urbano para uso peatonal pero sin desatender las necesidades automovilísticas que mantienen una ordenada zona de aparcamiento en uno de los laterales de la plaza y una zona para el estacionamiento puntual de los autobuses escolares en el otro.



Ref 4. 204-F.J. Sáenz de Oiza. Rehabilitación Convento de San Francisco. Zamora. 1992



Ref 4. 205-F.J. Sáenz de Oiza. Rehabilitación Convento de San Francisco. Zamora. 1992



Ref 4. 206-F.J. Sáenz de Oiza. Concurso Centro de las Artes de la Comunidad de Madrid. 1994



Con estos mismos criterios de respeto por el patrimonio, acomete en 1992 el **Concurso de Rehabilitación del Convento de San Francisco en Zamora**, donde hace prevalecer la presencia de las construcciones históricas sobre el programa establecido que se adapta a la forma de las edificaciones existentes.

Para albergar las instalaciones del Instituto de Estudios Hispano-Portugués, se reconstruyen las partes desaparecidas de las naves en pie e incluso se insinúa la presencia de la desaparecida nave principal con la propuesta de una futura excavación que deje a al vista los restos de su cimentación, rodeándola de zona verde que la proteja y manifieste el vacío de la nave desaparecida. **(Ref 4. 204)**

El ábside se convierte en vestíbulo del nuevo complejo que se enfatiza con una formalización singular del cerramiento y cubierta que faltan, utilizando paños transparentes que se modulan por medio de tres muros a modo de contrafuertes que siguen la forma de los existentes. **(Ref 4. 205)**

La intervención trata de incorporar a los espacios interiores la presencia de la arquitectura gótica, reconstruyendo los elementos deteriorados y adaptando las funciones del nuevo programa en coherencia con la geometría de las salas, creando nuevas particiones en sólo una de las naves y utilizando parcialmente el sótano para completar el programa propuesto.

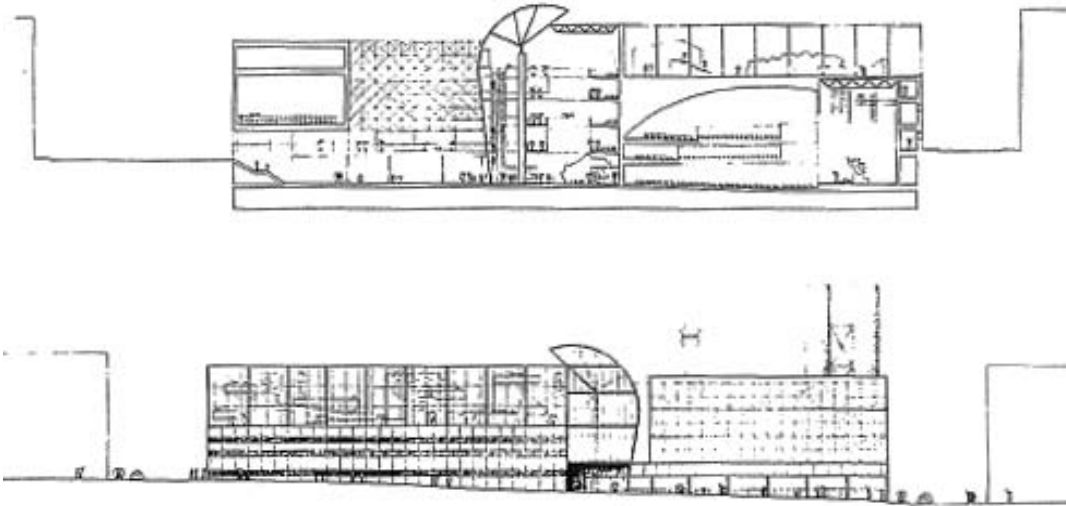
Exteriormente, sin embargo, se elimina la opaca tapia de cierre de parcela por una elaborada reja que proteja pero permita mantener visuales a su través, para incorporar las vistas del río a la actuación.

En 1994 vuelve de nuevo a adoptar una postura radical en el **Concurso para el Centro de las Artes de la Comunidad de Madrid**, con una propuesta en la que como ocurría en La Alhóndiga en el tratamiento de las preexistencias se mantiene lo imprescindible y su presencia queda minimizada en la solución aportada.

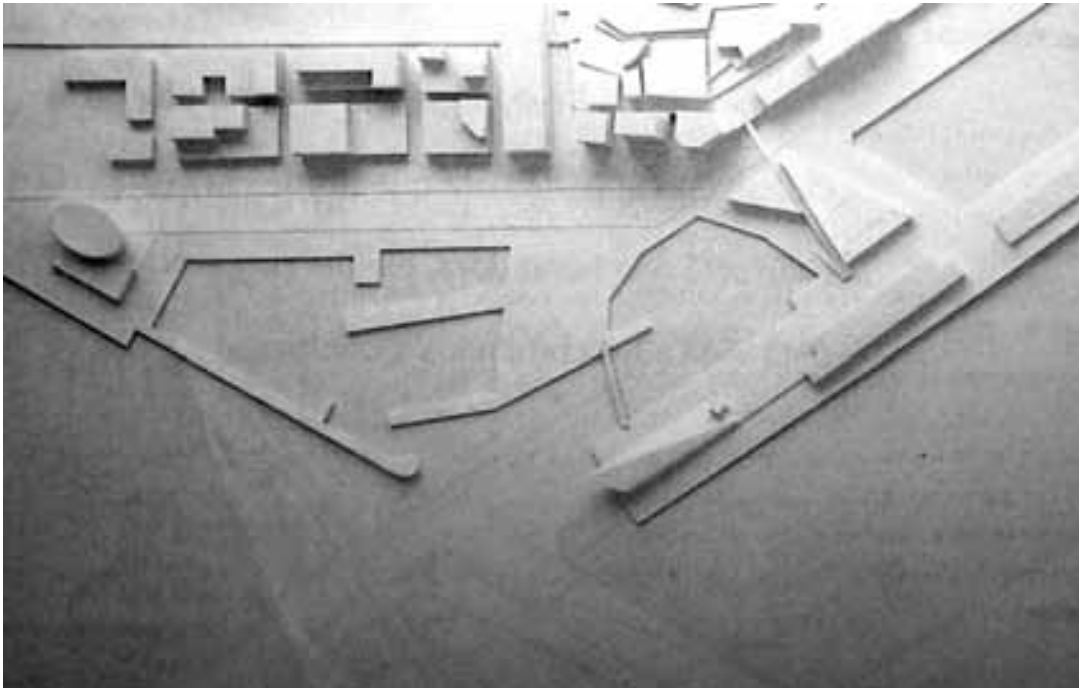
En este caso, el conjunto sobre el que se plantea la intervención es una agrupación de edificios que se han ido construyendo según necesidades desde el año 1914 hasta mediados de los setenta, perdiendo los últimos edificios construidos, el interés arquitectónico que guardan los primeros contenedores.

El concurso convocado por la Comunidad de Madrid pretende revitalizar esta parte de la trama urbana donde se ubica el complejo, para lo cual integra en el programa una variedad de actividades culturales que le relacionen con los otros focos culturales cercanos.

El conjunto de naves que configuran la antigua fábrica de cervezas El Águila se sitúan en una manzana completa, ordenándose sin atender a esta morfología sino que alrededor de la calle principal de permitía introducir las mercancías al interior del recinto.



Ref 4. 207-F.J. Sáenz de Oiza. Concurso Centro de las Artes de la Comunidad de Madrid. 1994



Ref 4. 208-F.J. Sáenz de Oiza. Concurso de Nuevo frente de Vigo al Mar. Vigo. 1993



Ref 4. 209-F.J. Sáenz de Oiza. Concurso para Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora. 1993

El proyecto de Sáenz de Oiza se articula a través de esta calle interior que parte en dos la manzana y es continuada con una galería superior hasta el Museo del Ferrocarril que se encuentra frente a él. (Ref 4. 206)

De esta forma se ordena la totalidad de la superficie con una trama ortogonal, generando espacios intersticiales cubiertos en una de sus alas y plazas abiertas en la otra que actúan como vestíbulo de acceso al conjunto.

El tratamiento unitario aportado por la piel de vidrio que envuelve al conjunto, entra en discordancia con el carácter disgregado del conjunto y dificultando su división para la construcción en varias fases distanciadas en el tiempo como proponían las bases. (Ref 4. 207)

Con esta atrevida propuesta pretende potenciar el carácter cultural de la solución a la vez que aprovecharse del aparcamiento que el museo tiene para liberar de esta función a la manzana donde interviene.

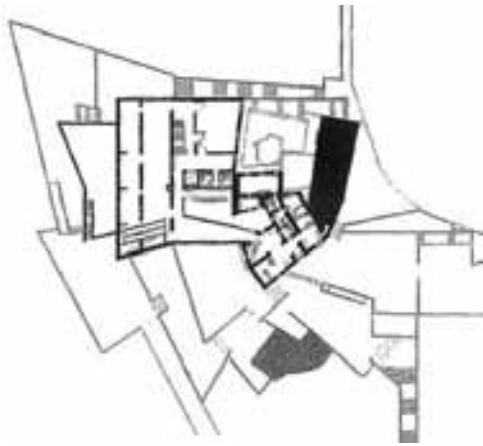
Esta manera de intervenir a través de un orden propio ajeno a lo existente había tenido su ensayo previo un año anterior en la ordenación del **Nuevo Frente de Vigo al Mar** que en realidad copiaba el esquema del concurso de Montecarlo de 1970, con el que unía el centro urbano con las nuevas instalaciones a través de una calle elevada que se convierte en mirador de la ciudad hacia el mar. (Ref 4. 208)

De este mismo año es el concurso de ideas para el **Museo Etnográfico de Castilla y León** que debe resolverse en una parcela inserta en la trama urbana del casco antiguo de Zamora.

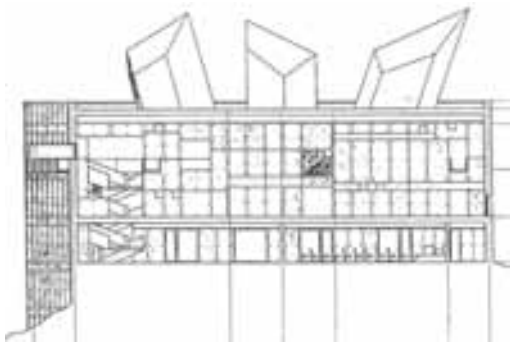
La propuesta presentada parece moverse entre la fragmentación del volumen en tres zonas y el desarrollo unitario del mismo mediante su articulación por medio de un hueco central iluminado cenitalmente que, como ocurría en el Museo de Arte Contemporáneo de Canarias, pretende configurarse como espacio central, permitiendo las vistas entre los distintos niveles.

Esta incertidumbre da lugar a la creación de espacios ambiguos que no parecen pertenecer todos al mismo edificio.

En el exterior la utilización de cornisas que dividen en franjas horizontales la altura de las fachadas, no es suficiente para ordenar unos alzados en los que la variedad de huecos utilizados se insertan con un ritmo independiente al despiece del revestimiento planteado, obteniendo un resultado que no responde ni a los esquemas radicales de sus propuestas reconstructivas, ni al excesivo respeto del contexto histórico demostrado en otras ocasiones. (Ref 4. 209)



Ref 4. 210-F.J. Sáenz de Oiza. Fundación Oteiza. 1996



Ref 4. 211-F.J. Sáenz de Oiza. Fundación Oteiza. 1996



Ref 4. 212-F.J. Sáenz de Oiza. Fundación Oteiza. 1996



Ref 4. 213-F.J. Sáenz de Oiza. Fundación Oteiza. 1996

Una última intervención que bien podría considerarse como obra nueva por su débil conexión con lo preexistente es el proyecto para la **Fundación Oteiza** de 1996.

Es la primera obra de Sáenz de Oiza realizada con el lenguaje deconstructivo que se construye en la que la racional geometría ortogonal se ve contaminada por los esquemas más dinámicos pertenecientes a la preexistente casa-taller de Jorge Oteiza que se pretende ampliar para dotarla de zonas de exposición, auditorio, biblioteca y demás espacios de apoyo. **(Ref 4. 210)**

En este proyecto la luz es la protagonista, o mejor la ausencia de esta ya que la idea de Sáenz de Oiza es recrear el oscuro espacio en el que Jorge Oteiza trabajó durante la construcción de la Basílica de Aranzazu. Este es el carácter que tiene la sala principal de doble altura a la que solo se le practica una abertura en uno de sus extremos para enmarcar el paisaje, cambiando la altura en su tercio final para enfatizar la presencia de estas vistas, recibiendo el resto de la iluminación desde las salas contiguas por medio de las aberturas que como recortes en el muro comunican las distintas salas con el espacio central. **(Ref 4. 211)**

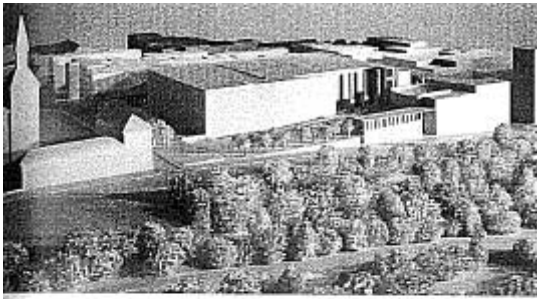
Estas salas menores están dispuestas en dos plantas recibiendo la entrada de luz desde el techo, a través de tres grandes lucernarios que parecen ser la versión deconstructiva de los utilizados por Le Corbusier en la capilla de La Tourette. Además el forjado intermedio no toca las paredes longitudinales para permitir que la luz cenital resbale por estos muros hasta la planta baja. **(Ref 4. 212)**

Los materiales utilizados para los revestimientos son oscuros en sintonía con la esencia de los espacios interiores que se pretende generar.

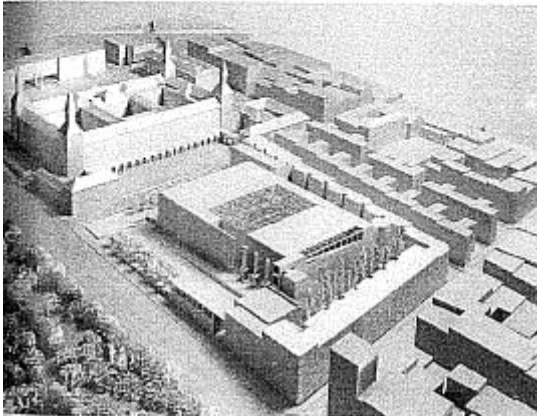
Al otro lado de la sala principal se sitúan la biblioteca, aseos y escalera que también reciben la luz cenitalmente y dejan que fluya hasta la nave central por múltiples aberturas. **(Ref 4. 213)**

El acceso al Museo se produce a través de la vivienda-taller por deseo del escultor, accediendo por unas pasarelas y rampas que van abriéndose a las salas de exposiciones.

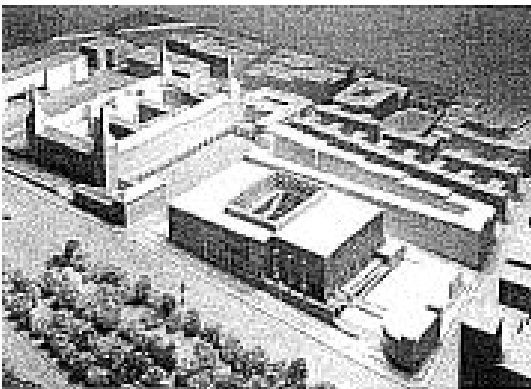
Las circulaciones se disponen de manera que faciliten varios recorridos posibles, abiertos por distintos niveles a los espacios expositivos, para ofrecer distintas relaciones con los objetos expuestos.



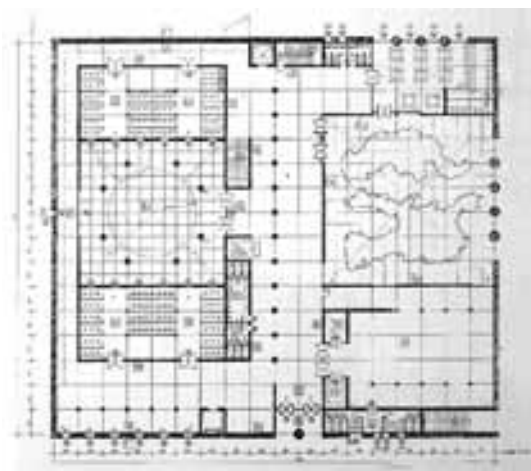
**Ref 4. 214**-F.J. Sáenz de Oiza. Primera propuesta Centro Cultural de la Defensa. Madrid. 1989



**Ref 4. 215**-F.J. Sáenz de Oiza. Segunda propuesta Centro Cultural de la Defensa. Madrid. 1989



**Ref 4. 216**-F.J. Sáenz de Oiza. Planta Escuela de Administración en Mérida. 1990



#### 4.3.4.3- ESPACIOS INTROVERTIDOS

Continúa estando presente en sus proyectos durante estos últimos años la importancia de la afirmación del elemento arquitectónico como entidad autónoma dentro de su contexto urbano.

Esta característica va quedar patente en su proyecto para el **Concurso del Centro Cultural de la Defensa** de Madrid de 1989, la cual le va a permitir mantener sin variaciones su propuesta inicial tras los cambios obligados en el contexto del emplazamiento a que se obligó en una segunda fase.

Se propuso este concurso para albergar las nuevas instalaciones del Museo del Ejército que, debía abandonar sus actuales instalaciones para la ampliación del Museo del Prado. Las nuevas dependencias se situarían en una parcela junto al edificio del Ministerio del Aire de Gutiérrez Soto, en el Paseo Moret, calle de pronunciada pendiente.

Se convoca un concurso restringido para siete equipos, entre los que se encuentra Sáenz de Oiza que propone un prisma único, emplazado en el interior de la parcela, separado de sus lindes de forma que una masa verde le separa de la medianera existente del bloque de viviendas existente, mientras se abre hacia la calle y el edificio de Gutiérrez Soto. **(Ref 4. 214)**

Además encierra el volumen con grandes planos verticales, con una única discontinuidad en el acceso donde interrumpe el cerramiento con tres grandes monolitos que completan la composición e indican el punto de ingreso al edificio. De esta forma los espacios vuelcan al interior, con un formalismo de cierta reminiscencia a los museos de Le Corbusier.

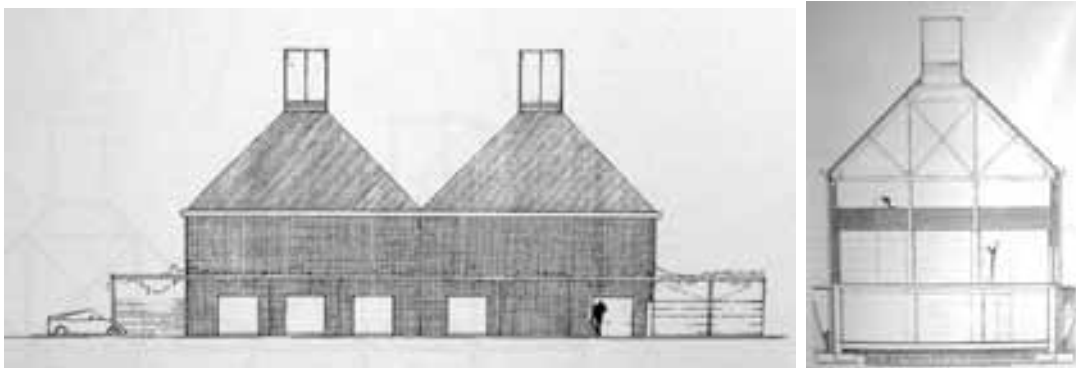
Para la segunda fase, a la que acceden sólo cuatro proyectos, los concursantes deben variar sus propuestas pues los datos de partida se han variado, ofreciendo ahora una parcela exenta sin el condicionante de la servidumbre de medianería de la fase inicial. **(Ref 4. 215)**

Esto lleva a los finalistas a variar e incluso cambiar por completo su planteamiento original (caso de Alvaro Siza que presentó una propuesta nueva con la cual consiguió el primer premio). Sin embargo, la propuesta unitaria y exenta de Sáenz de Oiza le permite presentar de nuevo su proyecto con un mínimo de variaciones que confirma la flexibilidad de su propuesta.

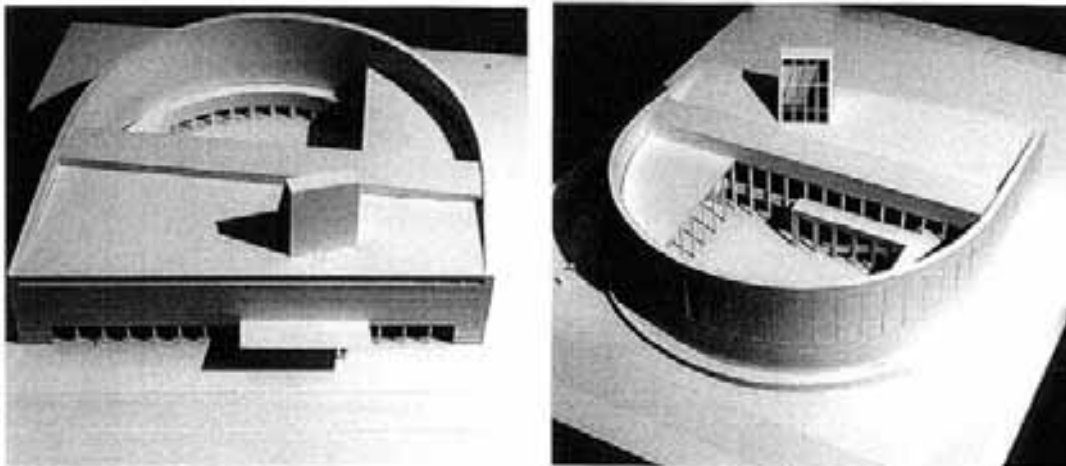
Similar desarrollo utiliza en la **Escuela de Administración en Mérida**, Badajoz de 1990, en el que también un único volumen alberga toda la propuesta que se ordena siguiendo una malla ortogonal. El volumen del prisma resultante es vaciado parcialmente por dos patios por los que se iluminan los distintos espacios. **(Ref 4. 216)**



Ref 4. 217-F.J. Sáenz de Oiza. Escuela de Administración en Mérida. 1990



Ref 4. 218 4.219-F.J. Sáenz de Oiza. Vivienda - taller Fabriciano. Torrelodones. 1993



Ref 4. 220-F.J. Sáenz de Oiza. Concurso de Edificio Público. Villaviciosa de Odón. 1992



Al igual que en Centro Cultural, la geometría curva ha desaparecido y en su lugar el cuadrado sustituye al círculo como figura predominante en la propuesta. Sólo la utilización de pilares circulares entra en contradicción con la ortogonalidad del proyecto, pilares que como anteriormente los utiliza como elementos de cierre y señalización de los accesos al recinto, enfatizándolos por su sobredimensionada sección y color utilizado. **(Ref 4. 217)**

En coherencia con esta unidad de proyecto utiliza como único material para estructura y cerramientos al hormigón, que pinta con tonos ocres en un intento de diálogo con las construcciones romanas próximas.

También es el cuadrado el que ordena su propuesta de 1993 para la **Vivienda-taller Fabriciano**, en Torrelodones para la que propone la construcción de dos prismas para albergar tanto el programa comercial como la vivienda, colocando esta última en la parte posterior, dejando la principal a la tienda taller que se resuelve en doble altura.

Dos cubiertas piramidales cubren el edificio, dotándole de una imagen singular como reclamo comercial a los transeúntes. **(Ref 4. 218)**

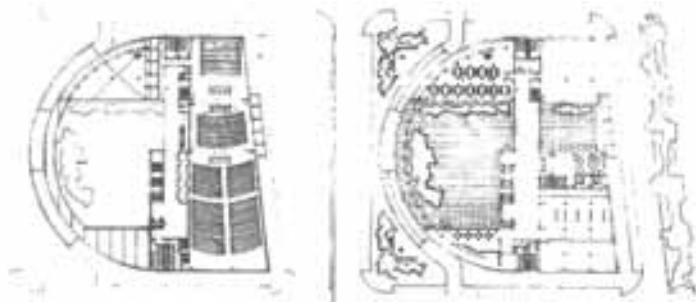
La iluminación del espacio principal se realiza de forma cenital, lo que permite formalizar unos paños verticales prácticamente ciegos que contribuye a realzar la rotundidad geométrica de la propuesta. **(Ref 4. 219)**

En el interior la sección de los pilares se reduce de planta en planta, acompañando así a la lectura vertical de este espacio, coronado por cerchas metálicas que soporta la cubierta.

De nuevo en 1992, en el **Concurso de un Edificio Público en Villaviciosa de Odón** su propuesta se apoya en la rotundidad de un solo volumen, únicamente abierto en su acceso y completamente cerrada en el resto del perímetro. **(Ref 4. 220)**

Vuelve a utilizar la geometría circular con la que además de dar continuidad al cerramiento, libera las esquinas de la parcela para crear zonas de desahogo dentro de la trama urbana y optimiza el desarrollo de las rampas exteriores que dan acceso al aparcamiento. **(Ref 4. 221)**

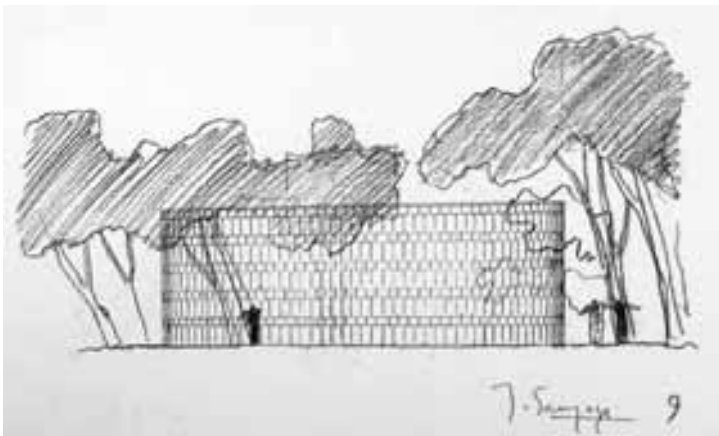
La propuesta presentada por el estudio Oiza plantea una construcción abierta a la gran vía, liberando parcialmente la planta con un jardín, entendido como ensanchamiento de la avenida, pero marcando la transición entre uno y otro espacio al cubrir la primera franja del patio con el volumen del auditorio. Se completa la planta baja con funciones flexibles como es la sala de exposiciones y cafetería que pueden ampliarse si así se desea hacia la zona exterior. **(Ref 4. 222)**



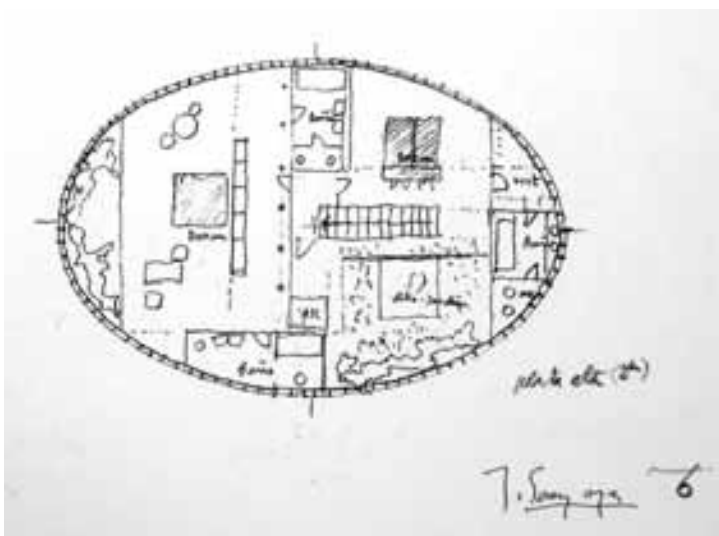
Ref 4. 221-F.J. Sáenz de Oiza.  
Plantas de Edificio Público. Villaviciosa  
de Odón. 1992



Ref 4. 222-F.J. Sáenz de Oiza.  
Sección de Edificio Público. Villaviciosa  
de Odón. 1992



Ref 4. 223-F.J. Sáenz de Oiza.  
Alzado Casa Entre Pinos. 1995



Ref 4. 224-F.J. Sáenz de Oiza.  
Planta primera Casa Entre Pinos. 1995

Los espacios interiores se proponen multifuncionales, por agrupación o división de las áreas proyectadas, distribuidas en sólo dos plantas, con una cubierta plana de posible uso eventual, en la que las aberturas del muro a la altura de la vista, tienen el carácter de ventana.

Como ocurría en la casa Echevarria o en Torreldones la distribución interior se ordena en base a divisiones ortogonales que, en este caso, tienen en el patio su centro de composición, utilizando la curva únicamente en la piel de cierre.

Este desarrollo introvertido del proyecto que en estos casos encuentra su justificación por el entorno agresivo de la ciudad o por la necesidad de crear ambientes tranquilos y recogidos como en la Escuela de Mérida, es utilizado en 1995 como base de un ejercicio teórico para una **Casa Entre Pinos**.

Así se interpreta este trabajo no sólo por la no ejecución de la propuesta, sino por lo contradictorio del empleo de este tipo de espacios en un emplazamiento donde la tranquilidad y la naturaleza están aseguradas.

El proyecto propone una construcción cilíndrica elipsoidal revestida de mármol blanco, cercana a la casa de Juan Huarte en Formentor. **(Ref 4. 223)**

La vivienda consta de dos plantas cuyas estancias vuelcan hacia su interior, sirviéndose de patios para su iluminación y ventilación, con pocos y pequeños huecos en fachada colocados como marcos del paisaje. **(Ref 4. 224)**

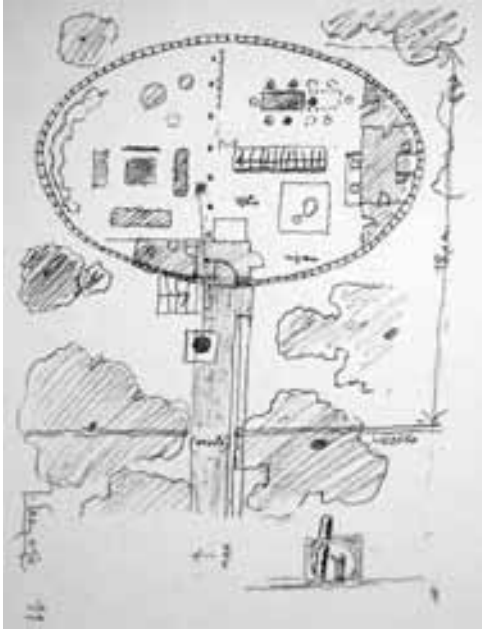
Para la señalización del acceso vuelve a utilizarse el cilindro, en este caso un único cilindro alto, visible desde el bosque y al que complementa un muro recto bajo que sirve como banco. **(Ref 4. 225)**

Lejos ha quedado la utilización de la geometría curva como directriz del proyecto, a imagen de Batán o Torres Blancas, utilizándose para afirmar con rotundidad la volumetría de la arquitectura frente a la naturaleza, entablando así un diálogo entre lo natural y lo artificial.

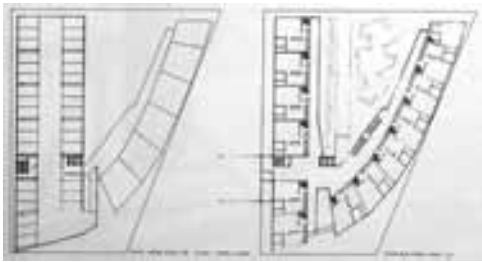
#### **4.3.4.4- REMINISCENCIAS MODERNAS**

Pero no todas las propuestas de estos últimos años son ensayos con las nuevas tendencias, en sus propuestas para viviendas sociales los esquemas y referencias utilizadas provienen de una modernidad bien asumida ya en estos años.

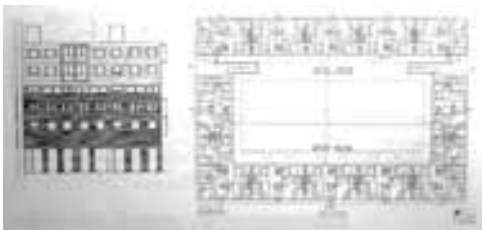
Así se comprueba en el proyecto presentado en 1992 para **51 viviendas en el barrio de Fuencarral** de Madrid, resueltas con la tipología dúplex de los inmueble-villa de Le Corbusier que ya había utilizado en las viviendas en la M-30, aunque esta vez con reflejo en el exterior, de forma que las ocho alturas del bloque se dividen en cuatro niveles.



**Ref 4. 225-F.J. Sáenz de Oiza. Planta baja Casa Entre Pinos. 1995**



**Ref 4. 226-F.J. Sáenz de Oiza. 51 Viviendas en el barrio de Fuencarral. Madrid. 1992**



**Ref 4. 227-F.J. Sáenz de Oiza. 420 viviendas en Valdebernardo. Madrid. 1992**



**Ref 4. 228-F.J. Sáenz de Oiza. Frente ce Vigo al Mar. 1992**

La planta de la parcela se ordena como composición de dos piezas independientes, a pesar de que en alzado se refleje un solo volumen, gracias a la ruptura de la pieza por su único vértice, junto a la obligada tipología por corredor. **(Ref 4. 226)**

Frente a este racional planteamiento, la formalización del bloque tiene raíces más orgánicas, de forma que una de las dos alas que configuran el conjunto es trazada en curva, con las divisiones de las células dispuestas de forma radial.

También son ejemplo de estos criterios racionalistas las **420 viviendas en Valdebernardo** que se proyectan en este mismo año también para la Comunidad de Madrid, aunque en este caso como reconoce el director de la sociedad encargada de la gestión del desarrollo de los proyectos, los requisitos previos establecidos no permitían gran libertad de actuación a los autores, ya que tanto la tipología de viviendas como la volumetría y alineaciones del edificio estaban determinadas. **(Ref 4. 227)**

De igual manera, proyectos como la ordenación del **Frente de Vigo al Mar** se hacen eco de este desarrollo racional del proyecto, aunque sólo sea por el uso de la acostumbrada malla ortogonal que ordena las plantas de los edificios propuestos, ya que la geometría utilizada responde más a un formalismo predefinido por el cual cada uno de los edificios se divide en dos volúmenes que se conectan por medio de una pasarela que en el caso del edificio comercial se convierte en el eje ordenador que se prolonga en una cota alta hasta introducirse en la ciudad, similar a la propuesta que veinte años antes planteara en Montecarlo. **(Ref 4. 228)**









## 5.1- ESTRUCTURA DEL ANÁLISIS



## 5.1.- ESTRUCTURA DEL ANÁLISIS. ETAPAS

Los desarrollos precedentes de las trayectorias profesionales de los arquitectos analizados, ha permitido buscar los paralelismos a partir de los que generar una estructura común, necesaria para poder llevar a cabo el análisis comparativo de sus obras de forma ordenada y asegurando la coherencia de los resultados.

De esta forma se ha intentado respetar las fases establecidas para cada autor, ya que determinan intervalos coherentes dentro de la trayectoria profesional de cada arquitecto, estableciéndose las siguientes fases:

- Los primeros años, correspondiente a las etapas iniciales de ambos, que transcurre desde su inicio de profesión hasta el final de la década de los cincuenta: de 1941 a 1956 para De la Sota y de 1946 a 1958 para Sáenz de Oiza.

Se ha creído interesante introducir una subdivisión en esta primera etapa, separando los años inmediatos a la obtención del título y que se encuadran dentro de los años cuarenta, de los correspondientes a la década de los cincuenta.

Esta subdivisión viene motivada por la excesiva influencia los organismos oficiales ejercieron en toda actividad cultural durante la década de los cuarenta y que no permiten determinar con exactitud las verdaderas intenciones del arquitecto, lo que se refleja en la escasa publicación literal de su pensamiento.

De esta forma se ha considerado una primera fase que transcurre para De la Sota de 1941 a 1949 y para Sáenz de Oiza de 1946 a 1950 y una segunda que para De la Sota suponen los años de 1950 a 1956 y para Sáenz de Oiza de 1951 a 1958.

- Racionalismo vs. organicismo. Son los años de máximo esplendor para ambos.

En este apartado se han considerado la segunda y tercera etapa de De la Sota, esto es de 1957 a 1963 y de 1964 a 1969, junto a la segunda etapa de Sáenz de Oiza que transcurre de 1959 a 1971.

Esta agrupación de las etapas de De la Sota se considera oportuna para obtener secuencias de tiempo similares en ambos arquitectos, que aseguren la coherencia del análisis, en el que como se ha explicado en el inicio de la tesis, es determinante el factor temporal.



- Afirmación y duda. Corresponde esta etapa a los años de afirmación de De la Sota como arquitecto moderno y a momentos de incertidumbre para Sáenz de Oiza.

Es la correspondiente a la cuarta etapa de De la Sota que alcanza desde 1970 a 1984 y a la tercera de Sáenz de Oiza, correspondiente a los años 1971 a 1980.

- Últimos trabajos. marcada por la enfermedad de ambos arquitectos que les lleva a ralentizar su labor profesional.

Última etapa de De la Sota, de 1984 a 1996. Son años de reconocimiento nacional e internacional de su obra que culmina con la publicación de un monográfico en 1989. Este reconocimiento coincide con un reencuentro con sus obras más emblemáticas, esta vez como arquitecto restaurador que junto con otras intervenciones en entornos históricos centran su producción durante estos años.

También última etapa de Sáenz de Oiza, de 1981 a 2000, en la que abre el Estudio Oiza en colaboración con sus hijos, manteniendo así una fructífera producción pero de la que no se puede asegurara su grado de implicación en muchos de los proyectos realizados.



## **5.2- ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO COMPARATIVO**





### **5.2.1.- LOS PRIMEROS AÑOS.**

Este capítulo del análisis recoge los primeros años de la trayectoria profesional de los arquitectos que han sido desarrollados en los capítulos 3.3.1 y 4.3.1, correspondientes a sus primeras etapas, de 1941 a 1956 en el caso de De la Sota y de 1946 a 1958 en el caso de Sáenz de Oiza.

Tal como se ha expuesto en el capítulo anterior el capítulo está dividido en dos partes: una primera definida desde su titulación hasta el final de la década de los cuarenta y una segunda con los restantes años transcurridos durante la década siguiente.

Esta subdivisión se considera pertinente ya que, aunque hasta finales de la década de los cincuenta ambos arquitectos no muestran un cambio sustancial en sus trayectorias profesionales, la excesiva influencia que los organismos oficiales ejercieron en toda actividad cultural durante la década de los cuarenta, junto a la escasa publicación literal de su pensamiento no permite determinar con exactitud las verdaderas reflexiones de los arquitectos analizados.

#### **5.2.1.1.- LOS AÑOS CUARENTA. LA AUTARQUÍA**

Hasta la llegada de la democracia, la crítica arquitectónica había obviado lo ocurrido durante los primeros años de la posguerra considerándolos como una interrupción en la evolución arquitectónica de España que retoma su camino al comenzar la década de los cincuenta. Finalizados los años de la dictadura, se produce la revisión de esta etapa, en la que destaca el interés por conocer lo ocurrido durante la década oscura de los cuarenta, intentando comprender la importancia de la producción arquitectónica de estos años dentro de las circunstancias que la rodeaban: políticas, económicas, culturales, sociales,....

De esta manera, si bien todos los críticos coinciden en centrar la importancia de estos años en los trabajos de reconstrucción nacional, se pueden apreciar diferencias entre las reinterpretaciones que de los planteamientos del nuevo régimen y la valoración del trabajo realizado se hacen antes y después de finalizar la dictadura.

En contra de la uniformidad difundida hasta entonces, los estudios realizados al finalizar la dictadura ponen de manifiesto la existencia de una producción heterogénea, consecuencia de la falta de homogeneidad entre las clases dirigentes del propio régimen que, como defiende Víctor Pérez Escolano en su artículo "*Arte de estado frente a cultura conservadora*"<sup>125</sup>, vino a



su vez motivada por los enfrentamientos entre los ideales de la falange española y los intereses de la burguesía conservadora.

Así mientras la burguesía conservadora potenciaba el mismo tipo de arquitectura llena de historicismos y regionalismos que había defendido antes de la guerra, los ideólogos del fascismo español que veían en la necesaria reconstrucción del país la oportunidad de implantar la imagen del nuevo orden, buscaron en la arquitectura clásica la manera de llegar a ella, en un intento de acabar con la proliferación de “ismos” que en esos momentos se realizan.

En este sentido, los idealistas del Nuevo Régimen tomaron a la arquitectura como herramienta para conseguir sus objetivos propagandísticos<sup>126</sup>, por lo que su control desde los órganos de gobierno se hace fundamental para poder implantar un estilo propio con el que difundir una imagen que se identifique con el nuevo orden.

Clara expresión de los ideales falangistas se encuentra en el “Sueño arquitectónico para una exaltación nacional, 1936-1939” del arquitecto Luís Moya Blanco, proyecto para la creación de un conjunto monumental donde congrega a grandes multitudes en distintos actos oficiales que no llegó a materializarse.<sup>127</sup>

El que sí se llevó a término fue la Basílica del Valle de los Caídos en San Lorenzo del Escorial de Madrid, obra faraónica que quedaría como símbolo del clima de exaltación bélica que se vivía en estos años y cuyo proyecto es obra de Pedro Muguruza, de estilo escorialense y con un marcado carácter monumental propio de la arquitectura antigua. Su ejecución que fue comenzada por el propio Pedro Muguruza en 1942, se dilató hasta 1959 bajo la dirección de Diego Méndez González.

Quizás la arquitectura de Luís Moya Blanco fue la que más fielmente reflejó los ideales del *nuevo régimen*, fundamentada en el orden clásico como medio para lograr una arquitectura de su tiempo, con el que ensaya soluciones durante toda su carrera como la Iglesia de San Agustín en Madrid (1945-1959) o el Escolasticazo de los Padres Marianistas también en Madrid (1942-1945).

Sin embargo fue en la Universidad Laboral de Gijón (1946-1957), donde manifestó con mayor rotundidad sus ideales clasicistas. Con este proyecto pretendía crear un monumento al trabajo en el que el uso de materiales y sistema de construcción clásicos, léase la piedra y la bóveda respectivamente, fue justificado por las carencias que en estos años existía de otros materiales y tecnologías más actuales como el hierro y el hormigón.



Al mismo tiempo, los ideólogos del Nuevo Régimen encontraron en los modelos totalitarios de Alemania e Italia los modelos a seguir, tomaron en estos primeros años primer momento el ejemplo alemán que, como rechazo a la nueva arquitectura racionalista, se remitió a la arquitectura de Schinkel y Gilly como referentes, lo que en España se correspondería con el neoclasicismo de Juan de Herrera y Juan de Villanueva, tomando al Monasterio del Escorial como ejemplo paradigmático.

Además, coinciden con la arquitectura alemana en el interés por el uso de la monumentalidad de sus construcciones con carácter propagandístico que lo identifique con el Estado y, por extensión, con el Nuevo Régimen.<sup>128</sup>

Un ejemplo arquitectónico que recoge estos esquemas compositivos es el Ministerio del Aire (1940-1951) de Luís Gutiérrez Soto que declaró haber seguido la interpretación que de "*Los variantes castizos de la arquitectura española*" realiza Fernando Chueca Goitia<sup>129</sup> y que su parecido con el Escorial es precisamente el resultado de ello.<sup>130</sup>

De este edificio, Carlos Sambricio afirma que enmascara su carácter racionalista con símbolos fascistas, ya que a pesar de su imagen herreriana, la configuración volumétrica se encuentra en la línea de Paul Bonantz, aunque en sintonía con la imagen que gustaba a la burguesía española de la preguerra.<sup>131</sup>

Junto a esta arquitectura neoclásica, arquitectos como Antonio Palacios o el ya mencionado Pedro Muguruza dieron continuidad a la arquitectura ecléctica de principios de siglo, llena de historicismos junto con un marcado aire escenográfico y monumentalista, tal como deseaba la clase burguesa.

Sin embargo, la pérdida progresiva de poder de la falange en favor de los conservadores, así como el final de la guerra mundial, con la victoria de los aliados, provocan un cambio en este desarrollo a mediados de la década, volviendo la mirada hacia Italia como referente a seguir, como demuestran obras como el Edificio Sindicatos de Fco. de Asís Cabrero.

Al mismo tiempo, el uso propagandístico de la imagen del Nuevo Régimen no se remite a las escenografías arquitectónicas, sino que busca también instalarse en campo del urbanismo. Aquí será el arquitecto Pedro Bidagor, como director general de Urbanismo durante los primeros años de la posguerra, el encargado de ejecutarlo. Para él el nuevo orden se debe mostrar presente no sólo por la construcción de edificios según los esquemas anteriormente comentados, sino que la propia estructura de la ciudad responde a tales objetivos.



Pedro Bidagor que se había formado con Fernández Balbuena y trabajado con Secundino Zuazo en los años de la República conoce los criterios racionalistas y entiende que la ciudad se ha de desarrollar a partir de unos criterios urbanísticos que planifiquen y ordenen su crecimiento y no a partir de un estudio tipológico de la vivienda como propone el arquitecto Ignacio Cárdenas.

Ensayó sus propuestas en Madrid intentando crear una nueva imagen de la ciudad, desde la Junta de Reconstrucción de Madrid, órgano creado en abril de 1939., centrando casi todos sus estudios en la zona suroeste que le era conocido, pues como señala Carlos Sambricio, Fernández Balbuena ya había desarrollado un proyecto en 1925.<sup>132</sup>

Pero esto no resulta ser un caso particular, sino que como nos describe Bernardo Giner De Los Ríos<sup>133</sup> los antecedentes a lo realizado en este corto pero rico período en lo que se refiere a urbanismo, hay que buscarlos en los planteamientos desarrollados en el primer tercio de siglo.

La propuesta urbanística de Pedro Bidagor se basa en un concepto ganglionar que consiste en generar un núcleo y desarrollar a su alrededor barrios que repiten el esquema organizativo del centro, convirtiéndose en poblados autosuficientes que permiten desahogar al centro de la ciudad de una masiva emigración y mantener esta mano de obra cerca del foco industrial de producción.

Para la estructuración de estos barrios recurre al esquema racionalista italiano ensayado durante los años de la República y consistente en unos ejes direccionales que parten de un centro cívico, donde se sitúan los edificios representativos, estableciéndose como nos indica Carlos Sambricio una referencia respecto al trabajo desarrollado por el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de la República.<sup>134</sup>

También en los poblados que el Instituto Nacional de la Colonización (INC) construye durante estos años como parte del programa de reconstrucción nacional, algunos críticos como Ignacio Solá Morales, ven que muchos de los planteamientos utilizados están directamente vinculados a los desarrollados en años anteriores, tanto en la dictadura de Primo de Rivera (1923-29), como en la 2ª República (1931-1936), constituyendo una revisión y puesta en marcha de las políticas anteriores en este campo.

En este sentido, Ignacio Solá Morales defiende "*el caso español*"<sup>135</sup> como una más de las muchas reinterpretaciones que del racionalismo defendido por el movimiento moderno, se produjeron por toda Europa, considerándola más que por su formalización, desde el punto de vista del procedimiento productivo





que se particulariza para el sistema social y económico del país en esos momentos.

De esta manera plantea la naturaleza rural de las intervenciones a cargo del INC, como una singularidad del caso español frente al carácter urbano con el que se venía desarrollando este tipo de propuestas en Europa, pero que no debe ser motivo para no considerar como moderna una arquitectura que encuentra en la racionalización de los programas y los sistemas productivos, la forma de resolver el problema de la vivienda para una gran parte de la población que, debido al sistema económico que se intentaba implantar, esta directamente vinculada con el campo.

Como consecuencia, mientras en las ciudades españolas, sobre todo en Madrid, como capital, la arquitectura promovida desde los estamentos oficiales tiene un carácter grandilocuente y monumental, estas otras propuestas alejadas de esta influencia oficial por su distancia de las grandes urbes, utilizaron unos planteamientos racionalistas que se adecuaban mejor a las necesidades y urgencia de este tipo de construcciones.

También Carlos Sambricio apoya esta postura. Según él, si en un primer momento la labor de reconstrucción se plantea con un sentido de propaganda, por parte de la Dirección General de Regiones Devastadas, aplicando la "*teoría del valor de la ruina*"<sup>136</sup>, cuando se constató que este lenguaje formal no era útil para el desarrollo de los esquemas estructurales de los poblados agrícolas se adoptaron los modelos racionalistas italianos, labor que se realizó tanto desde el Instituto Nacional de la Colonización como desde el Instituto Nacional de la Vivienda (INV).

En estos trabajos se centró la atención en los problemas tipológicos y de trazado de estas poblaciones, buscando racionalizar la construcción desde supuestos económicos.

La definición de la vivienda, siguiente paso en el desarrollo de los nuevos poblados, sigue las propuestas enunciadas en los CIAM, desde el estudio de la vivienda mínima a partir del planteamiento previo de un programa de necesidades mínimas, hasta la importancia del emplazamiento y su contexto (la arquitectura popular). Desarrolló unos esquemas formales en clave regionalista, enfatizando el casticismo y nacionalismo de años anteriores.

En este sentido se realiza un gran trabajo de recolección de los distintos elementos figurativos que conforman la arquitectura rural con el fin de estandarizar su utilización en los futuros asentamientos agrícolas.

Si bien la imagen que se buscaba para estos poblados tendía al monumentalismo, la organización de los materiales del proyecto, desde los



mínimos elementos funcionales hasta la máxima unidad de agregación sigue un esquema claramente moderno.

Este interés por la arquitectura popular no es nuevo sino que desde principios de siglo arquitectos como Puig i Casafalch, Vicente Lampérez o Leopoldo Torres Balbás, pasando por García Mercadal y Moreno Vila, ya habían demostrado su interés por este tipo de construcciones como referencia de lo que es la verdadera arquitectura y que se reflejó en publicaciones como la que el grupo GATEPAC le dedicó en su revista AC a la vivienda ibicenca.<sup>137</sup>

Además de esta heterogeneidad motivada por los distintos intereses de las clases dirigentes, desde el punto de vista geográfico tampoco existe una uniformidad en todo el territorio español. Muestra de ello es que mientras Madrid como capital de la nación se convierte en el escenario de los ensayos del nuevo régimen en la búsqueda de su estilo, en Canarias se mantiene cierta producción arquitectónica bajo los esquemas racionalistas, al igual que en Cataluña, mientras en Valencia se continuó con el desarrollo de una arquitectura ecléctica con base historicista.

Con esta situación y un clima espiritual en el que la iglesia católica ejercía una gran influencia sobre los arquitectos en activo, se encuentran las nuevas generaciones de arquitectos, que durante estos años cuarenta realizan sus estudios en las escuelas de Madrid y Barcelona.

Una primera generación formada entre otros por Rafael Aburto, Francisco Cabrero, José Luís Fernández del Amo, Miguel Fisac, Alejandro de la Sota de la Escuela de Madrid; Josep M<sup>a</sup> Sostres, Francesc Mitjans, Josep Pratmasó, José Antonio Coderch, Manuel Valls y Antoni de Moragas de la Escuela de Barcelona, reaccionó en contra de aquel estado de la arquitectura y los ideales que la acompañaban, labor que no será apoyada desde el exterior debido al estallido de la Guerra Mundial y el aislamiento al que mantienen a España durante esta década los países aliados tras acabar la guerra.

Además las pocas referencias de lo que en el exterior se estaba realizando, procedía de las noticias que traían los pocos arquitectos que viajaron al extranjero tras finalizar sus estudios<sup>138</sup>, ya que la difusión de publicaciones extranjeras era prácticamente nula durante estos primeros años tras el fin de la contienda.



#### 5.2.1.1.1.- PLANTEAMIENTOS ÉTICOS

Como se ha comentado en los capítulos dedicados a la trayectoria profesional de los dos arquitectos, durante la década de los cuarenta únicamente se tiene constancia de los comentarios que acompañan la publicación de algunos de sus proyectos.

De la lectura de estos comentarios se extrae que ambos defienden una arquitectura acorde a su tiempo pero mientras De la Sota muestra una postura de resignación por la imposibilidad de realizar una arquitectura de vanguardia, Sáenz de Oiza parece aceptar la continuidad de una arquitectura marcada por la tradición, reivindicando el respeto por los invariantes que caracterizan la naturaleza del edificio.

Esta defensa de los invariantes de la arquitectura tiene su precedente en la publicación que en 1947 realiza Fernando Chueca Goitia con el nombre *"Invariantes castizos de la arquitectura española"*<sup>139</sup> y que en 1953 daría lugar a la firma del *"Manifiesto de la Alhambra"* por parte de numerosos arquitectos españoles, algunos de ellos como Rafael Aburto o Miguel Fisac claros exponentes de la vanguardia española en aquellos años.

Entre estos invariantes castizos que determina Fernando Chueca Goitia, se encuentra la relación sincera entre planta y volumen, así como el uso de ornamentación localizada en aquellos lugares del edificio de máxima relevancia, para enfatizar con ello su carácter principal.

Estas apreciaciones son compartidas por Sáenz de Oiza como se puede comprobar en la descripción que acompaña el *"Concurso para la Basílica de la Virgen de Aranzazu"*<sup>140</sup>, en la que defiende estas dos características como requisito para poder conseguir una arquitectura religiosa actual, lo que además demuestra su interés por producir una arquitectura acorde a su tiempo.

Para llevarlo a cabo, afirma Sáenz de Oiza que el arquitecto debe actualizar las formas procedentes de un elenco de *invariantes* que dependen la tipología del edificio, con lo que se consigue además, mantener el carácter del edificio.

Con este discurso, Sáenz de Oiza revela un comportamiento parcialmente conservador durante estos primeros momentos de su carrera profesional, al menos en lo referente a los edificios de carácter religioso, pues sólo admite el uso de lo nuevo en lo concerniente a la imagen, defendiendo la vigencia de los esquemas tradicionales como generadores de arquitectura.



Más concisos son los comentarios de De la Sota en los que reclama la sobriedad como alternativa a la tendencia monumentalista de aquellos años,<sup>141</sup> de los cuales se puede interpretar, si nos remitimos a la definición de sobrio que en su acepción a los objetos nos facilita la Real Academia Española de la Lengua, que se refiere a la eliminación de adornos superfluos que sólo sirvan para llamar la atención sobre el objeto.

Pero además, lo conciso y directo de los comentarios que acompañan a las publicaciones de sus proyectos, la mayor parte de ellos como mera descripción de lo realizado, se puede entender como reflejo de la sobriedad que exige a su arquitectura.





### 5.2.1.1.2.- PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA

El comienzo de la profesión lo realizan de manera distinta cada uno de los dos arquitectos. De la Sota nada más finalizar la carrera ingresa en el Instituto Nacional de Colonización, puesto que ocupará hasta 1945, desarrollando una labor anónima como arquitecto.

Por su parte, Sáenz de Oiza inició su profesión como arquitecto liberal, consiguiendo el mismo año de su titulación el primer premio del Concurso Nacional de Arquitectura, junto a Luís Laorga, con el proyecto de ordenación para la Plaza de Azoguejo de Segovia., dedicando los siguientes dos años a *viajar por América*<sup>142</sup>, lo que le permite conocer de primera mano la arquitectura de Mies entre otros maestros modernos, además de los adelantos que en el campo de la ingeniería se habían producido.

De la Sota demuestra desde sus primeros trabajos por cuenta propia un alejamiento del carácter monumental y folclórico impuesto por el *nuevo régimen* tras finalizar la guerra, tal como se puede comprobar en su propuesta para el nuevo poblado de Gimenezells, en el que sin perder el carácter popular de estas construcciones, consigue una imagen que se aleja de los tipismos de gusto oficial.

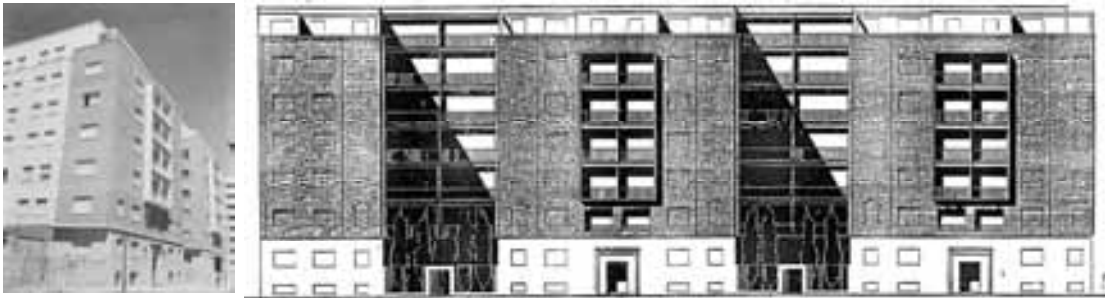
Con igual criterio, también en sus proyectos de reforma de locales como la Camisería Denís, prescinde de todo elemento accesorio y potencia la relación con el exterior gracias a la completa transparencia de la fachada conseguida gracias a las nuevas posibilidades del vidrio.

No es hasta el final de la década cuando empiezan a aparecer en la obra de De la Sota referencias directas a la arquitectura moderna, como se observa en las propuestas de 1949 para varios edificios residenciales en Galicia o el realizado para una Escuela en el Alto Aragón en este mismo año.

En ambos casos, se utilizan planteamientos racionalistas para ordenar las construcciones e incluso distorsiona su apariencia vernácula con la eliminación de toda ornamentación y el empleo de grandes huecos.

Por su parte, la arquitectura que Sáenz de Oiza realiza tras la vuelta del viaje a EEUU presenta planteamientos diferenciados, dependiendo de la tipología del edificio, así como su relevancia en el contexto político-social.

De esta forma, mientras en sus proyectos junto a Laorga para las Basílicas de La Merced y Aranzazu, la solución aportada se encuentra entre la tradición y la modernidad, en los proyectos para edificios residenciales es la arquitectura moderna la que está presente con claras alusiones a los maestros europeos.<sup>143</sup>



Ref 5.1-A. de la Sota. Viviendas Alenza



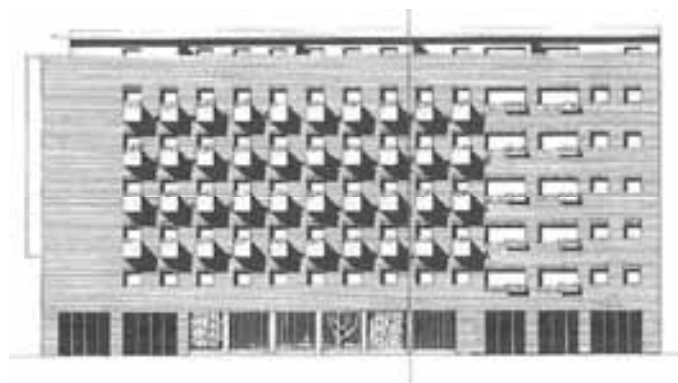
Ref 5.2-A. de la Sota. Viviendas Alenza



Ref 5.3-F.J. Sáenz de Oiza Viviendas Fdo. el Católico



Ref 5.4-F.J. Sáenz de Oiza Viviendas Fdo. el Católico



**DE LA SOTA: VIVIENDAS EN LA CALLE ALENZA (1945) – SÁENZ DE OIZA: VIVIENDAS EN LA CALLE FERNANDO EL CATÓLICO (1949)**

En esta primera comparación entre los trabajos de ambos arquitectos se pretende, además de comparar sus planteamientos arquitectónicos, demostrar la común posición de disconformidad que mantuvieron los dos arquitectos desde el inicio de su profesión frente al carácter histórico y monumental de la arquitectura promocionada por las clases dirigentes y que caracterizaría el panorama en las ciudades durante estos años, sobre todo en la capital.

De la Sota para esta su primera intervención dentro de la ciudad, utiliza las soluciones convencionales empleadas en Madrid durante estos años para este tipo de edificios. De esta forma ordena los alzados con un sistema compositivo axial y divide su altura en dos por medio de la formalización de un zócalo que recoge las dos primeras alturas, utilizando materiales habituales en su contexto urbano como es el ladrillo visto, con lo que consigue integrar el edificio en su entorno. **(Ref 5.1)**

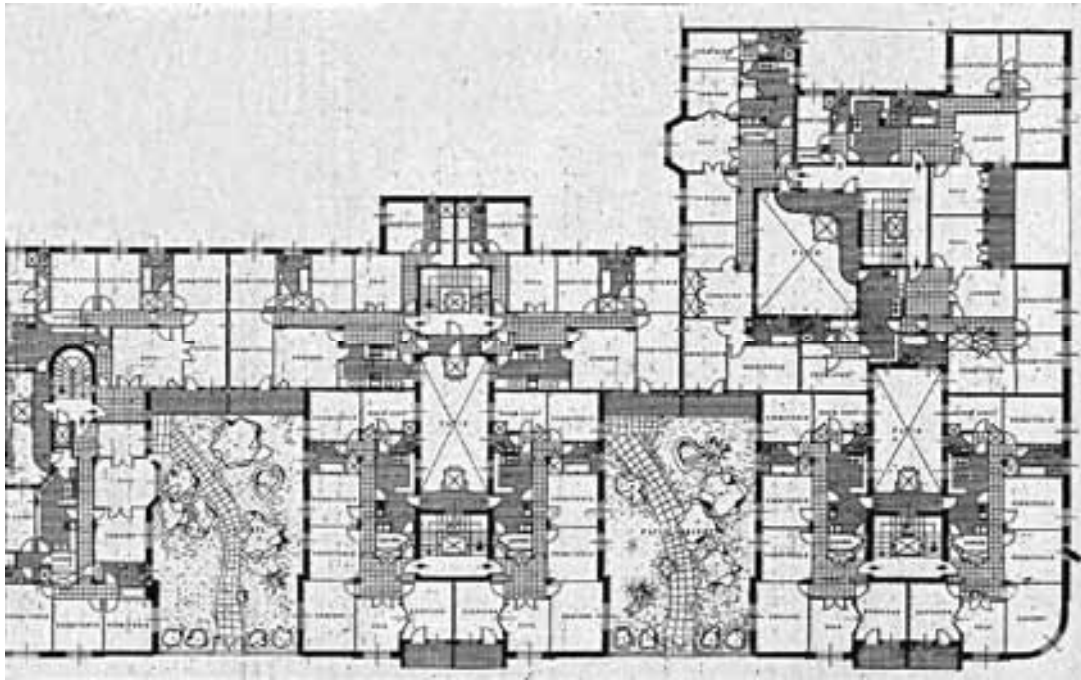
Por otro lado, la agrupación de huecos y el uso de la terraza como prolongación del salón, responden a criterios de composición modernos, aunque la centralidad de la composición deja patente la influencia del todavía cercano academicismo de la escuela.

Se puede afirmar que De la Sota muestra una posición indeterminada entre la tradición y la modernidad como demuestra lo contradictorio del innecesario arco que aparece en el hueco de primera planta, utilizado como recurso plástico con el que articular la esquina, en un alzado en el que se han eliminado los elementos superfluos, como las cornisas y balaustradas de remate del edificio. **(Ref 5.2)**

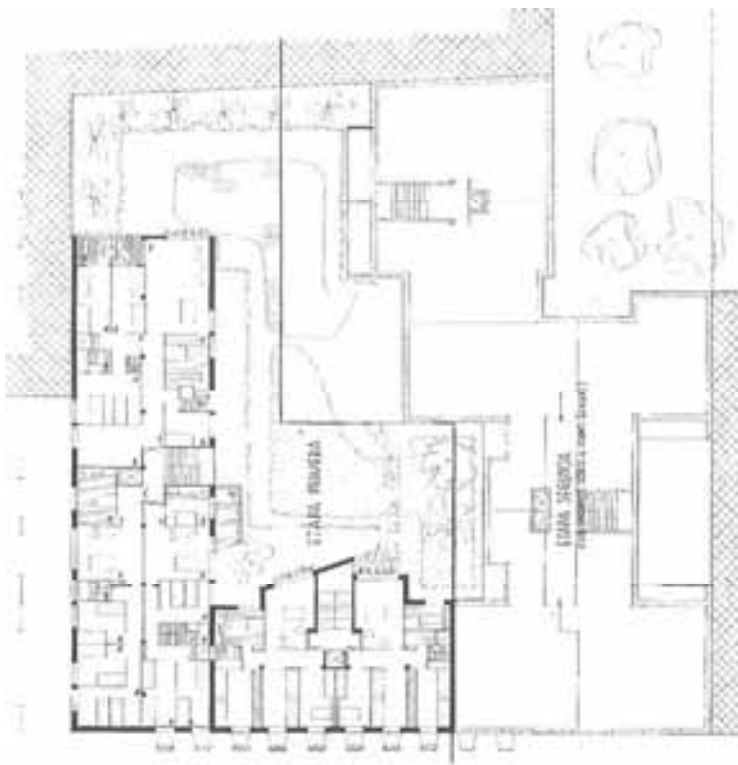
El resultado es un edificio perfectamente integrado dentro de su contexto urbano, pero que al compararlo con las construcciones coetáneas se aprecia la moderación de De la Sota al configurar la imagen exterior.

Sáenz de Oiza por su parte, también utiliza el ladrillo en el tratamiento exterior de su edificio como forma de integrarlo dentro de su entorno. Sin embargo la composición de la fachada responde a un lenguaje moderno que rompe con el habitual uso de la simetría axial, a la vez que elimina toda decoración y ornamento. **(Ref 5.4)**

En este alzado los balcones desvirtúan la planeidad del paño vertical de fachada, acercándole a la plástica moderna al utilizarlos como símbolo del dominio visual del usuario sobre el entorno, del mismo modo que Walter Gropius en el edificio de la Bauhaus. **(Ref 5.3)**



Ref 5.5-A. de la Sota. Viviendas Alenza



Ref 5.6-F.J. Sáenz de Oiza Viviendas Fdo. el Católico

Esta diferencia en la apariencia de los edificios se corresponde a nivel funcional, en la forma de disponer los espacios interiores que configuran los programas de las viviendas.

En este sentido, se puede apreciar como las viviendas de la calle Alenza de De la Sota, responden a un compromiso entre tradición y modernidad, ya que si bien la tipología es la habitual, con las estancias principales en fachada y las zona de servicio volcando a patios interiores, la utilización de patios abiertos a fachada, responden a nuevos criterios con los que solucionar los problemas de higiene que plantean los volúmenes compactos y que, como indica Miguel Ángel Baldellou<sup>144</sup>, tiene sus referentes en la arquitectura racionalista de principios siglo. **(Ref 5.5)**

Por su parte, en las viviendas de la calle Fernando el Católico de Sáenz de Oiza, destaca el interés mostrado por el confort interior de las estancias puesto en valor mediante la distribución utilizada, en la que vuelca los espacios principales hacia el patio de manzana, orientados a sur y los dormitorios a fachada, con orientación norte.

Esta forma de distribución responde a los criterios de orientación utilizados por la tradición moderna para ordenar las unidades residenciales y que Sáenz de Oiza extrapola a la casa de la vivienda urbana, eludiendo la tradicional disposición de los espacios principales en fachada a la calle. **(Ref 5.6)**

También en el acceso al edificio se aparta de los convencionalismos, vaciando la planta baja, donde únicamente se encuentran los núcleos de acceso, permitiendo la comunicación visual entre la calle y el patio interior. Además, utiliza este espacio cubierto como zona de transición entre el exterior ruidoso y la intimidad interior, espacio que, al mismo tiempo, sirve como ámbito de relación para la comunidad.

Esta forma de resolver el encuentro con el terreno, elevando la edificación, evoca de forma directa a los planteamientos modernos de Le Corbusier, que se enriquecen con la referencia a la vanguardia europea a través de las obras de Lyonel Feininger y Mondrian que le sirven como motivo para las pinturas que decoran las pocas paredes de este espacio colectivo que hacen.

Todas estas influencias ponen de manifiesto el conocimiento que ya en estos años Sáenz de Oiza tenía de lo que en el exterior ocurría, a la vez que evidencian cierto carácter ecléctico en su aplicación.

Los cambios en los criterios de Oiza hacen aventurado vincular esta obra con la postura que mantiene en los años posteriores de esta etapa, de los que sí se tienen referencias escritas, ya que los proyectos de este mismo año para



las Basílicas de Aranzazu y La Merced, dan a entender que sus planteamientos se encuentran en un momento de transición.

#### **5.2.1.2.- LOS AÑOS CINCUENTA. CRECIMIENTO URBANO**

Al finalizar los años cuarenta, la producción arquitectónica de las jóvenes generaciones que comenzaron su andadura en esa década, empieza a consolidarse dentro del panorama nacional, de manera que su cada vez mayor presencia refleja el fin de un eclecticismo histórico que tras finalizar la contienda había vuelto a predominar dentro de este panorama.

En este sentido, proyectos como los de Luís Laorga y Sáenz de Oiza para las Basílicas de La Merced y Aranzazu de 1949 y 1950 respectivamente, o la Iglesia del Espíritu Santo de Fisac de 1949 dan muestra de ello, aunque posiblemente es el proyecto para la Delegación Nacional de Sindicatos en el Paseo del Prado de Madrid que en 1949 realizaron Francisco Cabrero y Rafael Aburto el que, por su emplazamiento en el centro de la capital, tuvo una mayor influencia en aquellos años.

Sin embargo todos estos proyectos no dejan de estar planteados como compromiso entre la tradición y la modernidad, mostrando una especial atención a las distintas escalas urbanas que plantean los diferentes emplazamientos así como a la ruptura de la axialidad en sus composiciones, pero sin perder el carácter monumental ni el uso de las tradiciones figurativas con las que parece querer enmascararse el planteamiento racionalista del proyecto.

Producto de este ambiente de indecisión es el Manifiesto de la Alhambra<sup>145</sup>, editado por el Ministerio de la Gobernación en 1953 y promovido por Fernando Chueca Goitia que firman gran número de los arquitectos de estas nuevas generaciones en defensa de lo que consideran como invariantes de la arquitectura española.

En Barcelona, donde la influencia de los organismos oficiales, no fue tan intensa se desarrolló con mayor naturalidad este tránsito hacia lo moderno, como ejemplifican las viviendas en la Barceloneta de José Antonio Coderch y Manuel Valls, construidas en 1949 y en las que se pueden apreciar las influencias italianas del edificio de Alessandría de Gardella.

Es precisamente en Barcelona donde se celebra, también en 1949, la V Asamblea Nacional de Arquitectura, donde los mencionados José Antonio Coderch y Manuel Valls inician su relación con los invitados italianos, Gio Ponti y Alberto Sartoris, gracias a lo cual serán invitados a participar dos años más tarde en la IX Triennale de Milán, donde obtienen el primer premio.





Comienza así, como afirma Carlos Flores<sup>146</sup>, una secuencia de reconocimientos a nivel internacional de la arquitectura española: Primer Premio en la X Triennale de Milán para Ramón Vázquez Molezún (1954), Medalla de Oro en la Exposición de Arquitectura de Viena para Miguel Fisac (1954), Premio Reynolds para incrementar el empleo del aluminio en la arquitectura para Ortiz Echagüe, Barbero Rebolledo y La Joya (1957), Primer Premio XI Triennale de Milán para Javier Carvajal y José M<sup>a</sup> García Paredes (1957), Medalla de Oro al Pabellón de España en la Feria Internacional de Bruselas para José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún.

Al mismo tiempo, el abandono del modelo autárquico que durante los primeros años de la dictadura potenció la producción agrícola como base del sistema económico del país, provocó el crecimiento desmesurado de las ciudades, producido con la llegada masiva de una población procedente del campo, lo que obligó a intervenir con carácter urgente a los estamentos oficiales para solucionar el grave problema de alojamiento que, sobre todo en Madrid, suponían las grandes aglomeraciones de chavolas.

De esta forma, tal como afirma Josep M<sup>a</sup> Montaner<sup>147</sup>, mientras el INC continuó gestionando la construcción de nuevos pueblos hasta mediados de los cincuenta, a partir de entonces comenzaron a construirse los poblados de viviendas en las ciudades por parte del INV en los que albergar la masiva llegada de inmigrantes campesinos. También en este caso, como en los nuevos pueblos del INC, la urgencia y carestía económica con los que debían ser levantados los poblados, permitieron a los arquitectos encargados de estas construcciones ensayar con los lenguajes modernos, contrastados ya como más adecuados para solventar estas necesidades.

Sin embargo, si en las nuevas construcciones rurales los jóvenes arquitectos se refugiaron en el carácter popular de estas construcciones para eludir las pretensiones folclóricas e historicistas promovidas por el nuevo régimen, en los poblados los nuevos lenguajes se expresaron con toda su crudeza evidenciando, como afirma Blanca Lleó<sup>148</sup>, el interés de sus autores por recuperar el tiempo perdido pudiendo encontrar posiciones tan divergentes como las ensayadas por Sáenz de Oiza y De la Sota en los Poblados de Absorción de Fuencarral A y B respectivamente, en los que el racionalismo abstracto del primero se enfrenta al lirismo rural del segundo.

Junto a ellas el organicismo nórdico con el que José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún desarrollan en 1960 el poblado dirigido de Almendrales, el neoplasticismo de Luís Cubillo en el poblado de Canillas de



1954 o el neorrealismo de Vázquez de Castro e Iñiguez de Onzoño en el Poblado de Caño Roto de 1956, son ejemplos del interés de unos arquitectos que pudieron poner en práctica el ideal moderno de producir una sociedad mejor con una arquitectura moderna al servicio de la vivienda social, siguiendo el camino de los maestros europeos como Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto, Arne Jacobsen,... que conocen a través de las escasas revistas extranjeras a que tiene acceso y en menor medida gracias a los viajes que algunos de ellos realizaron tras acabar los estudios.

Pero no se trata sólo de indagaciones en el terreno formal de los nuevos lenguajes, sino que los temas técnicos y económicos en las soluciones constructivas eran también motivo de debates a nivel nacional como demuestra la convocatoria del concurso de viviendas experimentales que en 1956 organizó el INC, en el que arquitectos y constructores aunaron esfuerzos en la búsqueda de propuestas novedosas en el campo de la vivienda social.

Además de estos poblados que son gestionados directamente por los organismos oficiales, fueron construidas multitud de agrupaciones de viviendas protegidas en la periferia de las ciudades que eran dirigidas desde sociedades benéficas que al amparo de entidades privadas colaboraron con el Estado en la construcción de viviendas sociales.

Las ciudades se convirtieron de nuevo en los centros del desarrollo económico y social y fue necesario dotarlas de las equipaciones necesarias para que los distintos organismos oficiales pudieran desarrollar su trabajo en todo el ámbito nacional.

Gracias a ello y a la activación de la economía nacional, a mediados de la década comenzaron a sucederse la convocatoria de concursos públicos para la construcción de las instalaciones oficiales necesarias.

El resultado de las distintas convocatorias muestra el cambio que se produjo en el panorama arquitectónico nacional hacia la arquitectura racionalista, con propuestas como la que en 1956 se otorga el primer premio a Oiza para la Delegación de Hacienda en San Sebastián o la que un año antes recibiera el primer premio para la Diputación Provincial de la Coruña, de Corrales y Molezún en colaboración con De la Sota.

En cuanto al panorama cultural, Barcelona y Madrid siguen manteniendo su hegemonía dentro del ámbito nacional y tanto en una como en otra ciudad hay un creciente interés por la actualidad arquitectónica y en concreto por la arquitectura moderna, organizándose distintos actos culturales que sirven para dar a conocer y potenciar esta nueva arquitectura.



En Barcelona Antoni Moragas consigue organizar desde el Colegio de Arquitectos diversas conferencias con la participación de personalidades como Alvar Aalto, Bruno Zevi, Gio Ponti..., culminando este proceso el 21 de agosto de 1951 con la fundación del Grupo R, con los arquitectos Josep Pratmasó, Oriol Bohigas, Joaquim Gili, el propio Antoni Moragas, Joseph M<sup>a</sup> Martorell, José Antonio Coderch y Manuel Valls como fundadores, a los que se unirían otros miembros en años posteriores.

Por su parte, en Madrid Carlos de Miguel durante su labor como director de la Revista Nacional de Arquitectura, organiza y publica con regularidad resúmenes de unas Sesiones de Crítica de Arquitectura, en las que los arquitectos tienen la oportunidad de discutir sobre los temas de la actualidad arquitectónica.

Sin embargo, en el caso madrileño no llega a constituirse un grupo homogéneo como en el caso de Barcelona, debido, en gran parte al fuerte individualismo existente entre los distintos arquitectos de estas jóvenes generaciones.



### 5.2.1.2.1.- PLANTEAMIENTOS ÉTICOS

Durante estos años los dos arquitectos evolucionan en sus planteamientos hacia los postulados modernos, de una forma progresiva a lo largo de la década en el caso de De la Sota y con una temprana aceptación del racionalismo por parte de Sáenz de Oiza como se observa en sus manifestaciones tras la propuesta de la *Capilla para el Camino de Santiago*<sup>149</sup> en 1954 e incluso antes, en su artículo *el Vidrio y la Arquitectura*<sup>150</sup> de 1952.

Sin embargo, a pesar de defender ambos a la arquitectura moderna como la que corresponde a su tiempo, no coinciden en los factores que la motivan, evidenciándose un distinto grado de compromiso en su aplicación.

En este sentido, De la Sota entiende que la arquitectura debe dar respuesta adecuada a los factores que conforman la sociedad del momento, extendiendo estos factores no sólo al nivel cultural sino al religioso, político, social, etc, es decir, todo aquello que conforma la sociedad.

Asimismo, manifiesta un fuerte compromiso social al considerar que es obligación del arquitecto mejorar la forma de vida del hombre a través de su trabajo, sin conformarse con la resolución de las necesidades inmediatas. Este compromiso que se mantiene constante a lo largo de todo este período, lo vincula con la tradición moderna por cuanto persigue la transformación de la sociedad a través de la arquitectura.

Por su parte, Sáenz de Oiza en sus escritos de estas fechas, da a entender que la realización de una arquitectura que se corresponda con su tiempo es una cuestión expresiva, de tal manera que, al igual que cualquier otra arte, la arquitectura debe ser fiel reflejo de la realidad que le rodea.

Asimismo, en sus intervenciones en las distintas *sesiones críticas de arquitectura*<sup>151</sup> como en el artículo *el Vidrio y la Arquitectura*, defiende que es mediante el uso de la última tecnología de la que se disponga la forma de conseguir que la arquitectura sea expresión de su tiempo, como es el caso del vidrio y los sistemas de acondicionamiento en aquellos años.

También coinciden ambos arquitectos en defender la sinceridad como característica de la expresión de la arquitectura de su tiempo, aunque con diferentes apreciaciones.

A este respecto, De la Sota mantiene durante el transcurso de estos años que la veracidad en la apariencia de la arquitectura se consigue a través de la sencillez y la humildad en su expresión, despojándola de todo aquello innecesario y superfluo, de toda decoración, lo cual demuestra la continuidad





en su pensamiento de la defensa de una arquitectura honesta que hacía en la década anterior.

Con esto persigue llegar a expresar la esencia de lo construido y por los ejemplos utilizados en sus conferencias<sup>152</sup> se puede interpretar que se refiere a como está hecha, esto es, evidencia la defensa de una sinceridad constructiva.

Este planteamiento de sinceridad en la arquitectura junto a su defensa de la abstracción como modo de expresión propio de su tiempo, le alejan de la arquitectura figurativa, sobre la cual ha realizado continuas críticas en contra por considerar que se trata de un tratamiento anacrónico de la arquitectura.

Sáenz de Oiza por su parte es al final de esta etapa cuando llega a plantear la necesidad de sinceridad en la expresión de la arquitectura, con la que conseguir una apariencia sencilla y honesta, pero en este caso, como se puede extraer de sus distintas intervenciones en las *sesiones críticas de arquitectura*, y sobre todo de los comentarios que acompañan la publicación de su propuesta para el concurso de la Delegación de Hacienda en San Sebastián<sup>153</sup>, está vinculada a la expresión del carácter del edificio, lo que evidencia lo importante que para Sáenz de Oiza es que la arquitectura muestre, sin confusiones, para qué ha sido construida.

También en el caso de Sáenz de Oiza se puede apreciar como su pensamiento entronca con sus manifestaciones de la década pasada, en las que mantenía la existencia de ciertos invariantes en la arquitectura que se han de mantener para que las edificaciones no pierdan su carácter al actualizarlas con objeto de reflejar el espíritu de su tiempo.<sup>154</sup>



#### 5.2.1.2.2.- PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA

Durante esta década los dos arquitectos, al igual que la mayor parte de los compañeros de promoción, centran sus esfuerzos en el problema de la vivienda. De la Sota con sus propuestas de nuevos poblados para el INC y Sáenz de Oiza, en colaboración con José Luís Romani y Manuel Sierra, con las correspondientes a las Unidades Vecinales para el Hogar del Empleado.

Estos grupos de proyectos nos sirven como referencia de la evolución que se produce en la arquitectura de ambos durante la década de los cincuenta, apreciándose en los dos casos como las sucesivas propuestas se van desarrollando hacia planteamientos organicistas.

Como se ha comentado en el capítulo precedente, la urgencia de las intervenciones y la carestía económica que vivía el país, les permite a ambos ensayar con los nuevos planteamientos de la arquitectura moderna, al haberse demostrado más adecuada a la situación del momento.

En este sentido, De la Sota mantuvo en sus poblados el carácter popular propio de estos conjuntos que fue depurando hacia lo elemental en las formas y lo anónimo en la expresión. Desde el racionalismo geométrico con el que desarrolla Esquivel en 1952, hasta los principios orgánicos que se aprecian en los esquemas de Entreríos o Valuengo en 1953 y 1954 respectivamente, su arquitectura se va despojando, al igual que su grafismo, de los elementos accesorios.

La coherencia existente entre esta simplificación de las formas arquitectónicas y las circunstancias económicas que vive el país, hace difícil comprobar, tal y como afirma Miguel Ángel Baldellou si es consecuencia de las circunstancias o viene motivada por unos planteamientos éticos los que conducen la práctica profesional de De la Sota.

Por su parte, Sáenz de Oiza desarrolla sus propuestas para la vivienda social en la capital, asumiendo desde el principio los planteamientos para la vivienda mínima con un estricto control de la métrica de los espacios generados que le permiten reducir al mínimo no sólo estos espacios sino también los recursos constructivos.

En el caso de Sáenz de Oiza es más inmediata la referencia a la arquitectura moderna, ya que, como explica Moneo en su artículo *el joven Oiza*,<sup>155</sup> su particular manera de proyectar le lleva a estudiar continuamente referencias que utiliza en sus propuestas, eso sí transformándolas para adecuarlas a sus necesidades.



Así, pueden apreciar, por ejemplo, las influencias de la Unidad de Habitación de Le Corbusier en su primera propuesta de 1953 para el Hogar del Empleado, o la de las casas patio de Mies en el poblado de Fuencarral.

Sin embargo, debido al continuo trabajo en equipo que durante estos años practicaba, no queda claro cual es su nivel de intervención en cada una de las propuestas realizadas. No obstante, tanto sus manifestaciones escritas como la continuidad del estilo mostrado con distintos colaboradores permiten afirmar la existencia de un compromiso durante estos años con la arquitectura racionalista.

Junto a estos proyectos los dos arquitectos realizan otro tipo de propuestas, más numerosas en el caso de De la Sota que siguen la línea de evolución hacia planteamientos organicistas de los poblados y unidades vecinales.

De entre este grupo de proyectos son las propuestas que los dos arquitectos realizan para distintos concursos públicos, donde se manifiestan con mayor claridad la aceptación de los postulados modernos que por estas fechas ambos consideran imprescindibles para la realización de una arquitectura acorde a su tiempo.



Ref 5.7-A. de la Sota. Fuencarral B. 1955



Ref 5.8-F.J. Sáenz de Oiza Fuencarral A. 1955

### **DE LA SOTA: FUENCARRAL B (1955) – SÁENZ DE OIZA: FUENCARRAL A (1955)**

Como se ha comentado anteriormente el problema de la vivienda social caracterizó la realidad de la capital en estos años con la promoción de numerosos poblados, llevados a cabo con escasez de recursos pero con gran ingenio por parte de los arquitectos que se vieron involucrados.

Los que aquí se analizan fueron los dos primeros poblados de absorción que se llevaron a cabo, por lo que la continuidad de este tipo de construcciones dependía en gran medida de su resultado. Esto junto a la proximidad que entre ellos existía, provocó desde su inicio la continua comparación de las dos propuestas.

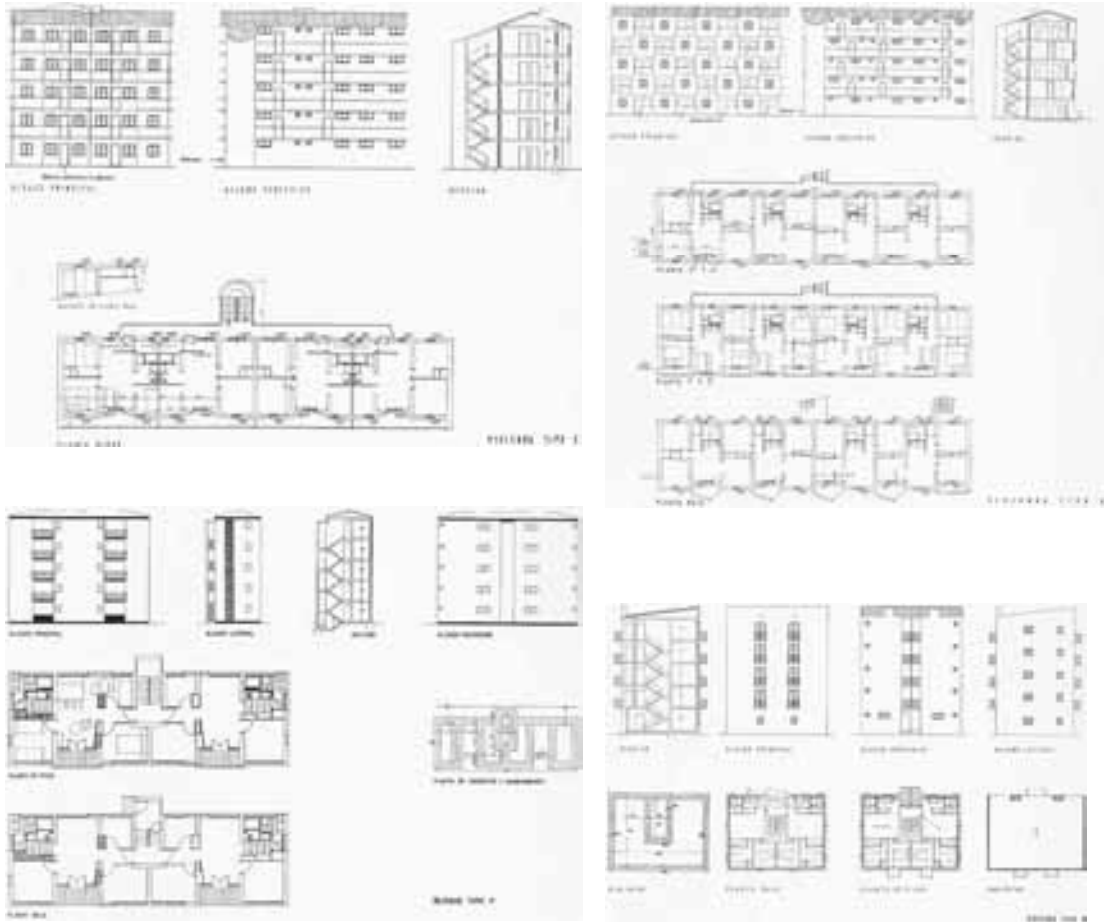
Ambas son deudoras de las primeras experiencias modernas que sobre unidades residenciales se realizaron en Europa durante los años de entreguerras y que siguieron el modelo orgánico de la Ciudad Jardín en sus primeros años para incorporar más tarde las teorías del racionalismo duro de los últimos CIAM de preguerra con bloques lineales cuya disposición venía definida por criterios de orientación y soleamiento.

En este sentido mientras la propuesta de De la Sota se acerca más al modelo orgánico propuesto por Ernst May en ordenaciones como las Siedlungen de Praunheim y Romerstrand en Frankfurt de 1926 y 1927 respectivamente, la propuesta de Sáenz de Oiza está más cerca de los criterios racionalistas con los que Pieter Oud desarrolla en 1924 y 1925 los conjuntos correspondientes a Hoek van Holland y Kiefhoek, obligándose a orientar las viviendas sólo en dos de las direcciones cardinales para asegurar la óptima iluminación de las estancias principales.

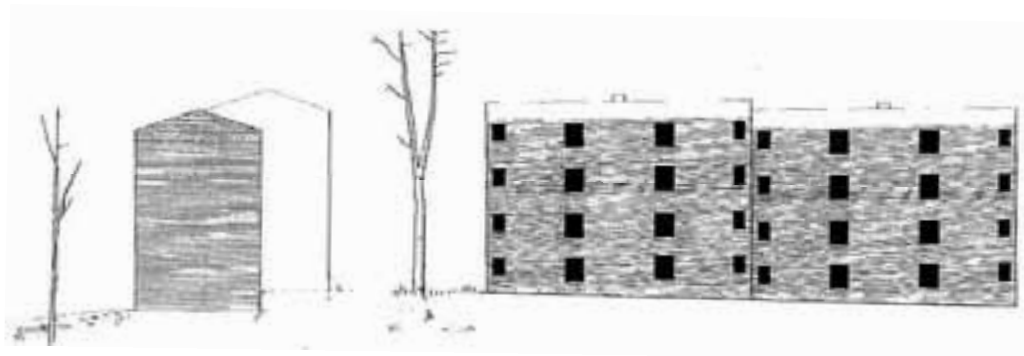
Esta diferencia de criterios encuentra su justificación al observar el distinto carácter que existe entre las anteriores intervenciones en las que ambos arquitectos habían tenido ocasión de desarrollar unidades residenciales.

En el caso de De la Sota su experiencia se remite a los pueblos para el INC que aún por estas fechas continúa desarrollando, como es el caso de las propuestas para Valuengo o los proyectos complementarios de Esquivel, de los que adoptará el carácter popular y pintoresco no sólo del esquema ordenador, sino de las tipologías de viviendas unifamiliares que aportan una imagen rural al conjunto, lo cual demuestra una especial atención hacia los usuarios que deben albergar estas construcciones. **(Ref 5.7)**

Por su parte, Sáenz de Oiza para estas fechas ya había desarrollado varias propuestas de unidades vecinales en la periferia de Madrid como arquitecto de la Asociación Benéfica del Hogar del Empleado junto a sus



Ref 5.9-A. de la Sota. Fuencarral B. 1955. Tipologías



Ref 5.10-Fco. Javier Sáenz de Oiza. Fuencarral A. 1955. Tipologías



compañeros de la en la Oficina Técnica Manuel Sierra, José Luís Romaní y Mitczinsky, demostrando desde el principio un profundo conocimiento de lo que se venía realizando Europa sobre vivienda social<sup>156</sup>. Todas sus propuestas en el campo de la vivienda se desarrollan desde el más estricto racionalismo, con un estudio exhaustivo del proceso constructivo con objeto de minimizar los costes de producción. **(Ref 5.8)**

Esta diferente manera de acometer el problema de la vivienda se manifiesta en la imagen resultante de los dos poblados que mientras en Fuencarral B se concreta con unos volúmenes blancos y sencillos para las viviendas unifamiliares que evocan su procedencia rural de sus usuarios, en Fuencarral A el uso del ladrillo visto y los escuetos huecos dejan patente el carácter humilde de las construcciones.

Por tanto, ambos resultados responden a una intencionada sinceridad pero que cada arquitecto la resuelve desde un punto de vista distinto. Así, mientras De la Sota muestra de manera directa el carácter rural de los usuarios de sus viviendas, Sáenz de Oiza incide en el carácter humilde de estas construcciones, caracterizada por el uso sincero de los materiales, en este caso el ladrillo que no se oculta tras ningún revestimiento como en el caso de Fuencarral B.

Otra diferencia que se puede apreciar como resultado del distinto enfoque que los arquitectos dan a sus propuestas, se encuentra en la variedad tipológica utilizada por cada uno.

Así, se puede entender la variedad de las tipologías planteadas en Fuencarral B como consecuencia de la importancia que para De la Sota tiene la diversidad de la procedencia rural de los usuarios a los que se destina el poblado, tanto en viviendas como de unidades residenciales, proponiendo dos tipos de viviendas unifamiliares y cuatro tipos distintos de bloques, uno de los cuales en el proyecto original sería desarrollado como torre pero que la realidad económica del momento hizo desestimar. **(Ref 5.9)**

Sáenz de Oiza por el contrario, desarrolla Fuencarral A con sólo un tipo para las viviendas unifamiliares al igual que para el bloque, consecuencia de haber priorizado en la máxima economía de costes. **(Ref 5.10)**

En ambos casos se evidencia un compromiso social que los dos autores reconocen inherentes al arquitecto, así como una distinta manera de llevarlo a la práctica que tiene su precedente en el modelo seguido por cada uno de ellos.



De esta manera la diversidad de Fuencarral B, además de aportarle una mayor riqueza plástica, sigue los criterios de las unidades residenciales de inicio de siglo cuya voluntad es contribuir a la individualización de cada una de las viviendas de manera que se facilite la adaptación al nuevo medio al mayor número de inmigrantes.

Del otro lado, la propuesta de Sáenz de Oiza se acerca más a la realidad económica del momento, entroncando con la tradición moderna cuyo principal objetivo es optimizar recursos, confiando la diversidad a la diferente ubicación de las viviendas dentro de la ordenación.



### **DE LA SOTA – SÁENZ DE OIZA: CONCURSO DELEGACIÓN DE HACIENDA DE SAN SEBASTIÁN (1956)**

En 1956 De la Sota y Sáenz de Oiza volvieron a coincidir, en esta ocasión con motivo de la convocatoria de uno de los numerosos concursos a través de los cuales los estamentos oficiales, en consonancia con los intereses aperturistas del *nuevo régimen*, buscaban actualizar su imagen con nuevas instalaciones que respondieran a los nuevos lenguajes.

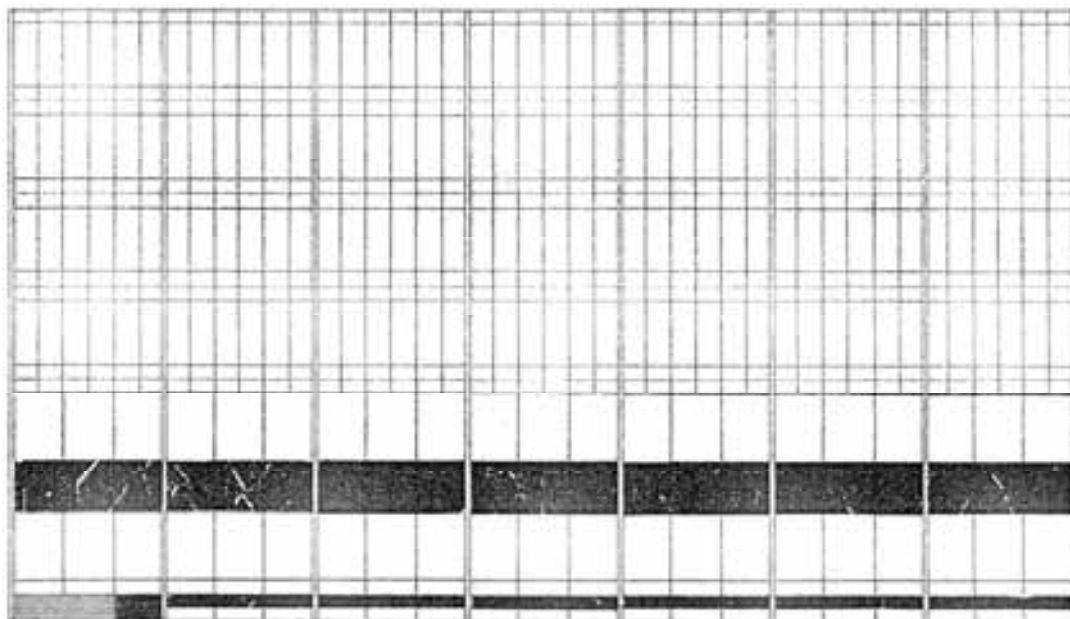
En este sentido tanto una como otra propuesta serían buen ejemplo para esta modernidad oficial, al desarrollar los autores sus propuestas priorizando sobre el uso flexible del edificio según planteamientos modernos, por lo que se minimiza la presencia de los imprescindibles núcleos de comunicación para conseguir plataformas diáfanos en las que la estructura se ordena por medio de una malla isótropa.

Sin embargo, a pesar de coincidir en la apuesta por la modernidad para la resolución de este tipo de edificios públicos, se pueden apreciar diferencias que vienen motivadas por las distintas referencias utilizadas por cada arquitecto y que evidencian de nuevo la diferente manera que tienen de concebir la necesaria sinceridad con la que ambos consideran debe caracterizar la expresión de la arquitectura.

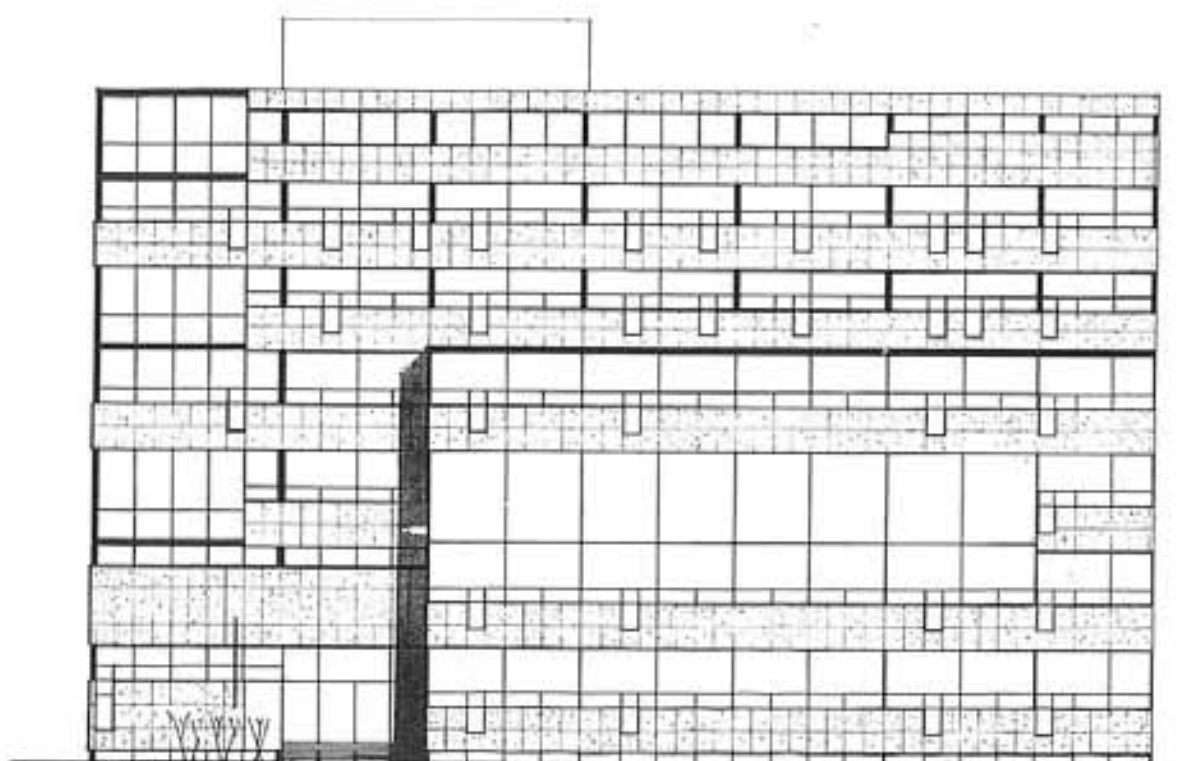
En este sentido es patente la influencia del Mies van der Rohe americano en la modulada fachada de la propuesta ganadora de Sáenz de Oiza que recuerda, salvando la escala, a los edificios de apartamentos que el maestro alemán construye entre los números 860-880 de Lake Shore Drive de Chicago entre 1948 y 1951, en los que la estructura aún se manifiesta al exterior condicionando el tamaño de los huecos verticales que componen la fachada.  
**(Ref 5.11)**

De esta forma, el edificio de Sáenz de Oiza, al igual que los de Mies van der Rohe, presenta una regularidad modular materializada por medio de un entramado de acero y cristal con el que manifiesta su aceptación de los avances tecnológicos de su tiempo a la vez que consigue evidenciar el carácter público del edificio.

Por su parte, en la propuesta de De la Sota, tal como demuestra Rodrigo Peamgeam<sup>157</sup>, la intención de dotar al interior de continuidad espacial, tanto horizontal como vertical, relaciona al edificio con la villa Baizeau que en 1929 proyectó Le Corbusier para la ciudad de Cártago, cuya sección únicamente se diferencia de la de De la Sota por la adición de una fila de pilares que junto con



Ref 5.11-Fco. Javier Sáenz de Oiza. Delegación de Hacienda en San Sebastián. 1956

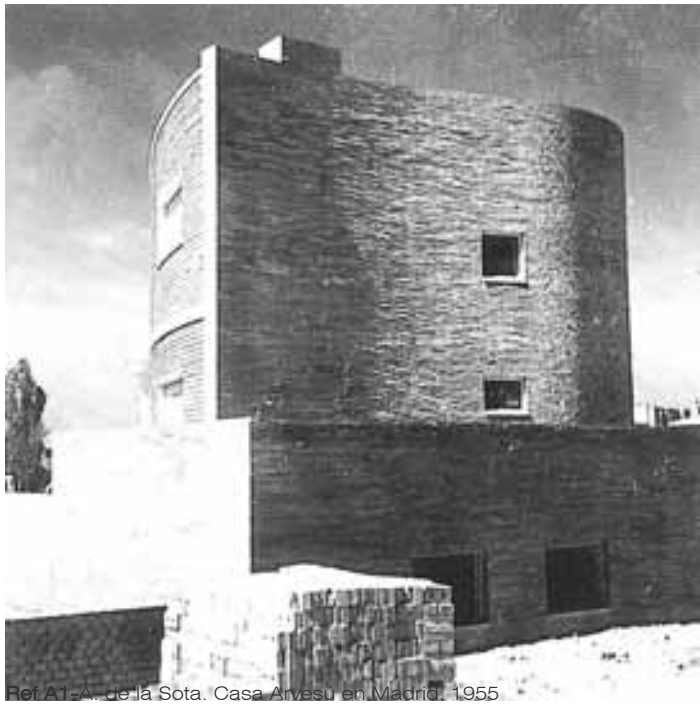


Ref 5.12-A. de la Sota. Delegación de Hacienda en San Sebastián. 1956

el espesor de las barandillas demuestran que la finalidad de las dobles alturas que articulan el espacio interior, viene determinada por criterios de soleamiento.

La imagen exterior del edificio no sólo refleja este juego de dobles alturas, sino que la presencia de la estructura tras el cerramiento opaco demuestra el interés de De la Sota por evidenciar la realidad constructiva del cerramiento que en este caso se concibe como el envoltorio del volumen edificado, enfatizando así el carácter ligero de este elemento. **(Ref 5.12)**

Es el mismo principio utilizado un año más tarde el Gobierno Civil de Tarragona, con un contraste aún más agudizado por el material pétreo utilizado como revestimiento de la fachada, cuya disposición contradice la solidez de este material, utilizado habitualmente en este tipo de edificios públicos por su carácter sólido y duradero que pretende asociarse a la función pública que alberga.



Ref A1-A. de la Sota. Casa Arvesú en Madrid. 1955

**Ref 5.13A.** de la Sota.  
*Casa Arvesú en Madrid. 1955*



**Ref 5.14**-Fco. Javier Sáenz de Oiza. Casa Durana en Vitoria. 1959



### DE LA SOTA: CASA ARVESÚ (1955) – SÁENZ DE OIZA: CASA DURANA (1959)

El interés de la comparación entre estas dos obras radica en que en estos casos se trata de un punto de inflexión dentro de la trayectoria de los arquitectos. Para De la Sota la casa Arvesú supone el fin de sus flirteos con la arquitectura orgánica y comienzo de su apuesta por la racionalidad, a la inversa que Oiza que con la casa Durana finaliza su fase racionalista y comienza una etapa más expresiva.

Al haber utilizado ambos arquitectos el mismo lenguaje, la comparación de las dos viviendas evidencia con mayor claridad las posibles diferencias de comportamiento frente a un mismo tema arquitectónico como es la vivienda unifamiliar aislada.

En la casa Arvesú, De la Sota desarrolla el programa de manera convencional, con la zona de día en planta baja en contacto con el jardín y los dormitorios en planta superior. Sin embargo, la manera de utilizar los materiales se aleja de los convencionalismos, aprovechando sus características expresivas en consonancia con las intenciones del proyecto: crear un ambiente interior saludable y aislado del mundo exterior.<sup>158</sup>

De esta manera, la protección frente al mundo la representa con un gran muro curvo que da a la calle. La continuidad de este muro enfatiza el carácter de frontera del elemento, insinuando con un solo gesto la separación entre dos mundos, el exterior agresivo y el interior amable. **(Ref 5.13)**

Desde el punto de vista funcional las prolongaciones de este muro pueden considerarse innecesarias y por tanto tacharse de accesorias, sin embargo el proyecto se desarrolla con un lenguaje orgánico, para el que la forma no es sólo resultado de la función sino que su carácter expresivo tiene gran importancia y en este caso, De la Sota asocia la rotundidad del muro macizo con la idea de aislamiento frente al exterior.

Lo mismo ocurre con el cerramiento que vuelca al patio, para el que utiliza el ladrillo patentado por Miguel Fisac cuya forma permite el solape de la pieza superior sobre la inferior, evitando la entrada de agua. Además debido a este solape, las sombras de las sucesivas hiladas enfatizan la horizontalidad del cerramiento que, en contraste con el muro exterior, adquiere una apariencia más ligera, acorde con las grandes aperturas que permiten una fluida comunicación del interior al jardín. **(Ref 5.15)**

Se deduce por tanto que la **sinceridad** a la que De la Sota hace mención en sus escritos de estos años, está más relacionada con las intenciones con las que el arquitecto da respuesta al problema planteado que con aspectos



**Ref 5.15A.** *de la Sota.*  
*Casa Arvesú en Madrid. 1955*



**Ref 5.16-**Fco. Javier Sáenz de  
Oiza. *Casa Durana en Vitoria.*  
1959

constructivos como en el caso de las construcciones civiles que utilizaba de ejemplo en su conferencia *“Arquitectura y paisaje”*. Es pues una sinceridad platónica y por tanto formal, de manera que la construcción es más verdadera cuanto mejor represente las ideas que la generan.

Además existe también relación con las características constructivas del edificio, de forma que si para el muro interior emplea el ladrillo Fisac que es hueco, para el muro exterior utiliza ladrillo macizo dotándolo de capacidad estructural.

En consecuencia, no existen en la vivienda elementos superfluos que desvirtúen la sinceridad de lo construido, incluso el acceso es motivo de reinterpretación con el mismo criterio de simplificación que le lleva a eliminar todo aquello que no responda a la idea original que, en este caso, hace prevalecer la rotundidad del cerramiento como límite entre el exterior y el interior frente a la presencia reconocible del acceso.<sup>159</sup>

Así, la vivienda se reduce a los elementos constructivos indispensables para su materialización, a través de los que expresa las ideas generadoras del proyecto.

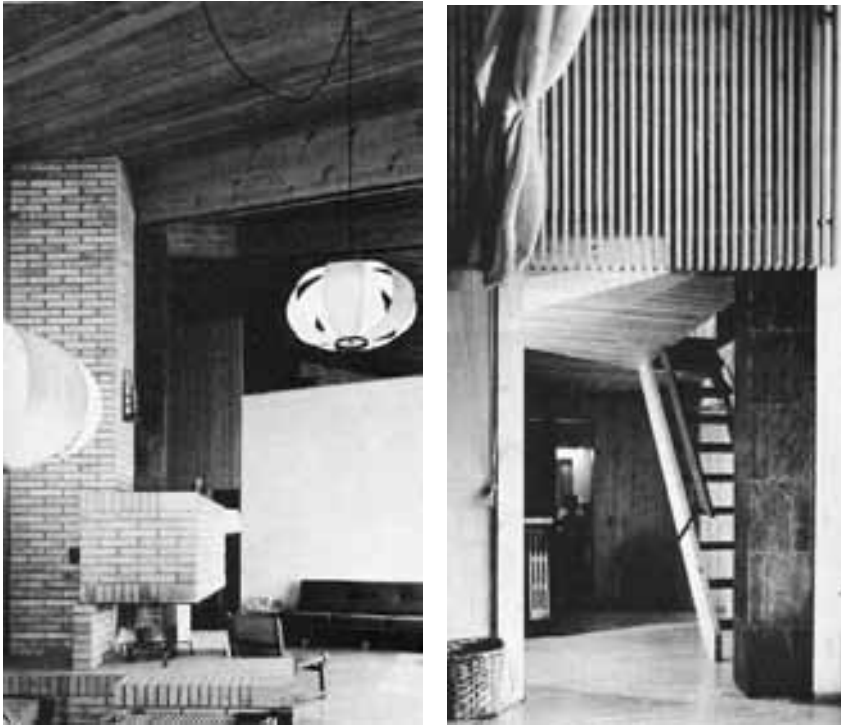
Por otra parte, según este planteamiento, tanto los huecos abiertos en el muro curvo, como la prolongación del balcón superior hacia la calle, se pueden interpretar como aplicación de la **humildad** creativa, por la que la arquitectura no debe entenderse como problema sólo del arquitecto, sino que en ella intervienen otros agentes, en este caso el propietario.

Por su parte, la casa Durana, de 1959, supone un giro de 180 grados en la trayectoria de Sáenz de Oiza. Con este proyecto deja de lado los presupuestos racionalistas para indagar en los aspectos formales de la arquitectura.

En ella utiliza un esquema centrífugo, colocando la vivienda en medio de la parcela de manera que la divide en distintas zonas que dan servicio a los distintos espacios interiores que se orientan acorde a su función: dormitorios a este, cocina a poniente, estar al sur,...<sup>160</sup>

La forma de la vivienda es totalmente abstracta, creando espacios irregulares que giran en torno a la chimenea como centro del hogar, en clara referencia a la arquitectura doméstica de Frank Lloyd Wright. Tan sólo el módulo de habitaciones mantiene la ortogonalidad acostumbrada.

Esta novedad en los planteamientos no tiene su reflejo en los materiales utilizados, piedra, teja, madera y cerámica, todos ellos propios de la construcción tradicional. De esta forma a pesar de la radicalidad de la propuesta, la apariencia de la construcción se asocia al de las viviendas del lugar. (Ref 5.14)



Ref 5.17-Fco. Javier Sáenz de Oiza. Casa Durana en Vitoria. 1959



Ref 5.18-A. de la Sota. Casa Arvesú en Madrid. 1955

Igualmente, el revestimiento cerámico con el que se protege los muros, si bien falsea la función estructural de los muros que soportan la cubierta, aporta un carácter doméstico que los asocia a la vivienda. **(Ref 5.16)**

Este interés por conseguir una apariencia que se corresponda con el uso de la construcción, refleja la intención de sinceridad que Sáenz de Oiza manifiesta durante estos años en sus escritos y que asocia al carácter del edificio.

Esta sensación de cobijo se extiende al interior, gracias a mantener vistas la cubierta inclinada y la estructura de madera que centran las vistas hacia la chimenea como elemento principal de la vivienda. **(Ref 5.17)**

Muy distinto es el interior de la casa Arvesú, donde en contraste con el exterior De la Sota elimina toda textura, recubriendo todos los paramentos con un revestimiento blanco, a excepción del pavimento para el que utiliza las mismas piezas cerámicas que en el exterior, lo que enfatiza la comunicación del espacio interior del salón con el exterior del jardín. **(Ref 5.18)**



### **5.2.2. -RACIONALISMO VS. ORGANICISMO**

En este periodo de tiempo los planteamientos que rigen la producción arquitectónica de cada uno de los arquitectos analizados son manifiestamente distintos, de manera que mientras De la Sota apuesta por el camino racionalista, Sáenz de Oiza se adentra en la experiencia orgánica.

En el caso de De la Sota este periodo de tiempo se corresponde con la segunda y tercera etapas del análisis realizado en el capítulo 3 y que recogen los años 1956 a 1963 y 1964 a 1969 respectivamente. En el caso de Oiza se identifica con la segunda etapa del análisis del capítulo 4, correspondiente a los años que van de 1959 a 1970.

En las obras de De la Sota se aprecia la aceptación de la tradición moderna, tanto del lenguaje como de los postulados de un movimiento que fundamenta su actuación en el compromiso con el progreso de la sociedad a la que sirve.

En contraposición, la trayectoria de Sáenz de Oiza durante estos años se ve influenciada por las tendencias revisionistas de la arquitectura racionalista que llegan desde el norte de Europa. En consecuencia sus proyectos durante esta década se pueden entender como propuestas de evolución para una arquitectura racionalista en crisis, a las que persigue dotar de un carácter más humano tal y como, desde los últimos CIAM, ya planteaba el grupo Team X.





#### **5.2.2.1.- LA ALTERNATIVA ORGÁNICA**

Si al finalizar la década anterior obras como, el Pabellón de Bruselas de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún o el Gobierno Civil de De la Sota en Tarragona evidencian la aceptación de la arquitectura moderna por parte de los organismos oficiales, los años sesenta van a estar caracterizados por el desarrollo de la vertiente orgánica y la exploración de las posibilidades expresivas y formales de esta variante de la arquitectura moderna.

A pesar de ello, obras como el gimnasio Maravillas del mencionado De la Sota, el Diario Arriba de Francisco Cabrero, ambas construidas en Madrid en 1961, o el Noticiero Universal de Sostres, construida en Barcelona en 1965, aseguran la continuidad de la tradición moderna durante estos años dentro del panorama nacional.

De esta forma, el estricto racionalismo que tan buenos resultados había aportado para la reconstrucción del país, llegaría a ser sustituido por una pluralidad de búsquedas de alternativas al desarrollo de la modernidad, ya que junto a la aceptación del camino orgánico que en Europa ya comenzaba a perder fuerza, se incorporan las teorías revisionistas que empiezan a poner en tela de juicio los ideales modernos al reconsiderar el valor de lo histórico y la importancia del contexto como condicionantes en la elaboración del proyecto.

Estos cambios tuvieron lugar gracias a la apertura cultural que se produjo en el país que permitió tener conocimiento de la actualidad internacional, entre otras, las influencias italianas que de la mano de Ernesto Nathan Rogers propugnaban la recuperación de la historia y las preexistencias ambientales como condicionantes del proyecto arquitectónico.

También llega información del brutalismo que se desarrolló en tierras anglosajonas por estos años, donde la arquitectura de autores como Paul Rudolf, en la línea de la segunda etapa de Le Corbusier, profundizó en las posibilidades plásticas del hormigón.

Además, por estos años en Europa es el urbanismo el que centra el interés de unos profesionales que ven en la ciudad el verdadero problema a solucionar, planteando propuestas alternativas al rígido esquema funcional de la ciudad moderna.

Este camino es defendido por los integrantes del grupo Team X, formado por Cándilis, Josic y Woods cuyas intenciones ya quedaron plasmadas en el Manifiesto de Dorm presentado en el CIAM IX celebrado en la ciudad francesa de Aix-en Provence, en 1953, en el que planteaban la búsqueda de



respuestas a los problemas urbanísticos desde el punto de vista de la sociología, lo que suponía salirse de los tradicionales planteamientos urbanísticos.

Propusieron una reconsideración de los parámetros urbanísticos que definen la ciudad a partir de sus aspectos sociales, redefiniendo la relación entre el lugar y el hombre como ser social y sustituyendo el rígido esquema de la ciudad funcional vivienda-trabajo-ocio-transporte, por una lectura más humana de la ciudad compuesta por calles, barrios, distritos,...

Criticaban la desaparición de los espacios de transición entre lo exterior público y lo interior privado, espacios imprescindibles en la ciudad como zonas de relación social que deben ser pensadas en función de las actividades que albergan y no verlos como espacios residuales.

Junto a esto, enfatizan la necesidad del ser humano de identificarse con su entorno, así como el sentimiento de individualidad que asocian con la necesaria intimidad de los espacios privados.

Además de la repercusión que supuso el conocimiento de lo que ocurría en el exterior, a nivel nacional la recuperación económica del país facilitó la evolución hacia las nuevas tendencias, ya que además del clima de optimismo que se vivía, el haber delegado el problema de la vivienda en manos privadas, puso fin a la utopía de la vivienda social de la década anterior, desviándose los intereses de los arquitectos a otros ámbitos en los que la austeridad económica ya no condicionaba sus proyectos.

Con este panorama no es de extrañar que se acogieran con agrado las propuestas orgánicas de los maestros modernos que, promovidas por el crítico italiano Bruno Zevi que se entendieron como evolución natural de la arquitectura racionalista ya consolidada en el país, prestando especial atención al finlandés Aalto y a las últimas etapas de Frank Lloyd Wright.

Fueron los arquitectos pertenecientes a las últimas generaciones que finalizaron sus estudios en los albores de la nueva década y que comenzaron su actividad profesional dentro de este clima de optimismo, los que más rápidamente acogieron las nuevas tendencias

Ejemplo de ello es la obra de Fernández Alba. Arquitecto titulado en 1957 que comienza su ejercicio siguiendo los criterios orgánicos, como se puede apreciar en el Colegio de Santa María en Madrid, de 1962, para evolucionar hacia unas formas más expresivas que Antón Capitel denomina *organismo exacerbado* y de las que son muestra el Convento del Rollo en Salamanca, con el que consiguió el Premio Nacional de Arquitectura en 1962 o el Colegio en Loeches de 1964.



También la obra de Fernando Higueras y Antonio Miró se desarrolló dentro de este extremismo organicista, de la que el Instituto de Restauración en Madrid de 1962 es buena muestra de ello y al igual que su compañero Fernández Alba, sus principios fueron organicistas, como evidencia la Casa Lucio Muñoz en Torrelodones, también de 1962.

Sin embargo sería Sáenz de Oiza con Torres Blancas el que llevaría a cabo la obra más emblemática de esta tendencia, con reconocimiento a nivel internacional. Este proyecto ejemplifica la búsqueda de una alternativa válida a la tradición moderna, de la cual se sirve para obtener modelos de referencia como la estructura en árbol propia del último Frank Lloyd Wrigth o la concepción como unidad de habitación autónoma aunque, a diferencia de Le Corbusier, con un desarrollo vertical.

Otros jóvenes arquitectos se inclinan hacia las influencias revisionistas, como Rafael Moneo en la casa Gómez Acebo de 1966, en la que a pesar del moderno esquema lineal de la planta, la disposición del ladrillo evoca reminiscencias romanas que mezcladas con la carga tradicional del resto de los materiales le sirven para integrar la vivienda en su entorno.

Con similares pretensiones José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún proyectan un año antes la casa Huarte en Puerta de Hierro, donde combinan los planteamientos modernos con la tipología tradicional de la casa patio, construyendo una de las obras organicistas de mayor reconocimiento a nivel nacional.

Esta tendencia revisionista tuvo mayor aceptación en la que se denominó *escuela de Barcelona* que tenía en José Antonio Coderch su referente nacional y en el equipo formado por Josep Martorell y Oriol Bohigas su máximo exponente con obras como el edificio de viviendas de la Avenida Meridiana en Barcelona de 1965 que fue planteado como reflexión de la ciudad como problema arquitectónico.

Otros arquitectos como José Luís Romaní en colaboración con sus compañeros de la Oficina Técnica del Hogar del Empleado, ensayaron en el barrio de Juan XXIII de Madrid de 1963 estos planteamientos revisionistas, consolidándose como ejemplo de ordenación urbana.

Las tendencias historicistas y contextualistas tienen en los arquitectos Fernando Correa y Alfonso Milá un ejemplo modélico ya que en la ampliación de la fábrica Godó y Trías realizada en 1964 plantearon cuestiones que se repetirán una década más tarde en plena crisis de la tradición moderna.



#### 5.2.2.2.- PLANTEAMIENTOS ÉTICOS

Durante estos años se puede comprobar como ambos arquitectos comparten la idea de *tradición*, no en cuanto a cúmulo de formas a las que acudir para generar nuevos proyectos, sino como la natural actitud de adaptación a los condicionantes que rodean en cada momento la existencia del hombre, lo que pone de manifiesto su defensa de una arquitectura acorde a su tiempo, al servicio del hombre.<sup>162</sup>

En este compromiso con la sociedad de su tiempo, que ya habían manifestado en años anteriores, se encuentran matices que diferencian las posturas que al respecto mantienen los dos arquitectos.

De la Sota sostiene el arquitecto tiene la obligación de crear una arquitectura que aporte soluciones a los problemas del hombre, entre los cuales no se encuentran los temas arquitectónicos sino que, para De la Sota, la arquitectura debe ser la solución aportada.

Sugiere una manera de proceder científica, más vinculada con la técnica que con el arte, dependiendo lo correcto de la solución en el acierto al plantear el problema, lo que obliga al arquitecto a conocer todos y cada una de las circunstancias que configuran la vida del hombre.<sup>163</sup>

Este planteamiento le llevó a defender la labor del arquitecto desde un punto de vista universal, rechazando las soluciones aportadas únicamente como respuestas a casos particulares. Para De la Sota el compromiso social que tiene el arquitecto le obliga a buscar la solución a los problemas comunes del hombre como ser social y no caer en satisfacer caprichos personales.<sup>164</sup>

Esta postura se agudiza al final de los años sesenta, cuando encuentra en las nuevas tecnologías y entre ellas, la prefabricación, herramientas adecuadas con las que poder respuesta efectiva a los problemas de la sociedad de su tiempo ya que, por un lado esta forma de trabajar le obliga a pensar previamente todo el proceso permitiéndole a su vez producir industrialmente el producto elaborado, con lo que beneficia al conjunto de la sociedad.<sup>165</sup>

También en estos años De la Sota defiende la **sinceridad** como característica necesaria de la verdadera arquitectura, a la cual llega a través de la **sencillez** en las formas, que buscan ser expresión de los problemas planteados, tal y como se ha comentado anteriormente, sin ocultar la naturaleza de los materiales.





Sáenz de Oiza por su parte sigue manteniendo, como en años anteriores la defensa de la arquitectura como reflejo de la vida del hombre<sup>166</sup>. Para ello, el arquitecto debe tener conocimiento de los factores que condicionan esta vida que Sáenz de Oiza, divide en cuestiones de índole técnica y otras propias de la naturaleza humana. Dentro de estas últimas se encuentran tanto las necesidades físicas como las espirituales.

Este planteamiento está ligado al concepto de *hábitat* que los miembros del Team X plasmaron en el *Manifiesto de Doorm*, mediante el cual proponían la revisión de los principios funcionalistas de la arquitectura moderna.

La base de esta revisión se encuentra en el rechazo a la arquitectura universal que plantearon los racionalistas de principio de siglo, ya que, como defienden en su manifiesto, no existen dos núcleos urbanos iguales, ya que cada uno de ellos responde a unas casuísticas particulares que singularizan sus construcciones.

Además, consideran que las nuevas ordenaciones deben dar respuesta no sólo a un buen funcionamiento, sino que deben estar formadas por lugares agradables que respondan al desarrollo de la actividad que cobijan.

Estos planteamientos se encuentran en el discurso de Sáenz de Oiza durante estos años, como muestra el trato que le da a la arquitectura más como una vivencia que como un problema intelectual<sup>167</sup> y al arquitecto como uno más de los creadores del escenario en el que se desarrollan estas vivencias, junto al resto de los profesionales que componen la sociedad.

De hecho, esta defensa por la humanización de la arquitectura ocupa el centro del discurso teórico de Sáenz de Oiza en estos años y que también comparte De la Sota, como se aprecia en sus artículos sobre Frank Lloyd Wright<sup>168</sup>, aunque crítica en los último años de esta etapa los excesos a los que ha dado lugar<sup>169</sup>



### 5.2.2.3.- PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA

Finalizados los años de reconstrucción del país, la entrada de la empresa privada en el desarrollo de las ciudades trajo consigo para los arquitectos la multiplicación de los encargos recibidos que, al no estar sujetos por las directrices oficiales de años anteriores, les permitió evolucionar sus propuestas en consonancia con el panorama internacional.

De esta manera, De la Sota realiza en estos años las que serán sus obras de mayor reconocimiento. Por una parte el Gobierno Civil de Tarragona que supone el final del uso del lenguaje abstracto con finalidades plásticas con un tratamiento escultórico del edificio que refleja el carácter oficial propio del uso que debe acoger.

De otro lado, el Gimnasio Maravillas representa el interés de De la Sota por la arquitectura industrial, entendida como proceso y no como tipología y que sería una constante durante toda su carrera profesional que en estos años estuvo centrada en la creación de grandes contenedores en los que la complejidad espacial interior se envuelve con una sencilla piel de carácter industrial.

Esta arquitectura *container* que tuvo sus inicios en edificios industriales como TABSA o CENIM, la extendió a todas sus propuestas concebidas como grandes espacios únicos, en los que el uso particular de cada edificio termina por caracterizar los interiores proyectados, lo que se puede apreciar en sus distintas propuestas para centros parroquiales.

En la segunda mitad de la década, este interés por la industrialización de la arquitectura le llevó a ensayar con la prefabricación, al ver en ella una manera de racionalizar la arquitectura, en la que el uso y sobre todo el proceso constructivo, condicionan la forma resultante. Además permite la producción en serie, lo que supone poder obtener soluciones universales que es uno de los objetivos que persigue la tradición moderna.

Síntesis de toda esta década fue el Pabellón Polideportivo de Pontevedra, en el que proyectó un gran contenedor construido con elementos estructurales prefabricados, pilares y vigas.

Frente a esta arquitectura de carácter industrial, Sáenz de Oiza desarrolló una producción más centrada en las posibilidades expresivas de la arquitectura. Los proyectos para el Grupo Huarte organizaron su trabajo durante esta década, de entre los cuales Torres Blancas constituyó un referente en el panorama nacional y con el que se dio a conocer a nivel internacional.



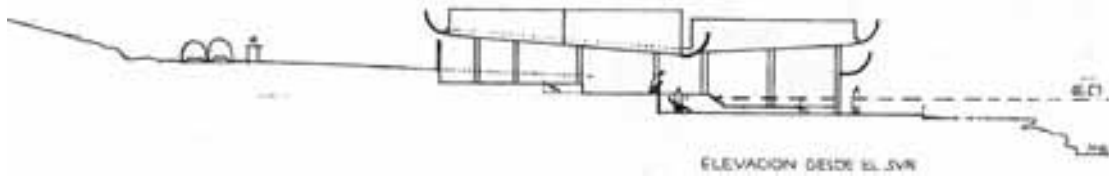
El interés por el proyecto de Torres Blancas se encuentra tanto en los planteamientos vanguardistas del mismo, como en el carácter experimental que supuso su construcción, en unos años en los que en España el uso del hormigón por sus características plásticas, aún no estaba muy extendido.

Tanto en este proyecto como en las restantes propuestas residenciales, Sáenz de Oiza introdujo el concepto de hábitat con el que el grupo Team X planteó la revisión de los postulados funcionalistas de la tradición moderna, en un intento de humanizar esta arquitectura.

En este sentido, en los proyectos que elaboró Sáenz de Oiza a partir de estas fechas adquirió gran importancia el lugar, como un elemento más con el que configurar la arquitectura, enfatizando la relación entre el interior y el exterior propia de la tradición moderna con cuidados espacios de transición, que sirven a la vez como la atención a las distintas relaciones sociales que se suceden en los espacios exteriores que forman junto a las construcciones el tejido urbano.



Ref 5.19-A. de la Sota Casa Varela en Villalba. Madrid 1964



Ref 5.20-F.J. Sáenz de Oiza Casa Huarte en Formentor. 1968

### **DE LA SOTA: CASA VARELA (1964) – SÁENZ DE OIZA: CASA HUARTE (1968)**

En unos momentos en los que ambos arquitectos ocupan la mayor parte de sus esfuerzos en proyectos de gran escala, estas dos obras pueden considerarse trabajos menores dentro de su producción arquitectónica, lo cual no resta intensidad a sus propuestas, sino todo lo contrario, ya que ambos arquitectos aprovechan la ocasión para ensayar con más libertad sus planteamientos.

Esto hace que tanto la casa Varela como la ampliación de la casa Huarte que por su tamaño y programa puede considerarse con la entidad propia de una vivienda, se presenten como fiel reflejo del comportamiento que sus autores mantienen frente a la disciplina arquitectónica en estos años, ya que al contar en esta ocasión con la complicidad del promotor, desaparecen los únicos condicionantes que pueden desvirtuar las intenciones del arquitecto.

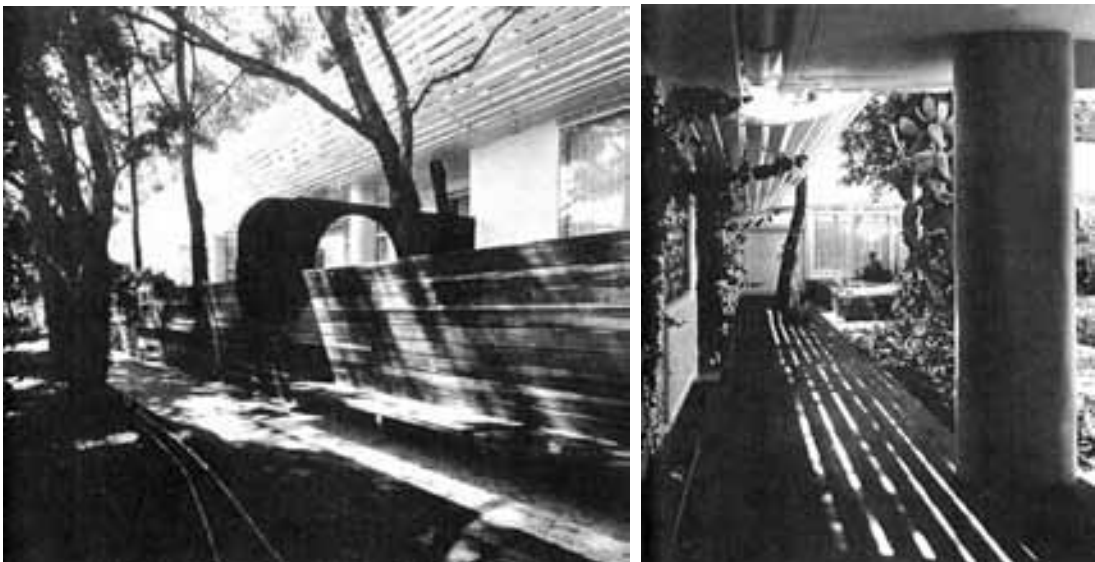
De esta forma, el compromiso social del arquitecto asociado a los ideales de la tradición moderna que, por estos años están totalmente asumidos por De la Sota, en el proyecto de la Casa Varela le conduce a plantearse el proyecto como solución no del caso particular del cliente sino del tema de la vivienda tal como se puede comprobar tanto en el texto con el que acompaña la publicación de la obra tres años más tarde de su construcción<sup>170</sup>, como en la naturaleza industrial del material utilizado, concebido para una producción en serie. **(Ref 5.19)**

En contraposición, la ampliación de la Casa Huarte evidencia la influencia de la tendencia revisionista procedente de Italia que busca en la historia y el contexto los condicionantes del proyecto. De igual manera, Sáenz de Oiza intenta integrar la edificación perfectamente en su entorno, utilizando recursos como el escalonamiento del nivel del suelo para conseguir focalizar las vistas interiores hacia el mar, como ya hizo en Ciudad Blanca, e incluso con el respeto de los árboles existentes que terminaron por formar parte de la vivienda, algo similar a lo realizado por Coderch en la casa Ugalde de 1951, aunque en el caso de la casa Huarte no llegan a condicionar la forma del edificio que mantiene la racional geometría ortogonal. **(Ref 5.20)**

En relación a la apariencia, se aprecia como en la casa Varela De la Sota renuncia al valor expresivo del material empleado, al contrario de otros compañeros que durante estos años ensayan con el carácter plástico de los prefabricados como Fernando Higueras y Antonio Miro en la casa Lucio Muñoz, influenciados por el brutalismo inglés.



Ref 5.21-A. de la Sota Casa Varela en Villalba. Madrid 1964



Ref 5.22 - 5.23-F.J. Sáenz de Oiza Casa Huarte en Formentor. 1968



Esto evidencia la intención de anonimato que acompaña al arquitecto a lo largo de toda su vida profesional y que le conduce hacia la sencillez en las formas y la eliminación de elementos superfluos que distorsionen la apariencia de la construcción, Características que en la casa Varela le aporta el sistema de paneles Horpresa que se utilizó sin enmascaramiento alguno, manifestando su naturaleza prefabricada. **(Ref 5.21)**

En la casa Huarte por el contrario, se puede comprobar la intencionalidad plástica de Sáenz de Oiza al revestir los pilares para dotarlos de formas curvas que armonizaran con la geometría circular que ordena el proyecto, pero que oculta la realidad material de este elemento. **(Ref 5.22)**

Algo similar se puede decir de los antepechos utilizados, elementos que además de servir como elemento de protección frente a caídas en forjado superior, funcionan como sistema de protección solar en las fachadas correspondientes, a la vez que por su generosa dimensión proporcionan una vistosa zona de acceso previa a modo de porche. **(Ref 5.23)**

Todo ello lo resuelve con un único elemento de grandes proporciones materializado con una sucesión listones de madera con los que elimina la rotundidad de la intervención, integrándolo en el paisaje y cuya escala responde a criterios compositivos.

Todos estos recursos formales evidencian la intencionalidad de Sáenz de Oiza de dotar a su arquitectura de un carácter más humano que el ofrecido por una arquitectura solamente pensada desde el punto de vista funcional.

Esto mismo se aprecia en el interior donde han desaparecido las aristas vivas, siendo sustituidas por formas redondeadas que recuerdan las utilizadas por Le Corbusier para significar los núcleos húmedos y que aquí potencian la fluidez visual, concibiendo todo el interior como un único espacio cubierto.

Este formalismo, junto con la transparencia de los cerramientos e incorporación de los árboles en el interior, enfatizan la relación con el exterior, integrando la vivienda en su entorno natural, razón por la que los revestimientos ocultan la realidad técnica de la construcción, obteniendo unas superficies continuas y exentas de irregularidades **(Ref 5.24)**

Por el contrario, De la Sota en el interior de la casa Varela no oculta la naturaleza industrial de los materiales utilizados sino que, como en el caso de las planchas de aglomerado es la presencia de la perfilaría la que caracteriza el interior, con la misma apariencia industrial con los que los prefabricados Horpresa caracterizan la imagen exterior.



Ref 5.24-F.J. Sáenz de Oiza Casa Huarte en Formentor. 1968



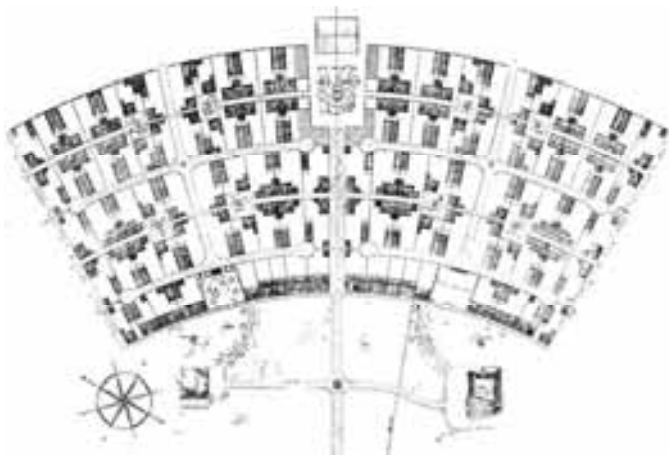
Ref 5.25-A. de la Sota Casa Varela en Villalba. Madrid 1964

Además, el revestimiento está directamente adosado a la cara interior de los paneles de hormigón, por lo que también se refleja en el interior la forma exterior del volumen construido que, como se aprecia en la cubierta, responde a criterios constructivos. **(Ref 5.25)**

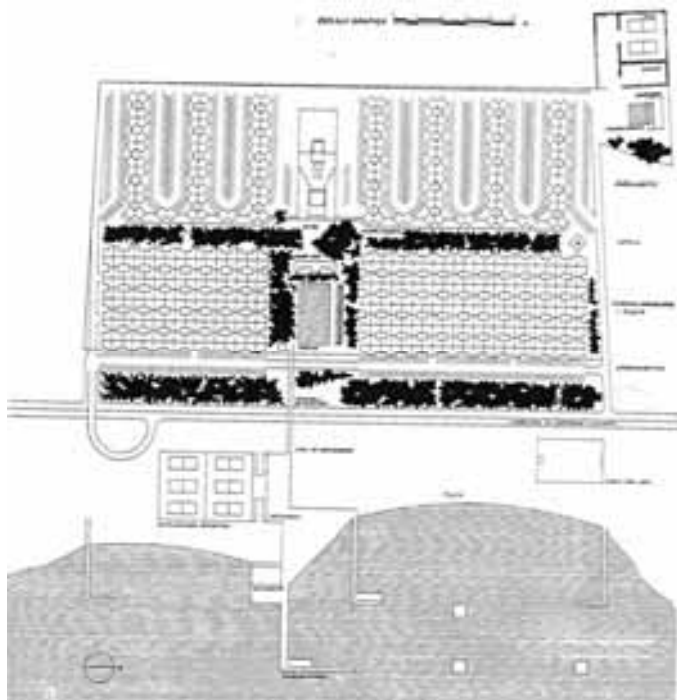
Todo esto pone de manifiesto las intenciones de sinceridad defendidas por De la Sota y que en esta ocasión le conducen a mostrar sin enmascaramientos la naturaleza industrial de la construcción realizada, tanto en el interior como en el exterior, lo que enfatiza la coherencia de los planteamientos.



Ref 5.26-G. Candilis, A. Jostic, S. Woods  
Freie Universität. B erlín 1965



Ref 5.27-A. de la Sota Pueblo de Esquivel  
Sevilla. 1952



Ref 5.28-A. de la Sota Bahía Bella.  
Manga del Mar Menor. Murcia 1965

### **DE LA SOTA: BAHÍA BELLA (1965) – SÁENZ DE OIZA: CIUDAD BLANCA (1961)**

El análisis de estas dos obras puede entenderse como extensión del anterior, pues junto a los planteamientos que los arquitectos aplican al tema de la vivienda, podemos contrastar lo referente a las agrupaciones de las mismas.

El conjunto residencial Bahía Bella, supuso para De la Sota la primera oportunidad de poner en práctica la construcción prefabricada a gran escala, utilizando el sistema de prefabricados Horpresa con el que un año antes había resuelto la Casa Varela y con el que intentó en esta ocasión dar respuesta a la totalidad del proyecto, lo que conseguiría un año más tarde con el proyecto para la Residencia Escuela de Orense que al igual que Bahía Bella se quedaría en papel.

No obstante, sí se llegó a ejecutar un módulo de esta urbanización lo que nos ha permitido valorar, aunque parcialmente, tanto la obra ejecutada como su relación con el proyecto y con ello las intenciones del arquitecto.

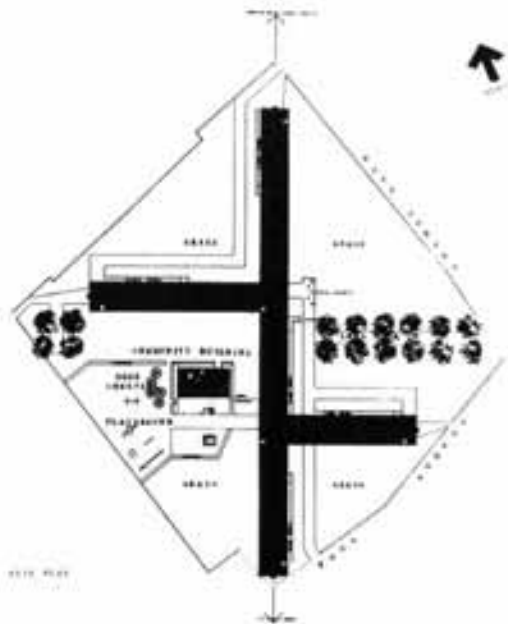
En el caso de Sáenz de Oiza, Ciudad Blanca, a pesar de no contar con la notoriedad de obras como Torres Blancas, sí comparte con él los mismos objetivos en lo referente al estudio del *hábitat humano*, concepto que por estos años le asocia con los planteamientos revisionistas del grupo Team X, como se ha expuesto anteriormente.

En este sentido, en Ciudad Blanca, Sáenz de Oiza continuó con la exploración comenzada la década anterior con sus compañeros del Hogar del Empleado, profundizando en la adecuación de los espacios exteriores a las distintas relaciones sociales que se producen y que, ya en aquellos años, le llevó a ordenar estos espacios exteriores en función de su proximidad a las viviendas, generando un tránsito gradual entre las zonas más públicas hasta el interior de las viviendas.

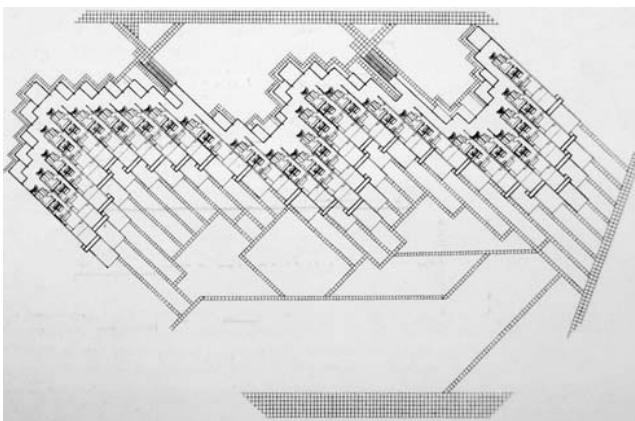
Ambas propuestas son deudoras de los planteamientos revisionistas nacidos a partir de la difusión del manifiesto Doorm, ya comentado en el caso de Sáenz de Oiza y que en el caso de De la Sota, Rodrigo Peamgeam demuestra en su tesis<sup>171</sup> que también desarrolla su agrupación para el Mar Menor influenciado por estas tendencias revisionistas que durante este período ven aparecer las primeras obras desarrolladas por los integrantes del Team X y que se convertirían en modelos alternativos de crecimiento de la ciudad en los



Ref 5.29—Alison y Peter Smithson  
Golden Lane. Londres. 1952



Ref 5.30—Alison y Peter Smithson  
Golden Lane. Londres. 1952  
Detalle recorridos peatonales sobreelevados



Ref 5.31—F.J. Sáenz de Oiza  
Ciudad Blanca Alcadia. 1961

que las relaciones sociales que se establecen en la agrupación, desplazan al funcionalismo de principios de siglo como eje director de la ciudad. **(Ref 5.28)**

Se puede asociar la propuesta de De la Sota con la opción de Mat-Building, utilizado en 1962 por Cándilis, Josic y Woods en la Universidad libre de Berlín **(Ref 5.26)** y por Aldo Van Eyck en el Orfanato Municipal de Ámsterdam, construido entre 1955 y 1960.

Se trata de un modelo compacto de crecimiento horizontal de la ciudad, creado a partir de una trama ortogonal que se extiende por toda la superficie, a la que se le practican vaciados con los que caracterizar las distintas zonas de la trama. El proyecto de Van Eyck pierde rotundidad en su perímetro en favor de una mayor articulación con los espacios exteriores. El resultado es similar al utilizado por Le Corbusier en 1964 en su propuesta para el Hospital de Venecia.

Esta manera de ordenar tan rígida recuerda al esquema que utilizó De la Sota en Esquivel en el que también se distribuían por bandas las distintas edificaciones, generando una trama dividida en dos por medio de una calle transversal que se convierte en el eje principal del conjunto, con los edificios principales en sus extremos. Si en el caso de Esquivel utilizó el Ayuntamiento y la Iglesia en un extremo junto a la escuela en el otro, en Bahía Bella fueron las dotaciones sociales y deportivas por una parte y el hotel en la otra. **(Ref 5.27)**

Oiza por su parte utilizó la idea de *cluster* con la que los Smithson reinterpretaron libremente *la greca* de Le Corbusier para plantear un crecimiento ilimitado de la ciudad en la que todo está conectado a través de multitud de espacios de relación. **(Ref 5.29)**

Con este esquema se estructura la ciudad en espacios de distinta escala cuya dimensión viene determinada por la teoría del área reconocible, según la cual el ámbito que el ser humano puede reconocer como propio, varía en relación a la actividad que en él se desarrolla, vinculado a su vez al medio de transporte utilizado en ese ámbito. **(Ref 5.30)**

Tanto en Bahía Bella como en Ciudad Blanca se establece un elaborado diálogo con el lugar, desarrollado a través de distintos espacios de transición que suavizan el paso de lo público a lo privado, acotando la percepción del espacio exterior. También en este aspecto existen diferencias, debido al distinto modelo de referencia de cada propuesta. **(Ref 5.31)**

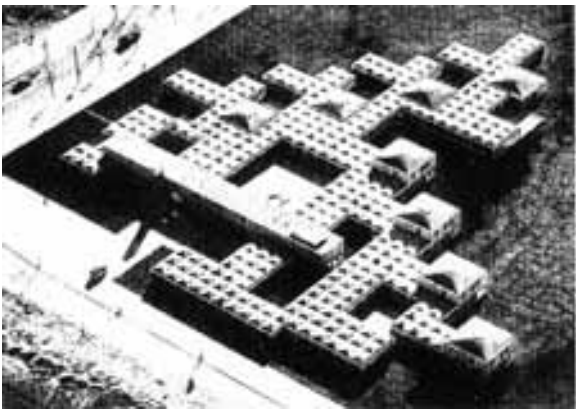
Sáenz de Oiza que siguió en sus planteamientos a los Smithson en su proyecto Golden Lane de 1952, utiliza como acceso a las viviendas un único corredor abierto a la calle, pero elevado respecto al terreno lo que le aporta un cierto grado de privacidad frente al exterior. **(Ref 5.32)**



**Ref 5.32**—Alison y Peter Smithson  
Golden Lane, Londres, 1952  
Detalle calle elevada



**Ref 5.33**—F.J. Sáenz de Oiza  
Ciudad Blanca Alcudia, 1961



**Ref 5.34**—A. Van Eyck. Parvulario.  
Ámsterdam, 1957



**Ref 5.35**—A. de la Sota Bahía Bella.  
Manga del Mar Menor, Murcia 1965



Este corredor está dimensionado para que funcione como zona de reunión para los vecinos, al igual que en el comentado proyecto de los Smithson, aunque a diferencia de este en Ciudad Blanca, Sáenz de Oiza no conservó la linealidad del mismo, sino que con sucesivos retranqueos genera espacios de menor escala, más próxima a los del interior de la vivienda. **(Ref 5.33)**

Por su parte, De la Sota en Bahía Bella llegó al Mat-Building por repetición de un módulo de cuatro viviendas dispuestas en cruz, de manera que se genera un *tapiz*<sup>172</sup> uniforme con el que cubre la superficie del terreno y, al igual que Aldo Van Eyck en su parvulario de Ámsterdam, **(Ref 5.34)** al despegarse del terreno funciona como un gran umbráculo que sirve de protección frente al cálido clima mediterráneo.

En este caso toda la superficie de la agrupación, a cota cero, se convierte en un gran espacio de relación para los vecinos, desde donde se puede acceder a cada una de las viviendas. Además, gracias a la luz que entra por las distintas perforaciones que configuran los patios, junto a la sucesión de pilares, consigue romper la monotonía de este espacio, consiguiendo que se perciba este gran espacio como suma de distintas zonas. **(Ref 5.35)**

De esta manera, cada uno de ellos aporta su respuesta al medio, adaptándose al lugar. En el caso de Ciudad Blanca se consigue por la orientación de la totalidad de las viviendas hacia el mar. En Bahía Bella además, se opta por la creación de un gran umbráculo con el que da respuesta a las características climatológicas del lugar.

Esta integración en el lugar tiene repercusiones en el proceso de ejecución que en el caso de Bahía Bella lleva a De la Sota a desvirtuar el sistema constructivo utilizado con la introducción de pilares en planta baja, lo que pone en evidencia una falta de coherencia entre las intenciones del arquitecto y el sistema constructivo seleccionado.

Además, tal como expone Rodrigo Peamgeam en su tesis<sup>173</sup>, debido a esta heterogeneidad del sistema estructural, van a surgir problemas constructivos al ejecutar en 1966 un módulo de la agrupación, debido a los cuales fue preciso añadir una serie de pilares para poder completar la ejecución de los paneles prefabricados.

En el caso de Ciudad Blanca con el sistema de pórticos de hormigón, Sáenz de Oiza consigue dar una respuesta adecuada no sólo a los quiebros que en planta rompen la linealidad del bloque, sino a los desniveles generados en los forjados de las viviendas con la intención de introducir la presencia del mar en



Ref 5.36-A. de la Sota Bahía Bella.  
Vanga del Mar Menor. Murcia 1965



Ref 5.37-A. de la Sota Bahía Bella.  
Vanga del Mar Menor. Murcia 1965



Ref 5.38-F.J. Sáenz de Oiza  
Ciudad Blanca Alcudia. 1961



Ref 5.39-F.J. Sáenz de Oiza  
Ciudad Blanca Alcudia. 1961

el interior de las viviendas, tal como ocurre en las calles de los pueblos mediterráneos cuya pendiente sitúa al mar como fondo de las vistas.

Por último, en cuanto a la apariencia de la construcción, el sistema de prefabricados Horpresa aporta a la urbanización de Bahía Bella una imagen industrial, austera, sin decoración alguna que muestra sin tapujos la naturaleza prefabricada de los elementos utilizados **(Ref 5.36)**, pudiéndose entender una intención de sinceridad constructiva por parte del arquitecto, a pesar de que la realidad, como se ha comentado anteriormente, no expresa con sinceridad el funcionamiento constructivo, consecuencia que podemos asociar con problemas derivados de la ejecución y no a las intenciones del arquitecto. **(Ref 5.37)**

Por su parte, en Ciudad Blanca, el exterior del bloque construido no evidencia el sistema estructural utilizado, sino que se oculta tras un acabado uniforme, aparentando estar formado por el apilamiento sucesivo de las unidades residenciales, tanto horizontal como verticalmente y que muestra el carácter residencial de la edificación. **(Ref 5.38)**

También se puede apreciar como el uso de materiales tradicionales para los acabados superficiales crea una apariencia típica de las construcciones mediterráneas, próxima a los usuarios y que complementan las intenciones de Sáenz de Oiza de crear espacios a una escala más humana que faciliten las relaciones entre vecinos.

Además, la presencia de las jardineras en los testeros pone de manifiesto el carácter plástico con el que Sáenz de Oiza acostumbra a trabajar sus proyectos, sobre todo durante estos años en los que la expresividad orgánica es objeto de su atención. **(Ref 5.39)**



### **5.2.3 -AFIRMACIÓN VS REVISIÓN**

En este apartado se comparan los planteamientos y producción arquitectónica correspondiente a la cuarta etapa del análisis realizado de De la Sota y a la tercera de Sáenz de Oiza, relativos a los años 1970 a 1984 para el primero y de 1971 a 1980 para el segundo.

De la Sota que en la etapa anterior había dado muestras de haber interiorizado la tradición moderna, en sus proyectos de estos años se puede observar una actualización de la arquitectura racionalista de principios de siglo con los que da respuesta a los problemas de la sociedad contemporánea.

En contraposición, la trayectoria de Sáenz de Oiza continúa emparejada a la actualidad del panorama arquitectónico internacional, de tal manera que su arquitectura es reflejo de la crisis en la que se encuentran los planteamientos que fundamentan la arquitectura moderna, formalizando unas propuestas con las que pretenden recuperar la racionalidad de los primeros proyectos aunque no puede evitar la influencia de los nuevos lenguajes que apuestan cada vez más por la importancia de la expresión arquitectónica, anteponiendo, por decirlo sintéticamente, la forma a la función.



### 5.2.3.1.- CONTEXTO. LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

A finales de la década de los sesenta España había alcanzado el deseado paralelismo con la cultura arquitectónica internacional, justo en un momento de incertidumbre dentro de la disciplina que comprobaba como el camino orgánico que los revisionistas habían planteado en los cincuenta como evolución para la tradición moderna, no respondía a las expectativas en él depositadas.

De esta manera a los valores sociológicos que guiaron los principios revisionistas, se le sumaron los políticos y morales en un nuevo intento por dotar de objetivos a la arquitectura moderna. Al mismo tiempo aparecieron numerosas neovanguardias fundamentadas en el énfasis plástico de sus propuestas y en una obsesión por la tecnología como lenguaje arquitectónico propiamente moderno.

En esta confusa situación la coherencia que demuestra la producción de arquitectos como Louis Kahn y James Stirling, les llevó convertirse en referentes internacionales, sirviendo sus edificios como ejemplo de unos discursos teóricos centrados en una revalorización de la forma arquitectónica frente al funcionalismo deshumanizado de los presupuestos modernos.

Louis Kahn recuperó *la memoria* como factor de forma, obteniendo esta desde el conjunto de la historia, la sociedad y la cultura. Junto a ello una estricta geometría era la encargada de establecer el orden de unos proyectos en los que la luz y los materiales eran utilizados para definir tanto el espacio como la envolvente arquitectónica.

Desde la Galería de Arte de la Universidad de Yale en New Haven, Connecticut, realizada en los primeros años cincuenta hasta el que fue su último proyecto, el Centro de Arte Británico de la misma Universidad, sus obras se convirtieron en manifiestos de sus planteamientos teóricos, caracterizadas por la rotundidad volumétrica que le confiere la pureza de las formas geométricas que envuelven los distintos espacios.

Al mismo tiempo, los proyectos que James Stirling realiza en los años sesenta, como las Facultades de Ingeniería de Leicester y de Historia de Cambridge o los Colleges de Saint Andrews y Oxford se convirtieron en ejemplos de la culminación y síntesis de la metodología del Movimiento Moderno, en los que desarrolla las nuevas componentes kahnianas con un lenguaje tecnológico.

El ejemplo emblemático de esta tendencia lo constituye el Centro Pompidou de París, realizado por Renzo Piano y Richard Rogers





en 1975. El edificio define su forma en base a las nuevas tecnologías, las cuales ofrecen el aspecto exterior de un sistema espacial de planta libre en el que ocho salas-contenedor totalmente diáfanos que aparecen envueltas por las diferentes instalaciones.

A estos referentes se les une la publicación de textos como *Complejidad y contradicción* de Robert Venturi y *La arquitectura y la ciudad* de Aldo Rossi en los que sus autores reivindican la vuelta de la arquitectura a su propio ámbito disciplinar. Para Aldo Rossi se trata de volver al clasicismo y a la historia de la arquitectura como fuente de referencias para el desarrollo del proyecto urbano, planteando la generación de la ciudad a partir de su propia arquitectura en lugar del sistema de zonificaciones utilizado en la ciudad moderna.

Por su parte, Robert Venturi defiende la complejidad formal de la arquitectura frente a la sencillez del modelo moderno, complejidad que viene determinada por los valores conceptuales y el significado asociado a las formas construidas, o cual le lleva a proponer una arquitectura ecléctica en la que la presencia de formas vulgares y cotidianas buscan establecer un diálogo con el usuario, diálogo que en la arquitectura moderna parecía estar olvidado.

A nivel nacional se produjo un auge editorial, provocado por la masificación de la enseñanza universitaria. Gracias a esto no sólo se multiplicaron las traducciones y publicaciones de textos específicos de la disciplina arquitectónica, sino que aparecieron nuevas publicaciones nacionales desde donde se difundieron tanto las teorías en auge como la actualidad del panorama nacional.

Ejemplo de ello fueron tanto la colección de Arquitectura y Crítica de la editorial Gustavo Gili, dirigida por Ignasi Solá Morales, como la revista Arquitectura Bis que desde Barcelona dirigieron Oriol Bohigas y Rosa Regás y que durante sus más de diez años de duración mantuvo, desde un punto de vista moderno, un carácter crítico sobre los temas de arquitectura que acontecieron tanto a nivel nacional como internacional.

Toda esta actividad tuvo su repercusión en el panorama arquitectónico español que se hizo eco de estos momentos de crisis. Basta para comprobarlo el echar un vistazo a las dispares propuestas presentadas en los concursos convocados por diversas entidades privadas para la construcción de sus sedes en el centro empresarial de la capital y que buscaban en las nuevas tendencias arquitectónicas la expresión moderna de su imagen corporativa.

Así por ejemplo, al concurso restringido que en 1970 prepara el Banco de Bilbao concurren arquitectos tan dispares como José Antonio Coderch, José



Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, Antonio Bonet, Rafael de la Hoz junto con Gerardo Olivares y José Chanstang, Antonio y Manuel Miró Fernández Alba y Sáenz de Oiza y que finalmente fallará a favor de la propuesta de este último el cual como ya se vio<sup>174</sup> utiliza como referencias tanto a los maestros modernos como las más próximas teorías de Louis Kahn.

O también el convocado por Bankunión en 1972, al que se presentan entre otros De la Sota<sup>175</sup>, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, Fernández Alba y el estudio Cano Laso, obteniendo el primer puesto la propuesta presentada por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, lo que demuestra el interés de la entidad bancaria por identificarse con el carácter tecnológico del lenguaje utilizado en un edificio que llegó a convertirse en un referente nacional de esta tendencia arquitectónica.

Este interés por el lenguaje tecnológico se puede apreciar en otras propuestas realizadas por arquitectos de generaciones más jóvenes como el proyecto de Manuel e Ignacio de las Casas para el internado de Talavera de la Reina de 1974 o el Centro de Formación Profesional de Elda que en el mismo año proyectaron Javier Vellés y Eduardo Beotas.

Los planteamientos de la Tendenza italiana son evidentes en el proyecto que realizó Rafael Moneo junto a Ramón Bescós para la sede de Bankinter, construido entre 1973 y 1976, emplazado como los anteriores concursos para las sedes bancarias en el Paseo de La Castellana, pero a diferencia de aquellos aquí el edificio, como afirma Ruiz Cabrero<sup>176</sup>, es fruto del análisis urbano que planteaba la Tendenza italiana como forma de crear ciudad a través de la arquitectura y que en este caso llevan a Rafael Moneo junto a Ramón Bescós, a buscar la compatibilidad y coexistencia con el palacete existente con el que comparte el uso bancario.

También con estos mismos planteamientos resuelve Rafael Moneo en 1973 el proyecto para el ayuntamiento de Logroño en el que su configuración como gran plaza evidencia la intencionalidad de generar formas urbanas más allá de la mera resolución del problema arquitectónico concreto.

Tanto en un caso como en otro, los edificios se formalizan siguiendo lo que Antón Capitel denomina racionalismo ecléctico, que utiliza una resolución racional en planta que se enriquece con una expresión de los alzados que mezcla diversas referencias del momento, como se observa en el uso ritmado de huecos verticales que recuerdan a la Tendenza, al igual que la composición tripartita de las fachadas, pero sin llegar a una formalización monumental como la planteada por Aldo Rossi.



Las teorías de Robert Venturi encuentran también su eco en obras como el Belvedere Georgina en Gerona que Lluís Clotet y Oscar Tusquets proyectan en 1972, encargo para una segunda residencia resuelta con la apariencia de un pabellón de jardín como respuesta irónica a la acostumbrada apariencia de estas casas de vacaciones.

Los mismos arquitectos resuelven también en 1972 otra vivienda en la isla Pantellería para la cual utilizan referencias del clásico mediterráneo mezcladas con un desarrollo tradicional de la vivienda vernácula, con lo que consiguen crear un lugar cargado de significado.

Sin embargo todos estos nuevos formalismos convivieron con arquitecturas que siguen los superados planteamientos modernos. En este sentido el camino racionalista está ejemplarmente representado en la producción de De la Sota, así como en obras de arquitectos más jóvenes como Josep Llinás en Barcelona o Manuel Gallego en Galicia, cuyas viviendas se desarrollan con una sencillez formal y constructiva, que en el caso de Manuel Gallego consigue integrar en su entorno gracias a la reinterpretación en clave racionalista de la vivienda tradicional gallega.

También se encuentran ejemplos del criticado organicismo que fuera centro de atención en la década anterior como el comentado proyecto de Sáenz de Oiza para el concurso del Banco Bilbao o la propuesta presentada en el mismo concurso por Fernández Alba cuyas intenciones expresivas se volverían a manifestar dos años más tarde en el concurso para Bankunión, aunque en esta ocasión la influencia de Kahn se hace evidente en las formas geométricas que ordenan la planta.

Junto a ellos, el proyecto para la Torre Valencia en Madrid que en 1970 realizó Javier Carvajal da muestras de la presencia orgánica en un tipo de encargo totalmente distinto como es la torre de viviendas. Y, finalizando la década se construye el Auditorio Manuel de Falla en Granada de José M<sup>a</sup> Paredes, obra de gran expresividad que toma como modelo de referencia para su formalización interior el edificio para la Filarmónica de Berlín de Scharoun, quebrando el volumen exterior como respuesta con la que integrar el gran contenedor en el característico entorno en el que se emplaza.



### 5.2.3.2.- PLANTEAMIENTOS ÉTICOS

Las posturas que durante esta década manifiestan los dos arquitectos, siguen las directrices de la etapa anterior, de manera que en sus escritos se pueden apreciar alusiones al compromiso social del arquitecto, manteniéndose las diferencias, ya comentadas, en la aplicación de este compromiso con la introducción por parte de Sáenz de Oiza de factores *espirituales* dentro del conjunto de condicionantes a partir de los que obtener la solución al problema planteado.<sup>177</sup>

Por su parte, De la Sota profundiza en este compromiso social, insistiendo en la obligación del arquitecto de mantenerse al día de todo aquello que acontece en la sociedad en la que se encuentra como única manera de asegurar que sus proyectos sean acertados<sup>178</sup>, exigiéndole **coherencia** en los planteamientos defendidos respecto a la obra producida, la cual ha de obtenerse a través de la **honorabilidad** y **honestidad**<sup>179</sup>

Sáenz de Oiza por su parte, continúa apostando por la *humanización* de los espacios que acogen las actividades del hombre<sup>180</sup>, manteniendo su crítica hacia la tendencia funcionalista por entender la arquitectura como hecho complejo que no permite encasillar los espacios respecto a uno solo de los valores que lo condicionan.

Sin embargo considera que esta complejidad es constante en el transcurso del tiempo, debido a la invariabilidad del comportamiento humano a lo largo de su historia, lo que le lleva a defender la existencia de unas tipologías constantes en la historia de la arquitectura.<sup>181</sup>

*“Yo no creo que la funcionalidad constituya la respuesta formal, ni que una supuesta función contenga una forma elemental a la que el arquitecto da una forma constructiva”, diría Oiza contestando, a su vez, a Sambricio. “La arquitectura de siempre ha sido siempre más sabia que la funcionalista, entendiendo que el complejo de funciones que desarrolla es de tal variedad que la determinación no puede ser establecida como respuesta a cada una de las funciones”. Explica como las bases del habitar están sentadas hace mucho tiempo y las tipologías de la casa o la ciudad permanecen fijas – “ni el hecho funcional ni el hecho técnico hacen tambalear la arquitectura”<sup>182</sup>*

Este planteamiento recuerda al de sus primeros años de profesión, en los que defendía la construcción de la arquitectura a partir de sus *invariantes*<sup>183</sup>, debiendo actualizar su imagen en consonancia con su tiempo, actitud coherente con la situación de transición que vivía el país en aquellos años y que





en los setenta viene motivada por la crisis que los planteamientos modernos sufrieron a finales de los cincuenta y que tuvieron su reflejo en España durante la década de los sesenta.

En este punto difiere de De la Sota que igual que en la etapa anterior sigue defendiendo la arquitectura racionalista, como un proceso mental, contraria a los tipos, de **formas sencillas y sinceras**, exentas de todo lo superfluo.<sup>184</sup>

A este respecto Sáenz de Oiza defiende el uso de ornamentación como medio para reafirmar las características del espacio construido<sup>185</sup>, lo que supone una intencionalidad de caracterizar este espacio.

También aquí existe diferencia con respecto a los planteamientos de De la Sota quien, ya desde sus primeros años de profesión defiende el **anonimato** como manera de conseguir una arquitectura útil para la sociedad, ya que como cualquier producto industrial debe ser repetible.<sup>186</sup>

También defiende este carácter anónimo como manera de poder disfrutar de las actividades que albergan los espacios creados, con el mínimo condicionamiento que muestra la presencia de la arquitectura.<sup>187</sup>



### 5.2.3.2.- PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA

La década de los setenta fue para ambos arquitectos un tiempo de reflexión, motivada para cada uno de ellos por causas distintas. Para De la Sota fue la decepción por no conseguir el concurso a la Cátedra de Proyectos lo que le llevó a, como define Mariano Bayón, su propio arresto domiciliario que supuso el aislamiento del arquitecto de la vida social refugiándose en su trabajo para Correos, donde ocuparía la plaza que en la década anterior había abandonado para ocuparse de su estudio y la docencia en la Escuela.

En la producción de Sáenz de Oiza que siempre estuvo atento a lo que ocurría en el exterior, en el panorama arquitectónico internacional, se puede observar la influencia de la crisis que sufre la modernidad, puesta en tela de juicio desde la década anterior y que durante estos años se buscarían alternativas al considerar que había agotado todas sus posibilidades.

De esta forma Sáenz de Oiza deja en un segundo plano el organicismo de sus trabajos de la década de los sesenta y comienza a ensayar con nuevas tendencias que de la mano de Louis Khan le llevan de vuelta a un racionalismo más expresivo, como en el concurso para el Grupo de Altos Hornos de Vizcaya, en el que el minimalismo tecnológico de Mies se mezcla con el formalismo geométrico de Louis Kahn buscando no solo una óptima solución funcional sino garantizar una imagen acorde con el carácter empresarial del edificio.

Esta búsqueda está ejemplarmente representada en el proyecto del Banco de Bilbao que, como describe Alfonso Valdés<sup>188</sup>, sintetiza el interés cruzado de Sáenz de Oiza por conseguir una solución racional junto a una forma de alto contenido expresivo, lo que consiguió a través de múltiples referencias tanto de arquitectura moderna como contemporánea.

De la Sota sin embargo, continúa depurando su arquitectura basada en el racionalismo tecnológico, aprovechando sus trabajos para Correos, según explica Restituto Bravo Remis<sup>189</sup>, como laboratorio de ensayo de los nuevos materiales industriales. Culminaría este proceso con el uso de las chapas Robertson fuera de su ámbito industrial, en una edificación civil, como es el caso del edificio de Correos y Telecomunicaciones en León.

Este edificio también lo considera Pedro de Llano<sup>190</sup> el final de una continua depuración formal en la que se ha eliminado todo lo accesorio, así como las referencias simbólicas y la presencia de los distintos elementos arquitectónicos como articuladores de los espacios interiores, tal y como se aprecia en la posición que ocupan los accesos. Con esto persigue una fiel



representación gráfica de la idea que le conduzca a la construcción de lo esencial, consiguiendo unos interiores sencillos y versátiles ensayados en los proyectos para los edificios Bankunión y AVIACO, y puestos en práctica en el mentado edificio de Correos en León y el Centro de Cálculo de la Caja Postal de Ahorros en Madrid.



**Ref 5.40**—F.J. Sáenz de Oiza  
Banco Bilbao. 1971



**Ref 5.41**—A. de la Sota  
Bankuni6n 1970

**DE LA SOTA: BANKUNIÓN (1970) – SÁENZ DE OIZA: BANCO BILBAO (1971)**

Desde que a finales de la década de los cincuenta el problema del crecimiento de las ciudades dejara de ser una labor social promovida por el estado para trasladar las competencias a manos privadas, la convocatoria de concursos por parte de empresas privadas fue una constante en aumento.

Estos promotores buscaban en la nueva arquitectura, no tanto la más o menos novedosa solución al problema funcional de este tipo de edificios sino una imagen para su empresa en consonancia con su tiempo, convirtiéndose estas convocatorias en testimonio de la actualidad arquitectónica del momento.

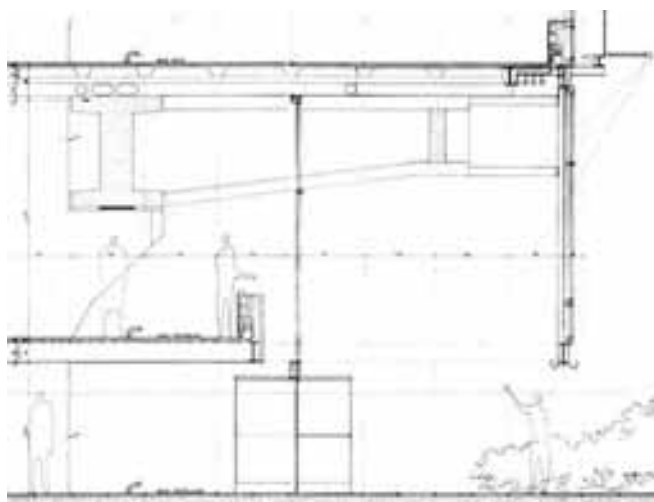
En Madrid el eje de la Castellana reúne un gran número de edificios construidos mediante este tipo de actuación, cuyos promotores ven en este emplazamiento el lugar adecuado como escaparate para la imagen de su empresa.

Los dos proyectos analizados pertenecen a sendos concursos de este emplazamiento y en ambos se aprecia una apuesta por el principio moderno de la planta libre, minimizando para ello los elementos de comunicación necesarios que en el caso de Bankunión quedan reducidos a un único núcleo, mientras que en el Banco de Bilbao, la presencia del túnel subterráneo conduce a la solución de dos núcleos simétricos.

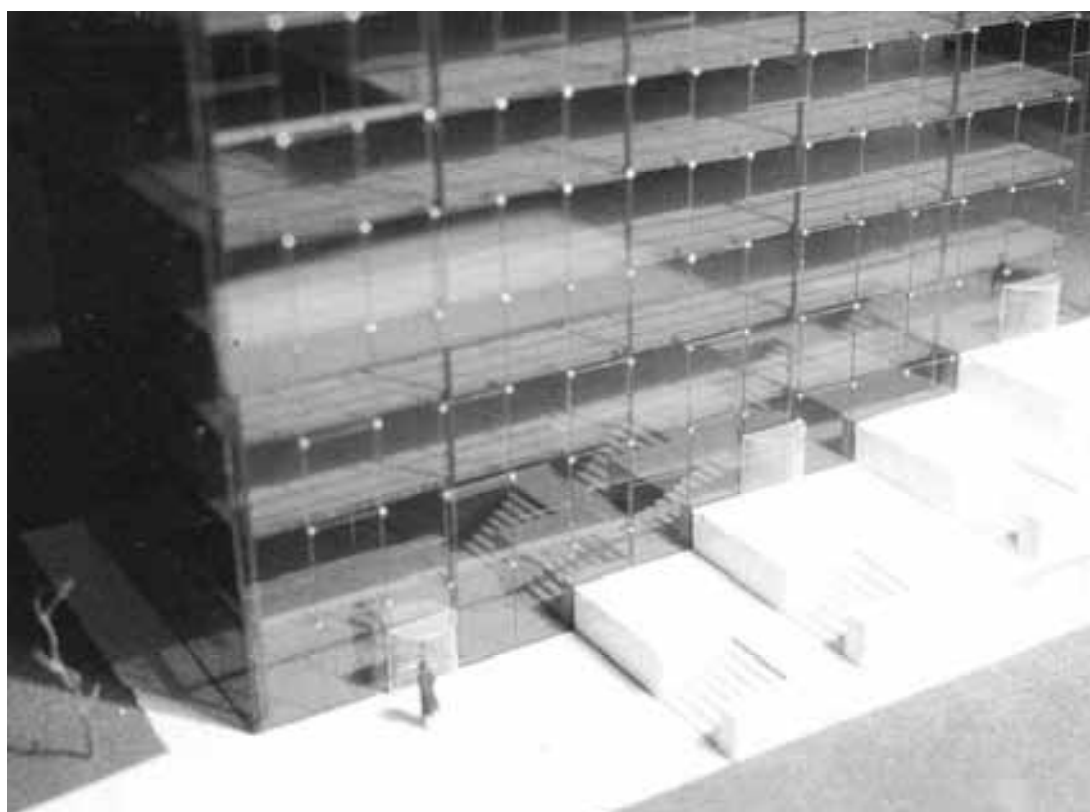
Sáenz de Oiza resuelve el Banco de Bilbao planteándose desde el principio el doble objetivo funcional y expresivo comentado, de tal manera que, a partir de una concepción organicista de este tipo de edificios, similar a la que utilizara en Torres Blancas, llega a una solución en la que la componente tecnológica de la envolvente ofrece una imagen adecuada a los intereses del promotor. **(Ref 5.40)**

También como en Torres Blancas utiliza la estructura como elemento ordenador del edificio, expresando al exterior el orden conseguido a pesar de la envolvente de vidrio que oculta tras de sí a los elementos estructurales. Esto evidencia el interés del arquitecto por mostrar la realidad estructural de la construcción.

Para conseguirlo, además de un despiece adecuado del vidrio del cerramiento, emplea unos parasoles horizontales que dividen el volumen en las distintas franjas horizontales de los sucesivos niveles que además se enfatiza con las sombras que arrojan estos elementos sobre la fachada. Así, Sáenz de Oiza da respuesta a la idea que tiene sobre este tipo de edificios como superposición de plataformas horizontales<sup>191</sup>.



Ref 5.42—F.J. Sáenz de Oiza Banco Bilbao. 1971



Ref 5.43—A. de la Sota Bankuni6n 1970



También se manifiesta esta sinceridad constructiva en Bankuni3n en el que la envolvente transparente utilizada por De la Sota permite apreciar lo que ocurre al interior del edificio, dando muestras del car3cter honesto de la construcci3n que muestra abiertamente no s3lo su sistema constructivo, sino la actividad que se desarrolla. **(Ref 5.41)**

Con esta propuesta lleva al l3mite su apuesta por la tecnolog3a, ya que conf3a a un solo material todas las funciones del cerramiento, protecci3n y visi3n exterior, conseguida gracias a una envolvente transparente que proporciona confort y fluidez espacial entre el exterior y el interior, siguiendo con ello los planteamientos de la tradici3n moderna.

Adem3s, el despiece utilizado en este cerramiento enfatiza el tratamiento unitario de la fachada, obviando en su composici3n la presencia de los forjados, con lo que pretende reforzar la idea de volumen 3nico, representado por un prisma puro, sin m3s elementos que los estrictamente necesarios.

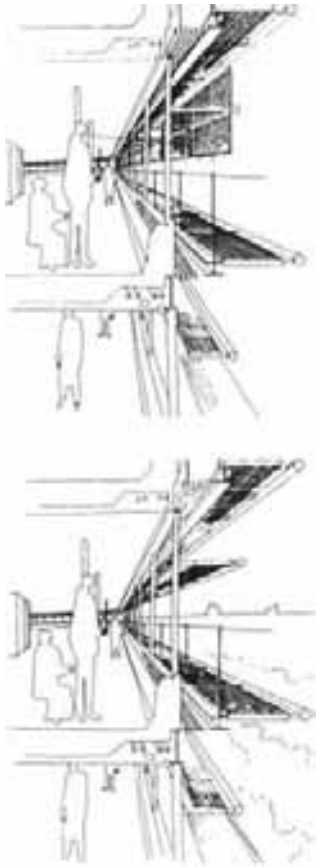
Otro de los aspectos en el que ambos arquitectos mostraron especial inter3s es en la relaci3n del edificio con su entorno, transformando la superficie de la parcela en consonancia con los distintos planteamientos que defend3an cada uno.

De esta forma, S3enz de Oiza resolvi3 el contacto con el terreno con una elaborada propuesta en la que el edificio parece emerger del suelo gracias al hundimiento provocado de la superficie de la parcela respecto al nivel de la calle, y al retranqueo de la planta baja que junto con la prolongaci3n vertical del cerramiento, genera un oscuro perimetral que no permite apreciar desde el exterior el contacto f3sico entre suelo y edificio hasta que no se desciende a este espacio, dando la sensaci3n al viandante de que el edificio est3 levitando.

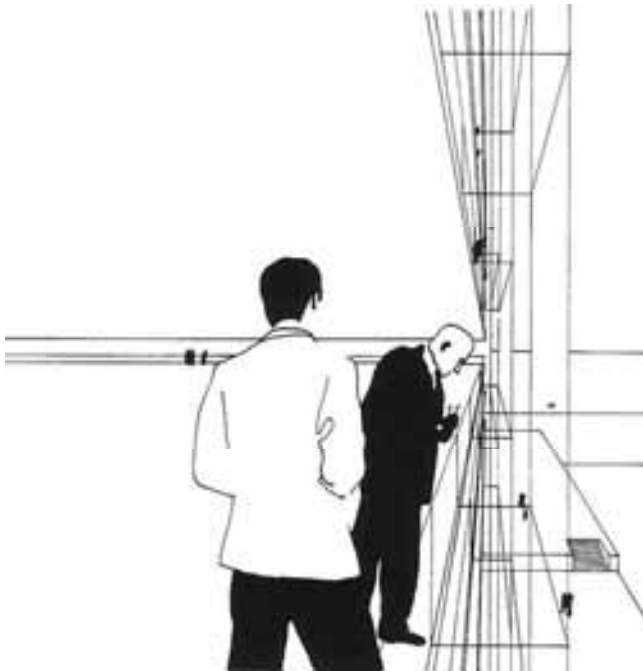
Consigue as3 insinuar la ligereza del volumen edificado, en consonancia con la tecnolog3a y material utilizados para materializar la piel del edificio.

Por otra parte, se pone de manifiesto la importancia que para S3enz de Oiza siguen teniendo estos espacios de transici3n entre el exterior y el interior, con los que al tiempo que suaviza el paso de uno al otro, sirven como zonas de relaci3n entre los usuarios. En este sentido, tal y como se trat3 en el cap3tulo correspondiente a la d3cada de los sesenta<sup>192</sup>, evidencia el compromiso del arquitecto con la sociedad que trata de conseguir una arquitectura m3s cercana al usuario. **(Ref 5.42)**

Esta misma cualidad se puede asociar al uso de los parasoles horizontales, ya que adem3s del car3cter pl3stico que ofrecen a la imagen exterior del edificio y de su uso como soporte estable para la limpieza y



Ref 5.44—F.J. Sáenz de Oiza Banco Bilbao. 1971



Ref 5.45—A. de la Sota Bankuni6n 1970

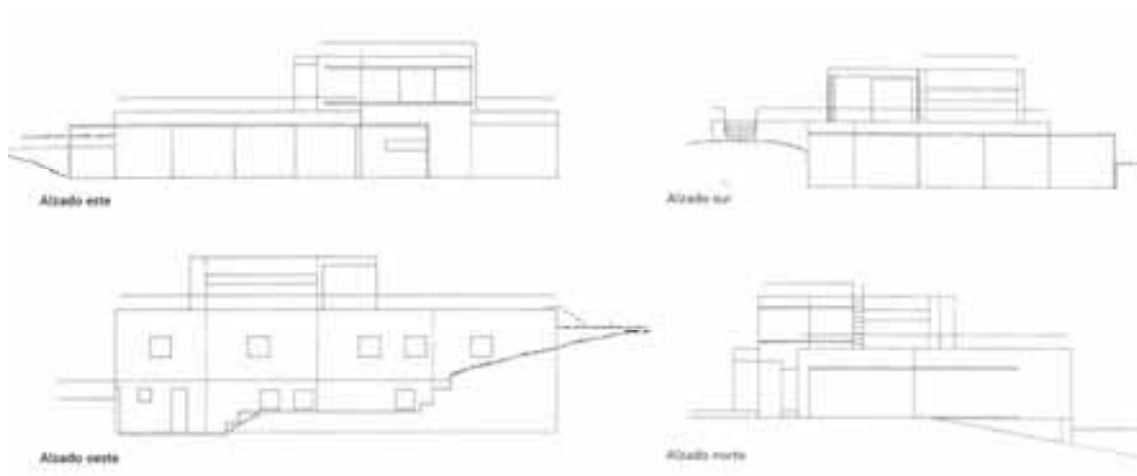
mantenimiento del exterior, siempre de difícil resolución en este tipo de cerramientos, interiormente acotan las visuales de los ocupantes de manera que desaparece la sensación de vértigo característica de estas construcciones en altura. **(Ref 5.44)**

De la Sota, por el contrario, resolvió el encuentro con el terreno apoyando directamente el volumen edificado, únicamente la creación de la calle de acceso atenúa el ambiente ruidoso de la ciudad, aunque su finalidad respondía más a criterios urbanísticos que de relación con el edificio, ya que como él mismo comenta, trató de ordenar la parcela de acuerdo con las características urbanas del emplazamiento, aportando para ello una nueva vía de comunicación entre el Paseo de La Castellana y la Calle Serrano.

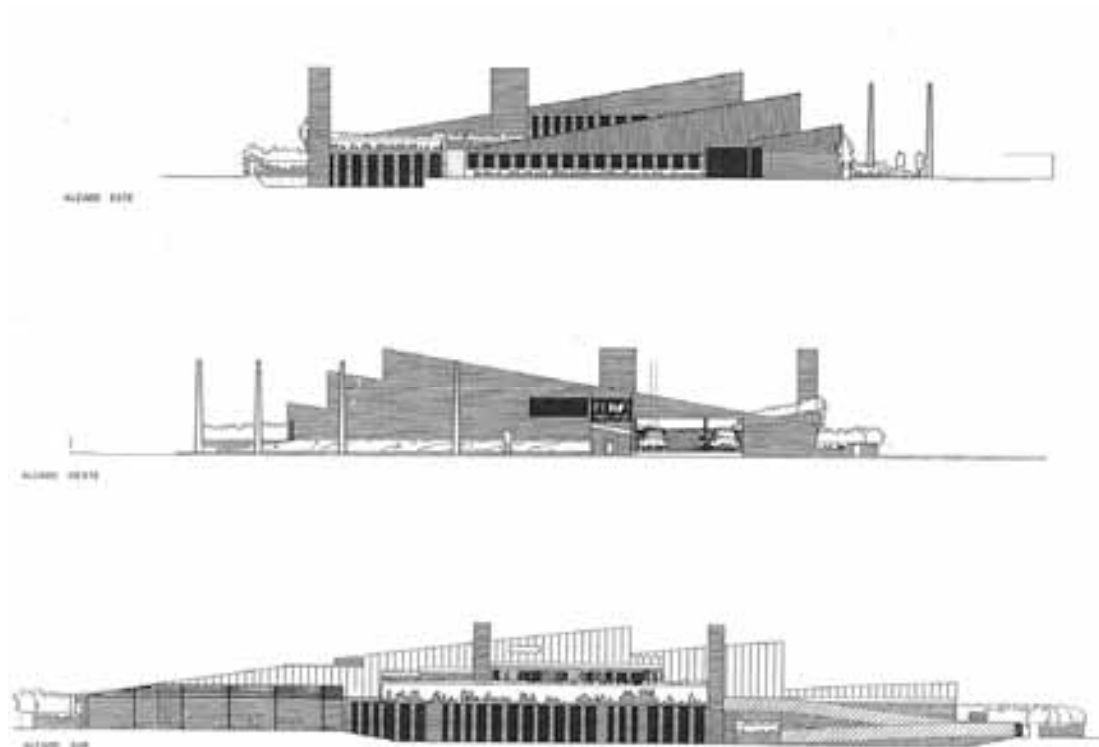
No obstante, gracias a la pendiente de la calle, los accesos a los distintos departamentos que ocupan el edificio se plantearon de forma escalonada en el nivel correspondiente. **(Ref 5.43-5.45)**

El acceso se produce en Bankuni3n de manera inmediata, sin espacios de transici3n como ocurría en el Banco de Bilbao, únicamente señalizados por la forma cilíndrica de las puertas, lo que demuestra su interés, mantenido a lo largo de toda su carrera profesional, de minimizar la presencia figurativa de los elementos arquitect3nicos y que ya en 1955, en la casa Arvesú, a pesar del carácter expresivo del lenguaje orgánico utilizado, le llevó a silenciar la presencia del acceso dentro del cerramiento.

Se puede apreciar la depuraci3n formal que ha sufrido su producci3n, en busca de la mínima expresi3n constructiva y el progresivo acercamiento al ideal que representa cada obra y que en este caso le conduce a la formalizaci3n de un prisma transparente como síntesis del espacio ideal de trabajo, enfatizando la fluidez entre el espacio interior y el exterior, en el que no tiene cabida ningún elemento accesorio.



Ref 5.46- A. de la Sota Casa Guzmán. Madrid 1972



Ref 5.47- Fco. Javier Sáenz de Oiza. Casa Echevarría. Madrid 1972

### **DE LA SOTA: CASA GUZMÁN (1972) – SÁENZ DE OIZA: CASA ECHEVARRÍA (1972)**

Si bien la naturaleza tecnológica de los edificios de oficinas analizados anteriormente mostraba cierta similitud, en las propuestas de los arquitectos, las viviendas que a continuación se analizan ponen en evidencia el antagonismo que existe entre estas dos formas de entender la arquitectura.

En este sentido, la distinta relación que en las viviendas se produce entre lo tectónico y lo estereotómico, sirve de ejemplo de este contraste que incluso llevaron al grafismo utilizado, pudiéndose interpretar como una declaración de intenciones.

De esta forma, De la Sota, fiel al lenguaje abstracto de su arquitectura, representa gráficamente la casa Guzmán con lo mínimo indispensable, en un depurado ejercicio de síntesis gráfica, en el que no sólo ha eliminado todo elemento superfluo o redundante como las texturas y sombreados, sino que la expresión de los distintos elementos arquitectónicos está sintetizada al máximo. Con ello consigue eliminar toda carga simbólica, distinguiéndolos por su definición geométrica: barandilla como recta horizontal, ventanas como cuadrados, puertas como rectángulos verticales,... (Ref 5.46)

Además, todo el dibujo está realizado con el mínimo grosor de línea, incluido el terreno, lo que refuerza las intenciones de anonimato del autor que incorpora el terreno como uno más de los elementos que configuran su arquitectura.

También se observa el interés que tiene De la Sota por mostrar la realidad constructiva de su arquitectura, a pesar de esta expresión ideal de la vivienda. Así se aprecia en la representación de las juntas de dilatación del revestimiento exterior.

Sáenz de Oiza, cuya arquitectura se acerca a las posturas revisionistas de estos años, reflejó en los planos la importancia que para él tiene la arquitectura como referencia simbólica, con cuya apariencia quiere evocar la presencia del mundo clásico, mediante una representación más figurativa.

Así se observa en la representación que hace de la casa Echevarría, cargada de recursos gráficos que enfatizan la presencia física de la arquitectura y que la acercan a su apariencia construida, incorporando los elementos vegetales y humanos para aportar más realismo al dibujo. (Ref 5.47)

Esta manifestación gráfica de las intenciones de los arquitectos tienen su reflejo en la realidad construida, de manera que mientras De la Sota hizo uso de la tecnología constructiva más avanzada para conseguir minimizar la presencia aparente de la casa Guzmán, Sáenz de Oiza materializó la casa



Ref 5.48-A. de la Sota Casa Guzmán. Madrid 1972



Ref 5.49-Fco. Javier Sáenz de Oiza. Casa Echevarría. Madrid 1972

Echevarría con una construcción tradicional de gran carga plástica, en la que tanto la textura exterior como el espesor y materialidad de los muros contribuyen a enfatizar la presencia evocadora de las arquitecturas romanas.

En este sentido, la homogeneidad del revestimiento exterior de la casa Guzmán, conseguida con las placas de gres Burela enfatiza el carácter anónimo de la construcción, realizada con un material que, según Restituto Remis<sup>193</sup>, De la Sota emplea como relevo del mortero de cal de la arquitectura popular por su mejora frente al mantenimiento del cerramiento.

Esta afirmación entra en consonancia con el compromiso social que De la Sota entiende obliga al arquitecto a plantear soluciones que mejoren la vida de los usuarios y que en este caso se ve beneficiada por el uso de un nuevo material. Además refleja el carácter de envolvente del cerramiento que no participa de la función estructural de la edificación.

Sin embargo, gracias a la aplicación de este material por la totalidad de las superficies de la vivienda y al color seleccionado, el edificio entabla un diálogo cromático con la naturaleza que le rodea, integrando la construcción en su entorno, lo cual le aleja del planteamiento de la tradición moderna por el cual la arquitectura, como producto artificial fabricado por el hombre deben diferenciarse de su entorno natural, tal y como ejemplifica Le Corbusier en la Villa Saboya, al despegar del terreno el prisma blanco que contiene a la vivienda, maximizando el contraste entre arquitectura y naturaleza.

Este alejamiento de la tradición moderna se puede entender motivado por el carácter de anonimato con el que De la Sota procura envolver sus construcciones y que en este caso le lleva a utilizar un revestimiento que sintonice cromáticamente con el entorno en el que se encuentra. **(Ref 5.48)**

Por su parte, el planteamiento utilizado por Sáenz de Oiza en la casa Echevarría responde al carácter introvertido de la edificación, como demuestran tanto el muro curvo del cerramiento como la utilización del tipo de la casa patio y que le permite disgregar la vivienda en varios volúmenes que articulan la superficie de la parcela en distintos ámbitos caracterizados por la parte del programa que en ellos se desarrolla.

En este sentido mientras en la casa Guzmán la relación con el entorno se establece por el diálogo cromático entre el revestimiento de la construcción y el paisaje que la rodea, en la casa Echevarría su carácter introvertido potencia el significado simbólico de la arquitectura que evoca, tanto la idea de cobijo como las construcciones clásicas, de forma que si el uso del patio como esquema ordenador recuerda la vivienda Huarte en Puerta de Hierro que en





1965 proyectaron José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, para la apariencia exterior parece seguir las mismas pautas que un año antes utilizara Rafael Moneo en la casa Gómez Acebo para evocar las construcciones romanas. (Ref 5.49)



#### **5.2.4. - ÚLTIMOS TRABAJOS**

Esta cuarta y última fase del análisis recoge los años finales de la trayectoria profesional de ambos arquitectos que para De la Sota transcurrieron entre 1984 y 1996 y para Sáenz de Oiza de 1980 a 2000.

Para De la Sota estos últimos años supusieron un reencuentro con sus obras más emblemáticas como arquitecto restaurador tanto del Gobierno Civil de Tarragona como del Gimnasio Maravillas. Fueron años dedicados a intervenciones en contextos históricos, en los que tuvo ocasión de poner a prueba la validez de los postulados de la tradición moderna en un tema con el que parece contradecirse.

En sus proyectos mantuvo el grado de abstracción y depuración formal de años anteriores, buscando acercar la arquitectura a los avances tecnológicos y dotándola de una imagen inexpresiva con la que conciliar lo nuevo con lo antiguo.

La trayectoria de Sáenz de Oiza continúa paralela a la actualidad de la arquitectura internacional que durante los años ochenta tuvo en la arquitectura postmoderna su punto de referencia.

Junto a esta tendencia, también se interesó por otras tendencias como la deconstructivista, quedándose en papel la mayor parte de estas propuestas. A esta tendencia se puede asimilar su última obra construida, la Fundación Oteiza que al igual que la mayor parte de proyectos de los años noventa, es realizado por el estudio Oiza.

La diversidad estilística que se aprecia en la gran cantidad de proyectos que salen del estudio Oiza durante estos años no deja claro el grado de implicación de Sáenz de Oiza en muchos de ellos, por lo que sólo he considerado para el análisis aquellos en los que se tiene constancia de su autoría.



#### **5.2.4.1.- CONTEXTO. FINAL DE SIGLO**

En esta última etapa que comprende los últimos veinte años del siglo pasado, el año 1992 constituyó un momento de inflexión en el desarrollo de la producción arquitectónica en España, motivado por las repercusiones de una nueva crisis económica que provocó una ralentización para un desarrollo arquitectónico que hasta esta fecha se había aprovechado de la opulencia social<sup>194</sup> con la que las nuevas administraciones locales habían comenzado su andadura democrática.

De esta forma los primeros años de esta etapa, correspondientes en su mayor parte a la década de los ochenta, fueron una continuación del desarrollo que desde finales de la década anterior se venía produciendo en el ámbito de la arquitectura, en este desarrollo las administraciones públicas adquirieron un gran protagonismo a través de la promoción de gran cantidad de edificaciones de carácter social, con las que se pretendía regenerar las periferias de las ciudades, tanto a nivel dotacional como urbano, utilizando los vacíos dejados en anteriores crecimientos de la ciudad.

La mayor parte de estas intervenciones siguieron los criterios de la Tendenzza, según los cuales las ciudades debían ser tratadas como depósito de la memoria colectiva. Esto supuso el desplazamiento definitivo de los planteamientos del urbanismo racionalista por otros que respetaban la identidad histórica de los centros urbanos en los que las distintas actividades coexistirían en armonía. En consecuencia con ello, gran cantidad de la arquitectura producida durante estos años queda significada por su carácter contextualista, de respeto e integración con su entorno.

Barcelona y Sevilla focalizaron la atención durante estos años al aprovechar para revitalizar su tejido urbano, el nombramiento como sedes de las Olimpiadas y la Exposición Universal de 1992 respectivamente. Aunque sería Barcelona la más beneficiada, gracias a la intensa participación de Oriol Bohigas como asesor del alcalde en los trabajos de reconstrucción de la ciudad que permitió intervenir a un numeroso grupo de profesionales cualificados con lo que intentó dar respuesta al desarrollo especulativo del mercado inmobiliario a la vez que aseguraba la calidad del resultado.

En los años posteriores al 92, la depresión económica provocó un replanteamiento en los objetivos y aunque siguió manteniéndose presente la diversidad de tendencias de años anteriores, las nuevas propuestas se desprendieron de los excesos acumulados en los años precedentes, retomando el papel predominante de la tradición moderna.



A este desarrollo arquitectónico le acompañó una atomización de los focos culturales por toda la geografía española, ya comenzada en los años setenta con la creación de las nuevas escuelas de arquitectura y colegios oficiales, lo que contribuyó a una mayor diversificación del panorama nacional.

De esta forma junto a la arquitectura que se produce en Madrid y Barcelona, cada vez es mayor la presencia en el panorama nacional de las periferias<sup>195</sup>, de entre las que destaca el foco sevillano con una producción que sigue los dictados modernos a los que incorpora la tradición local, consiguiendo una arquitectura con identidad propia con nombres como Antonio Cruz y Antonio Ortiz o Vázquez Consuegra que si en los años ochenta se consolidan como referentes nacionales a finales de siglo su producción se extiende a nivel internacional.

Algo similar puede decirse del foco gallego donde la obra de arquitectos como Cesar Portela o Manuel Gallego ofrece una reinterpretación de las tipologías tradicionales gallegas en clave moderna, utilizando los materiales locales como forma de integrar esta nueva arquitectura en su entorno.

Toda esta actividad lleva a un reconocimiento internacional de la arquitectura española por la calidad de su variada producción que ha sabido compaginar la tradición moderna con las nuevas inquietudes en unos momentos de gran confusión para la disciplina arquitectónica.

Así lo evidencian la aparición de numerosos monográficos dedicados a ella en diversas publicaciones extranjeras de reconocido prestigio, como la inglesa *Architectural Review*<sup>196</sup>, la francesa *Architecture d'Aujourd'hui*<sup>197</sup> o la italiana *Abitare*<sup>198</sup> en las que junto a los nombres de los maestros españoles de las generaciones de la posguerra, como Sáenz de Oiza, De la Sota o José Antonio Coderch, aparecen otros procedentes de las nuevas generaciones y que siguen la estela de los maestros.

También a nivel nacional, las publicaciones con más solera como son *Arquitectura* y *Quaderns* dedican, en 1983, sendos monográficos a la actualidad de la arquitectura española, con una lectura crítica de su producción en los últimos años.

Además, hacen su aparición en el país nuevas revistas que contribuyen a aumentar la difusión tanto de la arquitectura nacional como internacional. De entre ellas destacan *El Croquis* y *AV Monografías de Arquitectura y Vivienda*, la primera comienza a editarse en 1982 y tres años más tarde la segunda. Si *El Croquis* destaca por una cuidada atención al proceso del proyecto, la revista

que dirige Luís Fernández Galiano lo hace por su interés en la difusión de la actualidad arquitectónica.



A finales de siglo la difusión de la arquitectura está ampliamente garantizada por la presencia de multitud de revistas especializadas, tanto nacionales como internacionales, a las que se suman publicaciones como la revista Pasajes de Arquitectura y Crítica, dirigida por Hernández de León, cuyo formato evidencia el interés por acercarse a todos los públicos.

Pero será la llegada de internet y su rápido desarrollo como medio de comunicación global, la que logre romper definitivamente las fronteras geográficas y temporales que hasta ahora limitaban la difusión de la cultura arquitectónica.

Durante estos veinte años, también la crítica española adquiere un papel de relevancia dentro del panorama nacional, reconocida a nivel internacional. Muestra de ello es la cada vez más habitual publicación de crítica arquitectónica por parte de autores españoles como son el libro Arquitectura Española Contemporánea de José Luís Mateo y Eduard Bru, publicado en 1981 o el escrito de Josep M<sup>a</sup> Montaner en el mismo año con el nombre España 1939-1980 para el libro de Leonardo Benévolo Historia de la arquitectura moderna.

En cuanto a las referencias internacionales, por estos años la influencia de las teorías postmodernas de Aldo Rossi y Robert Venturi han perdido fuerza en favor de nuevas teorías que buscan rescatar la disciplina de una excesiva vulgaridad, conduciéndola por vías más académicas. Tal es el caso del grupo de los Five Architects, integrado por Peter Eissenman, John Hejduk, Michael Graves, Richard Meier y Charles Gwathmay, cuyas obras tienen un marcado carácter teórico producto de sus investigaciones formales.

Junto a las teorías difundidas por este grupo de arquitectos norteamericanos, la vertiente tecnológica de la arquitectura moderna se ha consolidado con la cada vez más presente arquitectura high-tech, gracias a autores como los ingleses Norman Foster y Richard Rogers o el italiano Renzo Piano.

La variante expresiva de la arquitectura moderna tiene sus referentes durante estos años en arquitectos como Libeskind, Morphosis o la irakí Zaha Hadid que conducen su producción desde los aspectos más plásticos.

Todo esto da lugar a un panorama arquitectónico nacional muy diversificado que, junto con la falta de perspectiva histórica, hace muy complicado el establecer una clasificación con la que esté de acuerdo toda la crítica, la cual denomina de ecléctica la mayor parte de la producción de estos años.



Este eclecticismo, según Josep M<sup>a</sup> Montaner<sup>199</sup>, gravita entre la continuidad del espíritu tecnológico de la arquitectura moderna y la recuperación de las formas de la vida cotidiana y la tradición histórica de la arquitectura y la ciudad, de forma que son los distintos grados de participación en una y otra vertiente lo que conforma el variado panorama arquitectónico de estos años.

Ejemplo de este eclecticismo y figura clave en el panorama arquitectónico español de estos años es Rafael Moneo que se ha convertido en referencia a nivel internacional con obras como el Museo de Arte Romano de Mérida o la Estación de Atocha en Madrid (1985-92) en las que como en el edificio para el Bankinter de la década anterior, la solución dialoga con su entorno, por medio de una construcción que evoca la naturaleza romana de la ciudad en el caso de Mérida y en Madrid al centrar la atención del proyecto en la resolución de las circulaciones que dan acceso a la estación y que son parte del carácter metropolitano de esta ciudad.

Su producción se caracteriza por el uso de un lenguaje tecnológico aplicado con gran sobriedad y la creación de espacios que hacen referencia a la historia y la tradición arquitectónica como muestran las obras citadas a las que se puede añadir el edificio para la Previsión Española en Sevilla o la ampliación del Banco de España en Madrid.

En 1998 recibe el premio Pritzker como reconocimiento a su carrera profesional, lo que viene a corroborar el buen momento que vive la arquitectura española en este final de siglo.

Además del arquitecto navarro estudios como el de Bonell y Rius, Cruz y Ortiz, Torres y Lapeña, Bach y Mora o Vázquez Consagra, se pueden englobar dentro de esta arquitectura ecléctica que Antón Capitel denomina racionalismo ecléctico<sup>200</sup> por el desarrollo racional de sus propuestas junto a la aceptación de la arquitectura como hecho complejo y una sensibilización por el contexto.

Junto a este tipo de arquitectura se aprecia un interés creciente por la abstracción y el énfasis tecnológico propio de la tradición moderna que se desarrolla con formas compactas y autónomas respecto a su entorno y que a su vez da origen a diversas interpretaciones, dependiendo de la relevancia que en ellas adquiría la continuidad formal de la modernidad y a la conceptualización de la arquitectura expresada en un lenguaje abstracto, así como a la expresión de la estética de la máquina.



Esta tendencia tiene más arraigo en Madrid, donde la obra de De la Sota recibe el reconocimiento nacional, practicando su magisterio desde esta ciudad con seguidores como Víctor López Coteló y Carlos Puente, Estanislao Pérez Pita y Jerónimo Junquera o Campo Baeza que con obras como la Facultad de Farmacia de Alcalá de Henares, las viviendas en Palomeras o la escuela pública República de Brasil en el barrio de San Fermín respectivamente, dan muestras de sus preferencias por un lenguaje racionalista.

Otro profesional que se puede considerar discípulo de De la Sota y que se consolida durante estos años como referente a nivel nacional es Juan Navarro Baldeweg con obras como la rehabilitación del Museo de los Molinos de Murcia o el Centro de Servicios Sociales de la Puerta de Toledo en Madrid, en el que frente a la acostumbrada concentración de servicios en un único edificio, resuelve el programa dispersando el variado programa en distintos edificios, que se integran en su entorno gracias a una escala adecuada.

En otros proyectos como el Palacio de Congresos de Salamanca es el juego de referencias a las arquitecturas clásicas el que le permite integrar el gran volumen en un contexto histórico como es la ciudad de Salamanca.

También en Barcelona se encuentran seguidores de la tradición moderna de entre los que destaca el equipo formado por Helio Piñón y Albert Viaplana quienes con obras como la Plaza de la Estación en Sants en Barcelona se consolidan como referentes de la tendencia conceptualista.

Otros arquitectos como Pep Llinás y Carlos Ferrater destacan por una producción de marcado carácter moderno, más epidérmica en el caso de Carlos Ferrater y con una plena asimilación de la tradición moderna por parte de Pep Llinás.

La tendencia postmoderna, ejemplificada en estos años por arquitectos como Rob y Leon Krier o Maurice Culot, tiene un empuje decreciente y a diferencia de lo que ocurre en el exterior, el uso de formas clásicas y elementos cotidianos no hace renunciar a los arquitectos de la expresión de criterios de modernidad.

Esta forma de entender la arquitectura se difundió con mayor intensidad en Cataluña como muestra la primera producción de Bofill criticada por su excesivo carácter exhibicionista pero que se puede interpretar como crítica a las exhuberancias exigidas por los promotores.

En esta línea, aunque de una manera más discreta, Oscar Tusquets utiliza este tipo de arquitectura para favorecer el confort visual del usuario, recreando



la belleza de arquitecturas pasadas que son más fácilmente reconocibles que las formas abstractas de la arquitectura moderna.

Esta importancia del carácter expresivo de la arquitectura vuelve a tomar importancia dentro del panorama internacional a finales del siglo gracias a la producción de arquitectos como Frank O. Gehry, abriéndose de nuevo el eterno debate entre forma y función, reclamando mayor importancia a los aspectos plásticos de la arquitectura.





#### 5.2.4.2.- PLANTEAMIENTOS ÉTICOS

En esta última etapa en la que el panorama arquitectónico, tanto nacional como internacional, da muestras de una gran diversidad de tendencias, las posturas que mantienen ambos arquitectos son antagónicas.

De la Sota continúa defendiendo los postulados de la tradición moderna como referencia inagotada para lo que para él es la verdadera arquitectura, entendida como el resultado de un proceso mental en el que las consideraciones estéticas se encuentran al final de este proceso, como resultado del trabajo realizado.

Este planteamiento es coherente con su concepción de la arquitectura como disciplina técnica, cuyo objetivo principal es conseguir el funcionamiento óptimo de los objetos creados, los edificios, delegando en la sensibilidad del arquitecto la responsabilidad de dotar a los espacios de estos edificios de la amabilidad necesaria.

Contrasta este planteamiento con las preferencias postmodernas que demuestra Sáenz de Oiza durante estos años y que justifica por entender la arquitectura como un hecho complejo que no puede tratarse solo por su aspecto funcional. Para él tan importante es el funcionamiento como el carácter expresivo de las construcciones.

La importancia de la expresividad o apariencia de la arquitectura viene determinada por su concepción tradicional como una más de las bellas artes, concepción que desde sus inicios como profesional ha defendido Sáenz de Oiza y que en estos años encuentra en el lenguaje postmoderno la manera adecuada de realizar una arquitectura de su tiempo, ya que, como defiende en varias de sus conferencias, a cada momento histórico le pertenece un tipo de arquitectura en consonancia con las circunstancias de la sociedad del momento.

De aquí que no considere correcto proponer en estos años el mismo tipo de arquitectura que la realizada durante los años de carestía económica de la posguerra española en los que se buscaba el cumplimiento de los mínimos necesarios, tanto constructivos como espaciales.

Distinta es la concepción que sostiene De la Sota sobre una arquitectura acorde a su tiempo que, como manifiesta en etapas anteriores, debe responder a las necesidades de la sociedad del momento, siendo obligación del arquitecto el contribuir con su trabajo al desarrollo de su sociedad.

Este compromiso le lleva a plantear propuestas que pueden ser consideradas utópicas, como defiende Miguel Ángel Baldellou<sup>201</sup>, ya que



responden no tanto a las necesidades inmediatas del usuario como a problemas universales, debido a la idealización del problema planteado y con ello los factores que condicionan la solución aportada.

De esta forma, mientras Sáenz de Oiza plantea una arquitectura tildada por Juan Daniel Fullaondo<sup>202</sup> como exuberante, en la que la decoración enfatiza el carácter de los espacios y edificios matizando el significado de la forma construida, De la Sota continúa su defensa de la sencillez en las formas como medio para llegar a una arquitectura sincera cuya presencia física intenta minimizar, eliminando todo aquello que sobre, todo aquello que no responda al funcionamiento del edificio.

De la Sota huye de toda expresividad, refugiándose en un carácter anónimo que compatibiliza bien con el uso de los nuevos materiales industriales habituales en sus proyectos de estos años.

También es distinto el comportamiento que manifiestan en el caso particular de las intervenciones en arquitectura histórica.

Para De la Sota en este tipo de intervenciones se ha de obrar con respeto desde el punto de vista funcional y constructivo, rehabilitando las edificaciones de acuerdo a los nuevos usos y tecnologías, pero manteniendo el carácter de la construcción intervenida, para lo que el carácter anónimo anteriormente mencionado se adecua perfectamente.

Sáenz de Oiza por el contrario, consecuente con su defensa de una arquitectura reflejo de su tiempo, hace prevalecer los nuevos lenguajes y usos sobre lo existente, sustituyendo si fuese necesario la construcción a intervenir por otra nueva que de una respuesta e imagen adecuada a las necesidades planteadas.



#### 5.2.4.3.- PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA

En estos últimos años contrastan especialmente los trabajos de los arquitectos analizados, no sólo por la distinta manera de formalizar sus propuestas, sino por la fecundidad de su producción, de manera que mientras Sáenz de Oiza mantuvo durante toda la etapa un gran volumen de trabajo, la producción de De la Sota fue bastante más discreta, centrada fundamentalmente en intervenciones en lo construido.

En lo que sí coincidieron es en el trabajo en colaboración que en el caso de Sáenz de Oiza es permanente, gracias a la creación del estudio Oiza junto a sus hijos, mientras que las colaboraciones en el caso de De la Sota son de carácter puntual, como con Josep Llinás en el edificio de la cancillería de España en París y la restauración del Gobierno Civil de Tarragona y con M<sup>a</sup> Teresa Cruceiro en la restauración del Cabildo Insular de Canarias.

Ambos continuaron evolucionando su arquitectura en consonancia con las etapas anteriores, de manera que De la Sota, fiel al racionalismo de principios de siglo, planteó sus intervenciones con el mismo lenguaje abstracto de su obra precedente, aprovechando el ya característico carácter anónimo con el que, resuelve sus edificios, como ya se ha comentado, para relacionarse con las arquitecturas a intervenir.

De esta forma en sus intervenciones, como el museo provincial de León o los juzgados de Zaragoza, las nuevas construcciones establecen una relación de contraste con las preexistencias, no sólo en cuanto a los materiales utilizados, que enfrenta a la tradicional arquitectura pesada con las ligeras construcciones industriales, sino por que en su formalización ha desaparecido todo tipo de elemento figurativo, mostrándose como meros delimitadores del volumen encerrado.

No obstante, este contraste es suavizado por distintos gestos que ayudan al edificio a integrarse en su contexto, como el color del cerramiento en el caso de Zaragoza o el respeto de las reglas compositivas del entorno en León.

Sáenz de Oiza por su parte continuó su evolución a través de las nuevas tendencias que fueron apareciendo y que durante estos años le llevaron a ensayar, sobre todo, con la arquitectura postmoderna, elaborando propuestas de una gran elocuencia expresiva en las que se evoca a los antiguos griegos y romanos, no sólo con el uso de elementos constructivos que los recuerdan, como los capiteles del acceso a la Chancillería Española en Bruselas, sino por la propia forma de la construcción, utilizando esquemas de edificios clásicos,



como en la propuesta para el Anillo Olímpico de Monjuic junto a Moneo cuya propuesta responde al esquema del foro romano.

En este sentido, en proyectos como Torre Triana, la influencia de la rotundidad geométrica de la arquitectura de Louis Kahn y Mario Botta le permitió generar un volumen rotundo y autónomo que dota al edificio de carácter monumental y que le convierte en un hito dentro de la ciudad de Sevilla.

En otras ocasiones, como en las viviendas en la M-30, las referencias a Venturi suavizaron la escala monumental del volumen proyectado, obteniendo un carácter más doméstico en el interior de la ordenación, al tiempo que mantuvo la rotundidad volumétrica en el exterior.

También realiza durante estos años proyectos de intervención, con unos planteamientos tan atrevidos como en los casos de obra nueva, como en el Centro Cultural La Alhóndiga en Bilbao, donde con su proyecto propuso modificar completamente el lugar, transformando tanto el existente edificio de principios de siglo sobre el que se levanta, obra de Ricardo Bastida, como el trazado urbano, al generar una gran plaza que funciona como extensión del centro.

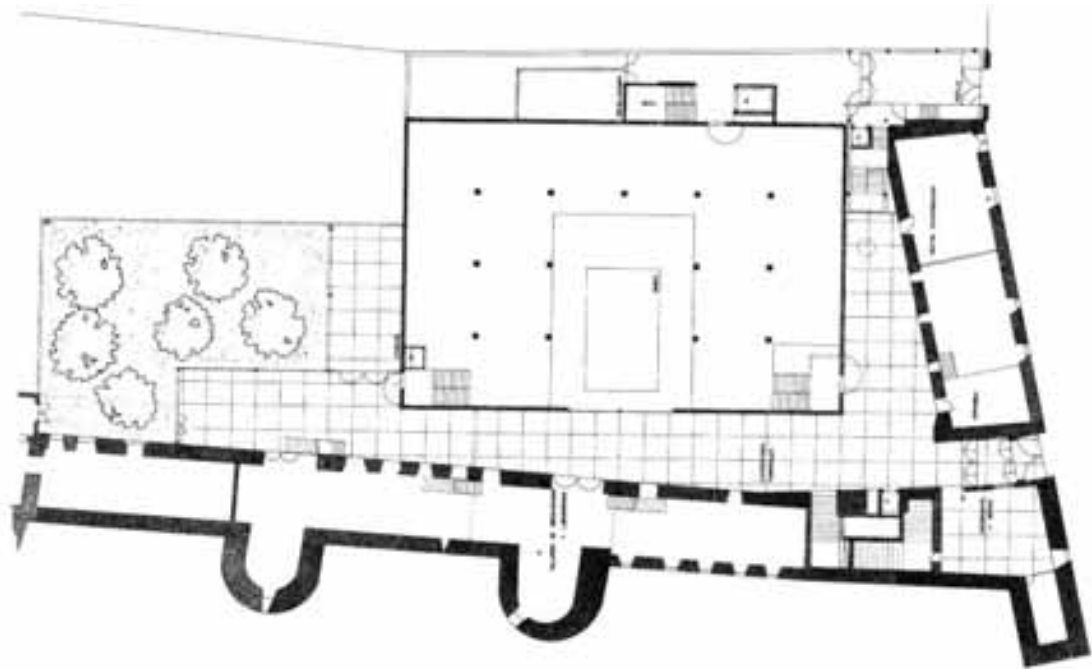
En otros casos como en la Plaza de San Francisco de Mallorca, a pesar de la expresividad de los elementos urbanos utilizados, el planteamiento general del proyecto gira en torno a la presencia de la iglesia de San Francisco, convirtiéndola en protagonista de la intervención.

Para el análisis se han seleccionado obras de intervención en arquitectura histórica, ya que la naturaleza de estos proyectos pone en evidencia, más que en otro tipo de proyectos, las características de actuación del arquitecto en las que se apoyan para realizar sus propuestas arquitectónicas.

Esto es debido a que en cualquier propuesta de intervención el respeto por el valor de lo construido condiciona el desarrollo formal de las nuevas arquitecturas que pretenden actualizar las instalaciones motivo de la actuación.

Los proyectos son en realidad la manifestación gráfica del respeto que el autor tiene por la arquitectura intervenida, entendiendo este respeto no sólo por el grado de agresividad en la intervención, sino también por la forma de dialogar que se establece entre las dos arquitecturas, la preexistente y la nueva, tornándose el análisis de este parámetro tan complejo como lo es la arquitectura.

Una muestra de esta diversidad de actuaciones a que dan lugar las distintas maneras de entender el respeto hacia el patrimonio es el distinto diálogo con lo construido que plantean los dos proyectos analizados.



Ref 5.50-A. de la Sota Museo Provincial de León 1984



Ref 5.51-F.J. Sáenz de Oiza Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. 1984



**DE LA SOTA: MUSEO PROVINCIAL DE LEÓN (1984) – SÁENZ DE OIZA: CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (1984)**

Para este primer análisis se han utilizado dos proyectos en los que la normativa municipal condicionaba el mantenimiento del exterior, por lo que la mayor parte de la intervención se desarrolla en el interior del recinto amurallado en el caso de León y dentro de la vivienda palaciega en el caso de Canarias.

Aunque el lenguaje empleado es distinto, en ambas propuestas se aprecia el uso del contraste como forma de diálogo con lo preexistente, aunque mientras De la Sota estableció este diálogo por la relación visual directa entre las formas arquitectónicas, Sáenz de Oiza lo realizó a través de la memoria histórica del lugar.

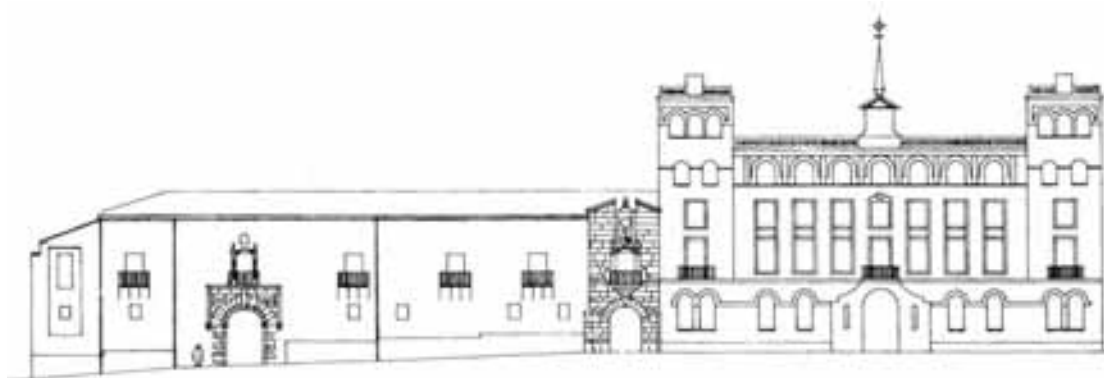
En León, los postulados de la tradición moderna dirigieron el proyecto que gira en torno a un volumen prismático de metal donde se aloja la función principal del programa, cuya rotunda y racional geometría contrasta con la irregularidad y pesada presencia de los muros de la muralla que lo encierran.

El contraste formal que se establece entre las dos arquitecturas pone en valor a ambas construcciones, enfatizando el carácter antiguo de las murallas por la cercana presencia del prisma metálico, lo cual pone en evidencia una intencionada sinceridad histórica, que pretende eliminar cualquier tipo de ambigüedad que pueda conducir a lecturas erróneas.

Esta radicalidad de planteamientos se extienden al interior de las preexistencias que configuran el perímetro amurallado, al ser vaciadas y utilizar una estructura nueva con la que se asegura la máxima flexibilidad de funcionamiento de estos espacios. **(Ref 5.50)**

Diferente actitud se aprecia en el Centro Atlántico de Arte Moderno, en el que la influencia de las tendencias postmodernas que potencian la memoria histórica y contextualista de la arquitectura a través del significado de sus elementos se observa en la reinterpretación en clave deconstructiva que Sáenz de Oiza hace del patio que se convierte en el elemento principal del proyecto y con el que consiguió evocar el carácter tradicional de las viviendas canarias. **(Ref 5.51)**

En la propuesta original el patio permaneció abierto en todo su desarrollo vertical, incluso en planta baja, delimitado por una columnata que no interrumpe la continuidad de los espacios en planta. Sin embargo en el desarrollo posterior del proyecto, la columnata fue sustituida por un muro de cuatro metros de altura con el hueco de acceso a la sala como única abertura, lo cual si bien enfatiza la presencia del patio como elemento principal, merma la flexibilidad de uso de

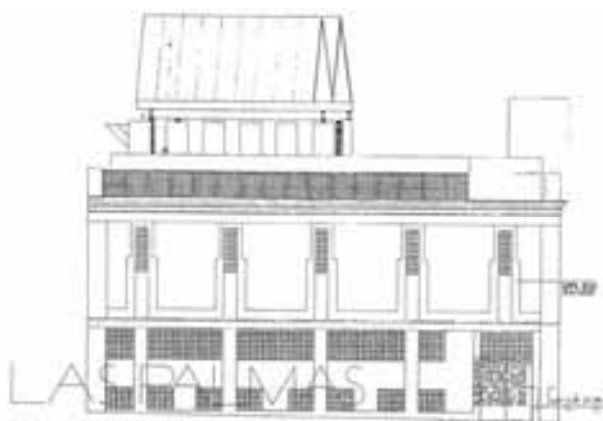


Alzado norte. Estado previo



Alzado norte. Proyecto

Ref 5.52-A. de la Sota Museo Provincial de León 1984



Ref 5.53-F.J. Sáenz de Oiza Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. 1984

los espacios de la planta baja que, por su comunicación directa con el exterior, funcionan como zonas de relación social y de tránsito entre el exterior público y el interior privado.

Esto puede traducirse como un predominio de la forma frente a la función, intencionalidad opuesta a la que se aprecia en León, donde la racionalidad del esquema utilizado, prioriza sobre la ordenación funcional de los espacios.<sup>203</sup>

Desde el punto de vista exterior, ambos arquitectos remataron la construcción con un elemento nuevo que funciona como mirador, sin embargo la distinta formalización pone en evidencia la diferencia de intenciones con las que abordan el problema.

Así, el objetivo principal que persiguió De la Sota al elevar la altura de cornisa de las construcciones preexistentes fue dotar de una imagen uniforme con la que integrar la intervención dentro de su contexto urbano y que sirviera como telón de fondo a la catedral, sin ánimo de competir con la presencia de esta edificación histórica, sino todo lo contrario, mostrando una actitud de respeto y humildad que relega su intervención a un segundo plano, actitud que enfatiza con el uso del mirador con vistas a la catedral que remata el perímetro amurallado. Estableció así un nuevo diálogo entre la intervención y la ciudad que denota una actitud humilde en el trato de la intervención, al subordinar su presencia a la de la catedral. **(Ref 5.52)**

Esta manera de intervenir está en consonancia con la intención de anonimato que acompaña a la obra de De la Sota desde el inicio de su carrera profesional, centrándose en este caso en dar respuesta a las necesidades del museo desde el punto de vista funcional de la actividad museística. De esta forma, tanto el volumen principal que alberga las zonas expositivas como las dependencias situadas en el cerramiento perimetral fueron planteados como si de un edificio de nueva planta se tratara, evitando así condicionar el funcionamiento de las instalaciones con elementos ajenos al propio desarrollo de la actividad que acogen.

Por su parte, el mirador que remata el Centro de Atlántico de Arte Moderno fue tratado como un elemento iconográfico con el que identificar el Museo desde la distancia, utilizando para ello una forma geométrica pura que contrasta con la irregularidad del entorno, lo cual se puede interpretar como una intencionalidad de manifestar claramente la presencia de la intervención. **(Ref 5.53)**



Ref 5.54—F.J. Sáenz de Oiza Palacio de Festivales de Santander. 1984



Ref 5.55—F.J. Sáenz de Oiza Palacio de Festivales de Santander. 1984

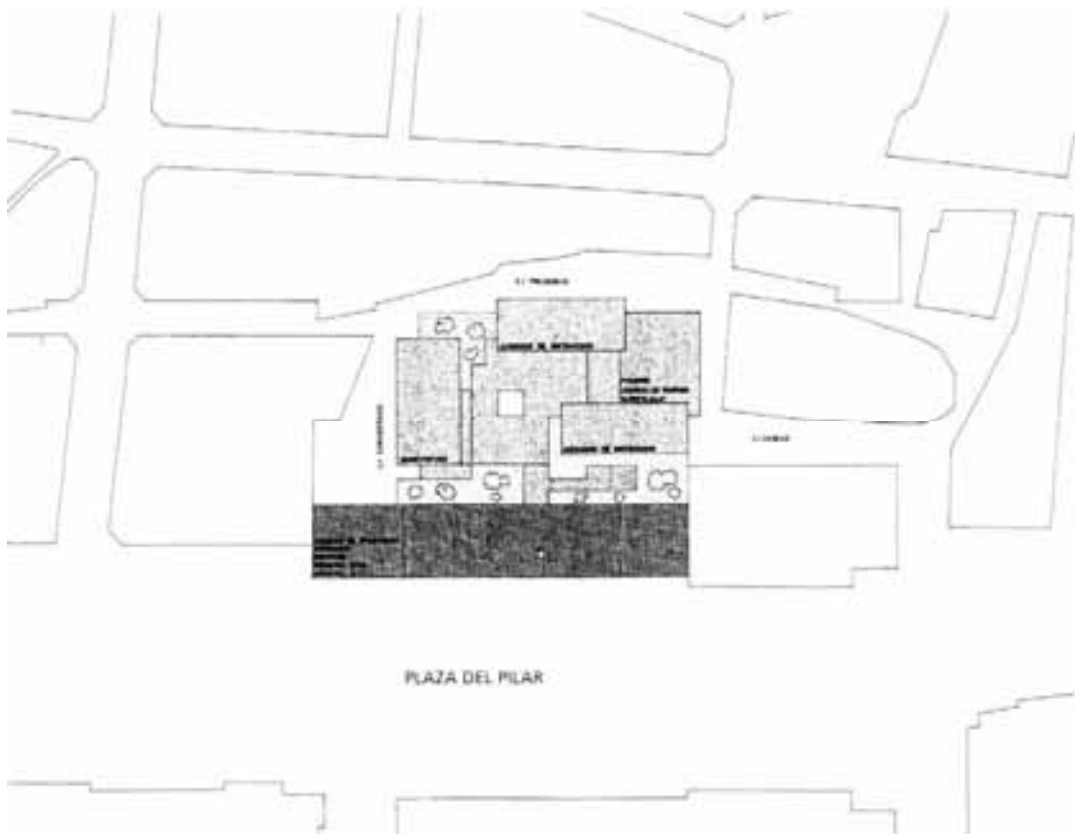
Este uso de la arquitectura como elemento significativo se evidencia más claramente en el Palacio de Festivales de Santander de este mismo año. En este proyecto el edificio tiene un marcado carácter iconográfico, tal y como el mismo Oiza reconoció en la memoria al asociarlo con proyectos como la Ópera de Sydney de Jorn Utzon elaborado con la clara intencionalidad de dotar de una imagen singular al edificio con la que caracterizar la silueta de la ciudad y constituirse en símbolo de la misma.

De esta manera, la función que en Sydney tienen las cubiertas en forma de vela, en Santander son asumidas por las cuatro torres que al elevarse significativamente sobre el volumen del auditorio, ponen en evidencia su carácter accesorio como elementos compositivos que delimitan el espacio principal del edificio, confiriéndole a la imagen resultante el carácter singular buscado. **(Ref 5.54)**

Al mismo tiempo gracias a estos elementos las proporciones del edificio se modifican, al tiempo que rompe la rotundidad del gran cuerpo principal, aspecto al que contribuye la prolongación de la terraza abierta a la bahía que funciona como antesala exterior del auditorio.

Se desvirtúa así la realidad del volumen construido que aparece mayor de lo que funcionalmente es, lo que le confiere un carácter monumental que le distingue de las construcciones de su entorno.

Este carácter monumental se enfatiza con el uso de una composición simétrica en planta que se refleja en ambos alzados, donde la rotundidad del volumen pétreo se suaviza con el revestimiento en bandas horizontales utilizado para los cerramientos así como por los elementos que configuran los accesos que acotan la visión del edificio en su proximidad, aunque sus desproporcionadas dimensiones mantienen presente el carácter monumental del edificio. **(Ref 5.55)**



Ref 5.56-A. de la Sota. Edificio de Juzgados en Zaragoza. 1986



Ref 5.57-A. de la Sota. Centro Cultural La Alhóndiga. 1988

**DE LA SOTA: JUZGADOS ZARAGOZA (1986) – SÁENZ DE OIZA: CENTRO CULTURAL LA ALHÓNDIGA (1988)**

En este segundo análisis, a diferencia del anterior, los arquitectos tuvieron ocasión de intervenir de manera integral en las preexistencias, lo cual permite apreciar de una forma más directa el grado de respeto que los autores guardan respecto a la arquitectura intervenida.

En Zaragoza De la Sota continuó con su depuración formal, planteando el proyecto desde un funcionalismo paralelo al Le Corbusier de los primeros años, envolviendo el programa solicitado en simples prismas rectangulares que son consecuencia directa del ideal funcionamiento propuesto por el arquitecto para este tipo de edificios.<sup>204</sup>

Así, distribuye las distintas funciones en contenedores separados que se unen en planta baja, creando un gran espacio cubierto de relación, a través del cual podemos acceder a los distintos servicios.

También esta solución está planteada desde el punto de vista urbano, como respuesta al entorno en el que se encuentra, y dentro de él a la relación con el edificio preexistente.

Desde este punto de vista la descomposición del solar en cuatro volúmenes aislados establece un diálogo armonioso entre las distintas partes y el conjunto de la ciudad, gracias a la correspondencia formal y dimensional entre los distintos volúmenes.

En esta relación el volumen preexistente mantiene su prioridad frente a los nuevos volúmenes, debido a su mayor tamaño que le confiere un carácter predominante en el conjunto. Este predominio toma mayor valor por su posición urbana, ya que su fachada principal vuelca a la Plaza del Pilar. **(Ref 5.56)**

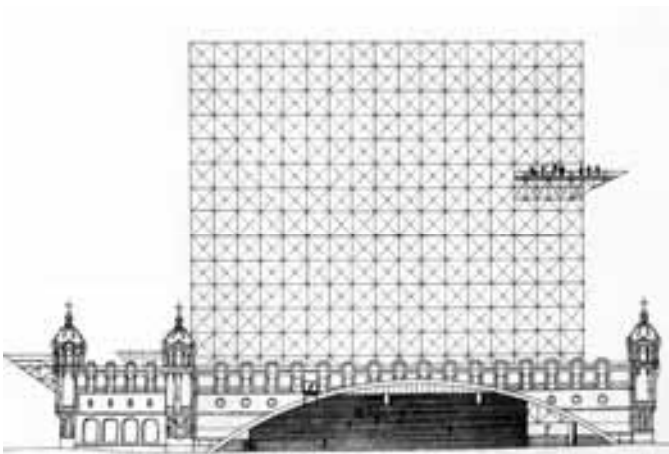
De esta manera De la Sota muestra su respeto por el patrimonio arquitectónico, no sólo por la relación de las nuevas construcciones con la presencia del antiguo edificio de juzgados, sino por la adecuación de la escala de los nuevos volúmenes con la trama urbana consolidada de calles estrechas. **(Ref 5.58)**

Por otra parte la naturaleza introvertida del edificio y el carácter inexpresivo de su imagen exterior, ponen en evidencia las intenciones de pasar desapercibido, intención que viene condicionada por la discreción, sobre todo en este tipo de intervenciones donde el entorno tiene una fuerte carga histórica y expresiva.

Además, la homogénea altura de cornisa y la mínima intervención en el edificio preexistente puede interpretarse como cierto grado de humildad en la



Ref 5.58-A. de la Sota. Edificio de Juzgados en Zaragoza. 1986



Ref 5.59-A. de la Sota. Centro Cultural La Alhóndiga. 1988



toma de decisiones ya que, al igual que en el Museo Provincial de León, se aprecia la renuncia a modificar la relación respecto con la zona monumental de la ciudad.

Este planeamiento es totalmente opuesto al utilizado por Oiza en Bilbao, quien, como describe Javier Sáenz Guerra<sup>205</sup>, rescata para este proyecto las referencias de las grandes estructuras de Buckminster Fuller, motivado por las monumentales intervenciones que por estos años se están realizando en París, como la ampliación del Louvre coronada con la pirámide de Ming Pei o el Gran Arco de la Defense de Von Spreckelsen, donde la gran estructura metálica que da forma al nuevo edificio, modifica de manera contundente no sólo el edificio preexistente, sino el tejido urbano del emplazamiento en el que se sitúa el nuevo Centro Cultural. **(Ref 5.57)**

En este proyecto Oiza subordina la arquitectura preexistente a la nueva construcción, tanto desde el punto de vista formal como funcional, utilizando el edificio de Ricardo Bastida como base del gran volumen transparente al cual vacía para albergar los nuevos usos, conservando únicamente tres de las fachadas que son utilizadas para mantener la referencia del antiguo edificio de la Alhóndiga. **(Ref 5.59)**

Esta radical intervención tiene sus bases teóricas en una concepción de la ciudad como organismo vivo que debe adaptarse a las nuevas necesidades que se incorporen, siendo obligación del arquitecto la de transformar, si es necesario, su realidad física utilizando para ello lenguajes acordes a cada momento histórico.

Una característica común a las dos propuestas es el uso de la tecnología más actual, sin embargo la manera de hacer uso de ella pone en evidencia el distinto planteamiento de los arquitectos frente a la arquitectura histórica.

En este sentido, el uso de los nuevos materiales y tecnologías que De la Sota realiza en Zaragoza, responde únicamente a la consecución del buen funcionamiento del edificio, sin mayores pretensiones expresivas que las ya apuntadas al analizar su relación con el entorno.

Por tanto, utiliza la tecnología para conseguir de manera óptima la forma determinada por el buen funcionamiento de las instalaciones.<sup>206</sup>

Aparece de nuevo en sus planteamientos la prioridad que el usuario tiene en su arquitectura recordando su compromiso con la sociedad, por el que con su trabajo no sólo espera solucionar problemas funcionales, sino que intenta mejorar con ella la calidad de vida de los usuarios.



Por el contrario Sáenz de Oiza utiliza la tecnología para caracterizar la imagen del edificio con un lenguaje moderno que, como en el centro Pompidou de París, persigue convertirse en un hito dentro de la ciudad.<sup>207</sup>

Al igual que en el análisis anterior se evidencia la distinta aplicación del binomio función-forma que, en el caso de La Alhóndiga se invierte, priorizando la forma sobre la función, como consecuencia de pensar la arquitectura no por su funcionalidad, sino desde la complejidad del significado de sus formas.



6 - C O N C L U S I O N E S



## 6- CONCLUSIONES

En coherencia con el desarrollo de la tesis, las conclusiones se exponen siguiendo el mismo esquema de etapas utilizado. Así se ha decidido por mantener la estructura del trabajo pero además por considerar que la naturaleza temporal de los argumentos éticos, objetivo principal de esta tesis, así lo exige para no desvirtuar los resultados obtenidos.

### LOS PRIMEROS AÑOS. 40-50

La primera y más significativa decisión en los inicios de la trayectoria profesional de los dos arquitectos es la común postura de rechazo que ambos muestran frente a los anacronismos neoclásicos con los que el *régimen franquista* pretendía encontrar la imagen adecuada para el *nuevo estado*.

La propia decisión se puede considerar perteneciente al campo de la ética, ya que nos muestra el comportamiento que estos arquitectos mantuvieron frente a lo que consideraban que estaba bien o mal. Además, las argumentaciones que utilizaron para defender este rechazo evidencian aún más la naturaleza ética de esta decisión que en el caso de De la Sota le llevó a reclamar la **sobriedad** como alternativa al lenguaje sobrecargado que empleaban los historicismos (Ref. 3.14), mientras que para Sáenz de Oiza era la **sinceridad y la nobleza** de las formas las que aseguraban la validez de la arquitectura (Ref. 4.15)

La sobriedad que defiende De la Sota se traduce en la eliminación de todo elemento superfluo en sus proyectos, así como la utilización de formas sencillas que va depurando con los años en busca de una arquitectura **anónima**, carente de cualquier significado que responda a criterios constructivos, actitud que contrasta con la artificiosidad y complejidad de los estilos históricos.

Por su parte, la sinceridad y nobleza de formas a que hace mención Sáenz de Oiza, están referidas al carácter del edificio, debiendo responder su apariencia y escala a la función que albergan, lo que supone cierto significado de sus formas, e incluso recurrir, como en el caso de las Basílicas de Aranzazu y La Merced, al uso de la decoración para enfatizar este carácter expresivo.

Luego a pesar de manifestar su rechazo por lo que considera una arquitectura anacrónica, la justificación de sus planteamientos así como parte de sus primeras obras contradicen tal afirmación, ya que sigue manteniendo el lenguaje figurativo como parte esencial de su arquitectura.





Contrasta esta aplicación de la **sinceridad** con la que hace De la Sota, al asociarla con la realidad constructiva del cerramiento y su correspondencia con el interior que encierra.

De esta forma, sus edificios no ocultan su realidad constructiva de sus elementos, evitando un uso engañoso de los materiales y en correspondencia con su función estructural. Ejemplo de ello se encuentra en la casa Arvesú, en la que el tipo y disposición del ladrillo que configura cada uno de los cerramientos está en consonancia con su función estructural. **(Ref.5.13-5.15)**

También puede entenderse el rechazo que mantienen los dos arquitectos frente a la arquitectura impuesta por el *régimen franquista* como oposición a la búsqueda de un estilo nacional y por tanto al establecimiento de unas reglas fijas que determinen como debe ser la arquitectura del país, lo que sesgaría la libertad del proyectista al tener que someter su creatividad a una imagen preconcebida e impuesta.

En realidad el planteamiento de un estilo nacional que refleje el carácter español se produce cíclicamente en la historia de la arquitectura española, coincidiendo con momentos de cambios históricos y sociales en el país pudiéndose afirmar que, tal como se vio en el capítulo 2 (en el apartado nacionalismos y regionalismos), los argumentos utilizados para defender un estilo determinado como estilo nacional, tienen un carácter antropológico, relacionados con el sentimiento de identidad o de pertenencia a una sociedad y que en el caso del *régimen franquista*, además de estar vinculado con intereses ideológicos y propagandísticos.

Por tanto, según este punto de vista, se puede afirmar que la postura de rechazo hacia la imposición de un estilo nacional anacrónico que manifiestan los dos arquitectos, está fundamentada en argumentos éticos e ideológicos.

Este comportamiento es más evidente en el caso de De la Sota al desarrollarse sus primeros trabajos durante los años de máximo fervor nacional y presencia de la arquitectura imperial promovida por el *régimen franquista*, mientras que Sáenz de Oiza, gracias al viaje de estudios a EEUU que realizó nada más finalizar la carrera, pudo evadirse de las rígidas directrices oficiales que marcaron estos primeros años, además de permitirle conocer la actualidad arquitectónica internacional.

Esta diferencia cronológica puede considerarse como causa del distinto desarrollo profesional que muestran los dos arquitectos, ya que, a diferencia de Sáenz de Oiza, cuando De la Sota, a finales de los años cincuenta entra en contacto directo con la arquitectura racionalista, han transcurrido más de quince años desde su titulación.



Durante este tiempo, la continuada aplicación en sus propuestas de los arriba mencionados criterios de **sobriedad y anonimato** que le sirvieron de refugio frente al historicismo monumental impuesto desde los organismos oficiales, provocaría que terminasen por ser asumidos por el arquitecto como características propias de su producción arquitectónica.

Algo totalmente distinto a la realidad que vive Sáenz de Oiza en sus inicios, al finalizar la década de los cuarenta y con ella el periodo de ostracismo que caracterizó a los años de la autarquía española, pasando el país a un periodo de aperturismo cultural obligado para el *régimen franquista* tras la finalización de la guerra mundial, como muestra de acercamiento al bando victorioso.

Este contexto, le permite a Sáenz de Oiza ensayar casi de inmediato con el nuevo lenguaje racionalista, ya que es adoptado por los organismos oficiales por lo adecuado que resultó para resolver las necesidades de urgente crecimiento de las ciudades. (Cap. 5, apartado 2.1.2- Los años 50. crecimiento urbano)

Se produce así una asociación entre lenguaje arquitectónico y necesidades sociales, muy en consonancia con la percepción que tiene Sáenz de Oiza de la arquitectura como reflejo de la realidad (**Ref 4.18**) y que justifica la brusquedad con la que se produce, en su trayectoria profesional, el paso del racionalismo, utilizado en sus primeros años como respuesta a la penuria económica del momento, al organicismo que caracteriza su segunda etapa, en unos años en los que la entrada de las inversiones extranjeras terminan con la carestía económica de los años precedentes.

En este sentido, el poblado de Fuencarral A (**Ref. 5.8**) deja constancia del **compromiso** que durante estos años asume Sáenz de Oiza con la arquitectura de su tiempo. En él se aprecia la renuncia a la utilización de materiales ostentosos, llevando a cabo la construcción con aquellos que, garantizando un correcto resultado, están más acordes con la realidad económica del momento.

También De la Sota defiende la necesidad de una arquitectura acorde a su tiempo, sin embargo el **compromiso** que él adquiere es con la sociedad, entendiendo la arquitectura no como reflejo de la realidad del momento, sino como herramienta al servicio de la sociedad, siendo obligación del arquitecto a dar soluciones que ayuden a conseguir una vida mejor. (**Ref. 3.16**).

De aquí, la imagen rural y la variedad de tipologías utilizadas en Fuencarral B (**Ref. 5.9**), con las que pretende adecuarse al máximo a la diversidad de usuarios que ocuparán las viviendas.



## **RACIONALISMO VS ORGANICISMO. 60**

El fin de los años de penuria económica que había atravesado el país y con ello la llegada de nuevos tiempos de bonanza económica, permiten evidenciar el distinto compromiso ya comentado que cada arquitecto asume respecto a la arquitectura de su tiempo.

De la Sota, para el que la arquitectura no es más que un instrumento al servicio de la sociedad, encuentra en la prefabricación el aliado perfecto para cumplir sus objetivos de universalizar sus propuestas a través de la industrialización de la arquitectura que permita la repetición de las soluciones, centrandó la importancia del proyecto más en el cómo se hace que en el para quien o donde.

Esta apuesta por la prefabricación como sistema de producción de la arquitectura pone de manifiesto la defensa de De la Sota en la racionalidad del proceso tanto constructivo como proyectual. (Ref. 3.29) y aunque si bien el razonamiento es una capacidad intelectual, la determinación que muestra De la Sota por la arquitectura racional puede considerarse una opción ética que evidencia su **compromiso con la sociedad** de su tiempo, en cuanto que persigue dar respuesta a los problemas de su tiempo, utilizando los sistemas más eficaces de que dispone la sociedad del momento.

Además, al tener que proceder de manera racional, está obligado a utilizar los materiales de acuerdo con sus cualidades estructurales, lo que supone hacer un uso sincero de los elementos constructivos.

Esta **sinceridad** De la Sota la extiende al uso de los materiales, que además de ser empleados por sus cualidades técnicas, deja a la vista el carácter industrial de los mismos, sin ocultar su función de recubrimiento cuando se adosa a una superficie portante. (Ref 5.25)

También esta elección del prefabricado se puede entender que responde a unas intenciones de dominio de la arquitectura frente a la naturaleza. Por un lado, el carácter artificial de los elementos prefabricados de hormigón se enfrenta la naturaleza que le rodea. Por otra parte, la elevación de la construcción permite obtener una posición de dominio sobre su entorno.

Esta actitud demuestra una falta de **humildad** en la relación de la arquitectura con la naturaleza, lo que parece no estar en consonancia con el carácter discreto que se le puede atribuir a su arquitectura por la aplicación de argumentos como el anonimato, que le conduce a eliminar todo significado de las formas construidas, lo que en estos años consigue precisamente gracias al uso austero que hace de los sistemas prefabricados.



Según este punto de vista es Sáenz de Oiza el que en estos años muestra una actitud de **humildad** en su trato con la naturaleza, procurando integrar sus edificios en el entorno en el que se emplazan, como se ha visto en la ampliación de la casa Huarte, cuya presencia está completamente sometida a su entorno natural. (Ref. 5.20)

Esta actitud es consecuencia del cambio producido en sus planteamientos y que le llevan, como se ha comentado anteriormente, hacia una arquitectura organicista que busca una relación más directa con la naturaleza, con la que pretende realizar una arquitectura acorde con la nueva situación social que vive el país.

De aquí que si en estos años la sociedad española ha abandonado la carestía económica del periodo anterior para comenzar una etapa de bonanza, igualmente la arquitectura debe eliminar el carácter austero de las construcciones sociales anteriores y emplear formas y sistemas constructivos en consonancia con esta nueva situación.

No debe entenderse esta actitud carente de compromiso, sino que el **compromiso** que asume Sáenz de Oiza es con la arquitectura, de forma que se siente en la obligación de hacer una arquitectura acorde a las posibilidades e inquietudes de la sociedad del momento.

Continúa defendiendo Sáenz de Oiza, como en la etapa anterior, la sinceridad como valor de la verdadera arquitectura aplicada a la expresión del carácter del edificio. Sin embargo, en estos años la expresividad a la que debe responder su apariencia exterior se debe conseguir sin introducir añadidos, sino únicamente con los elementos constructivos que lo definen.

Esto supone la eliminación de todo tipo de ornamento, lo cual puede entenderse como la persistencia de su compromiso social y que le lleva a la renuncia de cualquier elemento innecesario.

No obstante, la obligación de conseguir una expresividad determinada le conduce a falsear la realidad de los materiales, ocultando su naturaleza mediante la aplicación de revestimientos, utilizados en beneficio de la imagen o significado que se pretende evocar. (Ref 5.24)

C O N C L U S I O N E S



### **AFIRMACIÓN VS. REVISIÓN. 70**

A comienzos de la década de los setenta las nuevas teorías de arquitectura fundamentadas en una comprensión sociológica de la comunicación visual ponen en tela de juicio la validez de los planteamientos modernos, provocando una situación de confusión dentro del panorama arquitectónico internacional.

El planteamiento con el que cada arquitecto responde a estos momentos de crisis, evidencia lo opuesto de las dos personalidades. De manera que la constancia de los planteamientos racionalistas que muestra De la Sota, contrasta con la ambigüedad de las propuestas de Sáenz de Oiza que configuran una producción ecléctica.

La confianza demostrada por De la Sota en los planteamientos racionalistas en estos momentos de crisis, evidencia aún más el carácter ético de su determinación como **compromiso con la sociedad** de su tiempo, a la que sigue creyéndose en la obligación de prestar su servicio, utilizando los que considera sistemas más eficaces para resolver sus problemas.

Esta determinación también puede asociarse con el valor ético de **fidelidad** y **obediencia** hacia lo que considera la correcta manera de hacer arquitectura, comportamiento que le permite mantenerse firme en su defensa del racionalismo.

Durante estos años además, el uso continuado de las últimas tecnologías como herramientas con las que mejorar sus respuestas a los problemas planteados, puede considerarse como un aspecto más de su compromiso con la sociedad de su tiempo, como se aprecia en el edificio Bankuni3n en el que la tecnología es llevada al límite para conseguir minimizar la presencia de la arquitectura y con ello optimizar los espacios de trabajo. **(Ref. 5.41)**

Muy distinto es el comportamiento de Sáenz de Oiza, que utiliza las nuevas tecnologías de manera elocuente, manifestando su presencia con lo que consigue cargar al edificio con un significado de modernidad, como es el caso del Banco Bilbao **(Ref. 5.40)**

Esta actitud está motivada por su compromiso con la arquitectura de su tiempo que le lleva a ensayar con los últimos lenguajes, como ya hiciera la década anterior con el organicismo y que en estos años le obliga a elaborar sus propuestas con una especial atención a la caracterización de los ambientes lo que le lleva al uso de los elementos arquitectónicos no sólo por su uso sino por el significado que evocan.



### ÚLTIMOS TRABAJOS. 80-90

En estos últimos años se agudizan los contrastes entre ambos arquitectos que se reflejan en una muy distinta producción, en la cual se aprecia que mientras a De la Sota su ideal tecnológico le ha conducido a una total ausencia de elementos figurativos en su producción, Sáenz de Oiza apuesta por una arquitectura con una gran carga simbólica.

En las intervenciones en lo construido que De la Sota realiza en estos años, el carácter **anónimo** de su arquitectura adquiere su máximo significado al evidenciar cierta contradicción en su planteamiento por el contraste que se produce entre la sencillez formal de su arquitectura y el carácter figurativo de las preexistencias en las que interviene, fortaleciendo la presencia de su arquitectura que además adquiere un significado simbólico de moderno.

Se aprecia además un **respeto** por la memoria histórica del lugar, de manera que a pesar de alterar la imagen de la construcción intervenida, se mantienen las relaciones con su entorno, conservando las características que definían el espacio urbano antes de la intervención.

Esta actitud se puede interpretar como una suavización de sus planteamientos racionalistas, buscando una mayor integración de la arquitectura en su entorno, lo que está relacionado con el valor ético de la **humildad** y el sometimiento, en este caso, de la nueva arquitectura a la arquitectura histórica.

Recupera así el valor de la humildad como característica definitoria de arquitectura y que había sido relegado a un segundo término durante más de dos décadas. (Ref 5.52)

Sáenz de Oiza por su parte, confía la presencia de la memoria histórica del lugar al valor simbólico de la arquitectura, lo que le permite transformar la realidad que interviene para crear un nuevo contexto urbano. (Ref. 5.57)

Por otra parte la diversidad estilística que muestra Sáenz de Oiza durante estos últimos años se sustenta en un planteamiento **anónimo** de la arquitectura, entendido no por la carencia de expresión figurativa como era el caso de De la Sota, sino por la no asociación del autor con un estilo determinado, que desemboca en los estilos personales, los cuales entiende condicionan la libertad creadora del arquitecto.

Esta defensa de anonimato es la misma con la que en los inicios del siglo se presentaba el eclecticismo como la manera de crear arquitectura de su tiempo, ya que permitía mantener la libertad proyectual del arquitecto, que así



podría utilizar los distintos estilos como recursos con los que dar una respuesta adecuada a las necesidades de su tiempo.<sup>208</sup>

De aquí se desprenden una contradicción, ya que si por una parte defiende la libertad de acción como premisa para garantizar una arquitectura de su tiempo, esta misma decisión está condicionando la libertad creadora a la elección del estilo a utilizar.

C O N C L U S I O N E S

## NOTAS

- <sup>1</sup> Tournikiotis, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Mairea y Celeste Ediciones. Madrid, 2001.
- <sup>2</sup> Baldellou, Miguel Ángel. *Hacia una arquitectura racional española*. Summa Artis. Historia General del Arte vol. XL. Madrid 2001.
- <sup>3</sup> Hernando, Javier. *La crisis del clasicismo y la renovación de la arquitectura*. Arquitectura en España. 1770-1900. Manuales de Arte Cátedra. 1984
- <sup>4</sup> Navascués, Pedro. *Arquitectura española 1808-1914*. Summa Artis. Vol. XXXV Madrid 1993
- <sup>5</sup> Lampérez y Romea, Vicente. *La arquitectura rústica y popular española*. Arquitectura Civil Española de los siglos I al XVIII. Tomo I. Editorial Saturnino Calleja. Madrid 1922
- <sup>6</sup> Rucabado Gómez, Leonardo y González Álvarez-Ossorio, Anibal. *Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura nacional*. Arte Español. 1918
- <sup>7</sup> Ribes Marco, Demetrio. *Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura nacional*. Arquitectura y construcción. 1918
- <sup>8</sup> Giner de los Ríos, Bernardo. *50 años de arquitectura española 1900-1950*. México 1952 Reeditado 1980 con el título *Cincuenta años de arquitectura española II* por la Editorial Patria, Madrid.
- <sup>9</sup> "La destrucción de una cultura producida desde las posiciones ideológicas derrotadas por las armas; la lucha ideológica, o al menos la disparidad, en las posiciones de los sectores componentes de levantamiento (fundamentalmente, Falange, Tradicionalismo, Católicos Integristas y A.C.N.P.); la diversidad de alternativas culturales globales que se ofrecen desde esas posiciones de lucha (un arte de Estado frente a una cultura conservadora); el arbitraje de Franco y la disolución de la dicotomía en las tradicionales posiciones coherentes con la obsolescencia de contenidos del añejo bloque dominante. Todos estos parámetros son los que subyacen en el proceso del pensamiento cultural, y por tanto arquitectónico". Víctor Pérez Escolano. *Arquitectura 199. Arquitectura, ideología y poder*. Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, 1976
- <sup>10</sup> "¿Cómo salvar, pues, los valores avanzados y, a la vez, eternos de una arquitectura apropiada a la nueva realidad que reclama para una España Imperial?. Potenciándolos "principios clásicos, católicos e imperiales" susceptibles de ser expresados a partir de una arquitectura desnuda, masiva y proporcional" Jiménez Caballero. "ARTE Y ESTADO" publicado entre los números 75 y 78 de la revista integrista "Acción Española". Aparecido como volumen en 1935 impreso por Gráfico Universal. Recogido por Víctor Pérez Escolano en *Arquitectura 199. Arquitectura, ideología y poder*. Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, 1976.
- <sup>11</sup> "Para él la nueva arquitectura tiene un primer origen laudable, en sus impulsos y su carácter de reacción contra esa "pútrida delicia", con que califica al modern style, en el que agrupa arquitectura que él nombra con los títulos "Casino de San Sebastián", "Banco de España", "Casa de Gaudí en Barcelona": "una arquitectura con exteriores y fachada donde se habían depositado – como en las Enciclopedias a lo Larousse, a lo Espasa – todos los vestigios del pasado. En un detritus infatigable. Una arquitectura con interiores psicológicos, intimistas donde guarecer bien las lágrimas pasionales de escenas de sofá, los eructos de comidas complicadas, los malos olores de una ausencia de baño, los bacilos de toda epidemia y las caries de unos dientes sin cepillo. Deliciosa arquitectura". Jiménez Caballero. Op. Citada.
- <sup>12</sup> Ver la presentación del *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional* obra del escultor Manuel Laviada, del arquitecto Luis Moya Blanco y el militar Vizconde de Uzqueta publicado por la revista Vértice nº 34 en septiembre de 1940. Recogido por Ángel Urrutia Núñez. "Arquitectura Española Contemporánea. Documentos Escritos, Testimonios Inéditos". Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Pags. 242 a 247.
- <sup>13</sup> Carlos Sambricio. "La Arquitectura Española 1939-1945: La Alternativa Falangista", capítulo tercero del libro *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Colección de Arquitectura 8. Murcia 1983.
- <sup>14</sup> Flores, Carlos y Amman, Eduardo *Guía de la arquitectura de Madrid*. Editorial Aguilar. Madrid 1967
- <sup>15</sup> Baldellou, Miguel Ángel. *Hogar y Arquitectura 115*. Monográfico dedicado a Alejandro de la Sota. 1974
- <sup>16</sup> Fullaondo, Juan Daniel. *Nueva Forma 107*. Monográfico dedicado a Alejandro de la Sota, r1974
- <sup>17</sup> Rodríguez Cheda, José Benito. *Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura*. COAG 1994
- <sup>18</sup> Bravo Remis, Restituto *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Universidad de Sevilla. 2000
- <sup>19</sup> Baldellou, Miguel Ángel *Alejandro de la Sota*. Colección Arquitectos de Madrid nº 2. Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e Infraestructura de la Comunidad de Madrid. 2006
- <sup>20</sup> AAVV. *Alejandro de la Sota*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2009
- <sup>21</sup> Fernández Galiano, Luís. *Las tres vidas de Alejandro de la Sota. AV Monografías nº 68*. Madrid 1997
- <sup>22</sup> Sota, Alejandro de la.. *Pequeña polémica en torno a unas fotografías*. RNA 124 1952
- <sup>23</sup> Sota, Alejandro de la.. *Intervención en la Sesión crítica de arquitectura: Arquitectura en el Brasil*. RNA 156.1954
- <sup>24</sup> Sota, Alejandro de la.. *Intervención en la "Sesión Crítica de Arquitectura; Arquitectura en el Brasil*. RNA 156. 1954
- <sup>25</sup> Sota, Alejandro de la.. *Intervención en la Sesión Crítica de Arquitectura; La Arquitectura y el Paisaje*. RNA 128. 1952
- <sup>26</sup> Sota, Alejandro de la.. *Conferencia pronunciada en el curso de jardinería y paisaje en la ETSAM 1956*.
- <sup>27</sup> Sota, Alejandro de la.. *Sentimiento sobre cerramientos ligeros*. Instituto Torroja de Madrid. 1963
- <sup>28</sup> Sota, Alejandro de la.. *Sentimiento arquitectónico de la prefabricación*. Hogar y arquitectura 115. Madrid 1968
- <sup>29</sup> Sota, Alejandro de la.. *Mensaje a los recién titulados*. Método 119. Madrid 1968
- <sup>30</sup> Sota, Alejandro de la.. *Palabras en la entrega de premios de proyectos fin de carrera en la ETSAM*. 1985
- <sup>31</sup> Sota, Alejandro de la. *El espíritu de un verdadero moderno*. Entrevista con Pilar Rubio. En Lápis 42. 1987
- <sup>32</sup> Sota, Alejandro de la. *Conferencia en Barcelona (ciclo Modernitat i avantguarda)* 1980
- <sup>33</sup> Sota, Alejandro de la. *De las restauraciones*. Restauración y Rehabilitación nº 0. 1994





- <sup>34</sup> Sota, Alejandro de la. *Presentación del catálogo de la exposición Alejandro de la Sota en la Universidad de Harvard*. 1987
- <sup>35</sup> Sota, Alejandro de la. *Unha conversa* (conversación con M. gallego, P. de Llano, C. Portela). Grial 109. 1991
- <sup>36</sup> Entre otros, pueden señalarse, la Dirección General de Arquitectura, el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones —después convertido en Dirección General (23 de septiembre de 1939)—; el Instituto Nacional de Colonización, —heredero del republicano instituto Nacional para la Reforma Agraria—; el Instituto de Crédito para la Reconstrucción —dependiente del Ministerio de Hacienda—; el Instituto Nacional de la Vivienda —actualización del Patronato de Casas Baratas— o la Obra Sindical del Hogar.
- Arquitectura en Regiones Devastadas*. Catálogo de la exposición celebrada en la Arquería de los Nuevos Ministerios de Madrid del 22 de enero al 22 de febrero de 1987. Editado por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo 1987
- <sup>37</sup> Sota, Alejandro de la. *Vivienda agrupada, el pueblo de Gimenez*. RNA 83. 1948
- <sup>38</sup> Delgado Brusco, Eduardo. Tesis doctoral *Arquitectura Sacra Española 1039-1945*. ETSAM 1999
- <sup>39</sup> Baldellou, Miguel Ángel. *Alejandro de la Sota*. Ayuntamiento de Madrid 2006
- <sup>40</sup> Baldellou, Miguel Ángel. Obra citada.
- <sup>41</sup> Sota, Alejandro de la. *Escuela en el Alto Aragón*. RNA 101. 1950
- <sup>42</sup> Llano, Pedro de. *El nacimiento dunha arquitectura. Alejandro de la Sota*. Excma. Deputación de Pontevedra. 1994.
- <sup>43</sup> Sota, Alejandro de la. *El nuevo poblado de Esquivel*. RNA 133. 1953.
- <sup>44</sup> Sota, Alejandro de la. *El nuevo poblado de Esquivel*. RNA 133. 1953.
- <sup>45</sup> Baldellou, Miguel Ángel. *Hogar y Arquitectura 115*. 1974. Número parcialmente dedicado a la obra de Alejandro de la Sota
- <sup>46</sup> Bravo Remis, Restituto. *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Universidad de Sevilla. 2000
- <sup>47</sup> Fernández Galiano, Luís. *Esquivel*. AyV 68. 1997.
- <sup>48</sup> Baldellou, Miguel Ángel. Obra citada.
- <sup>49</sup> Delgado Brusco, Eduardo. Tesis doctoral *Arquitectura Sacra Española 1039-1945*. ETSAM 1999
- <sup>50</sup> Delgado Brusco, Eduardo. Tesis doctoral *Arquitectura Sacra Española 1039-1945*. ETSAM 1999
- <sup>51</sup> Bravo Remis, Restituto. *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Universidad de Sevilla. 2000
- <sup>52</sup> Sota, Alejandro de la. *Poblados de absorción. Madrid. Fuencarral B*. Revista Nacional de Arquitectura. 176-177. 1956.
- <sup>53</sup> Sota, Alejandro de la. *Poblados de absorción. Madrid. Fuencarral B*. Revista Nacional de Arquitectura. 176-177. 1956.
- "... Estas viviendas se destinan a gente humilde, con programa mínimo de necesidades. Se intenta conseguir con esas sencillas casas un conjunto agradable y armónico que cumpla, luego del cometido principal del buen vivir de sus usuarios, el fin del buen parecer, que en toda obra de tipo social, debe ir parejo."
- <sup>54</sup> Llano, Pedro de. *El nacimiento dunha arquitectura. Alejandro de la Sota*. Excma. Deputación de Pontevedra. 1994.
- <sup>55</sup> Sota, Alejandro de la. *Casa en el Viso, Madrid*. RNA 164. 1955.
- <sup>56</sup> Sota, Alejandro de la. *Comentario en la publicación de la Exposición conmemorativa del Centenario de la fundación de la Escuela de Ingenieros Agrónomos*. RNA 170. 1956
- <sup>57</sup> Publicada en RNA 108. 1950
- <sup>58</sup> Sota, Alejandro de la. *Comentario en la publicación de la Exposición conmemorativa del Centenario de la fundación de la Escuela de Ingenieros Agrónomos*. RNA 170. 1956
- <sup>59</sup> Sota, Alejandro de la. *Comentario de Sota en la publicación, del Pabellón de Pontevedra en la Exposición de la Feria del Campo de Madrid en 1956*, en la RNA 175. 1956
- <sup>60</sup> Sota, Alejandro de la. *Concurso para la Delegación de Hacienda en La Coruña*. RNA 172. 1956
- <sup>61</sup> Ídem
- <sup>62</sup> Martínez Arroyo, Carmen y Pemjean, Rodrigo. *Alejandro de la Sota. Cuatro agrupaciones de vivienda*. COA de Castilla la Mancha. 2006.
- <sup>63</sup> Una exhaustiva descripción a este respecto la realiza Josep Llinás con motivo de la restauración del edificio publicada en *Gobierno Civil de Tarragona* editado por el COA de Almería. 2006
- <sup>64</sup> Texto que acompaña a la exposición del proyecto en la monografía que publica la editorial Pronaos. Alejandro de la Sota. Madrid 1989.
- <sup>65</sup> Tal como nos muestra Pedro de Llano en su libro *O nacimiento dunha arquitectura. Alejandro de la Sota*. Diputación Provincial de Pontevedra 1994
- <sup>66</sup> Sota, Alejandro de la. *Sesión crítica de arquitectura: Las nuevas Parroquias de Vitoria*. Revista Nacional de Arquitectura 196. 1958
- <sup>67</sup> Anexo a la memoria del proyecto publicado en *Gobierno Civil de Tarragona. 1957-1964. Alejandro de la Sota*. Archivos de Arquitectura. España siglo XX. Nº 13. Colegio de Arquitectos de Almería
- <sup>68</sup> Alejandro de la Sota. Texto que acompaña a la publicación del proyecto en la monografía editada por Pronaos en 1989.
- <sup>69</sup> Ídem
- <sup>70</sup> Ídem
- <sup>71</sup> Bravo Remis, Restituto *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Universidad de Sevilla. 2000
- <sup>72</sup> Sota, Alejandro de la. *Alejandro de la Sota*. Editorial Pronaos. Madrid 1989
- <sup>73</sup> Valdés, Alfonso. *De Mies van der Rohe a Alejandro de la Sota, o de la Grande y Honrosa Fidelidad a unos Principios Heredados (I)* Arquitectura 233. 1981
- <sup>74</sup> Sota, Alejandro de la. *Alejandro de la Sota*. Editorial Pronaos. Madrid 1989
- <sup>75</sup> Bayón, Mariano *Entrevista a Alejandro de la Sota en su propio arresto domiciliario*. Arquitectura Bis. 1974



- <sup>76</sup> Descripción aportada por Rodrigo Pemjeam en *Alejandro de la Sota. Cuatro agrupaciones de vivienda*. Carmen Martínez Arroyo, Rodrigo Pemjeam. COA de Castilla la Mancha. 2006.
- <sup>77</sup> Rodríguez Cheda, José Benito. *Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura*. Colegio oficial de arquitectos de Galicia. 1994
- <sup>78</sup> Sota, Alejandro de la. Comentario que acompaña a la publicación del proyecto en la monografía editada por Pronaos en 1989
- <sup>79</sup> Sota, Alejandro de la. Comentario que acompaña a la publicación del proyecto en la monografía editada por Pronaos en 1989
- <sup>80</sup> Rodríguez Cheda, José Benito. *Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura*. COAG 1994
- <sup>81</sup> Sota, Alejandro de la. Comentario que acompaña a la publicación del proyecto en la monografía editada por Pronaos en 1989
- <sup>82</sup> Bravo Remis, Restituto. *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Universidad de Sevilla. 2000
- <sup>83</sup> Bravo Remis, Restituto. *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Universidad de Sevilla. 2000
- <sup>84</sup> Bravo Remis, Restituto. *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Universidad de Sevilla. 2000
- <sup>85</sup> Rodríguez Cheda, José Benito. *Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura*. COAG 1994
- <sup>86</sup> Bravo Remis, Restituto. *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Universidad de Sevilla. 2000
- <sup>87</sup> A. de la Sota. O nacemento dunha arquitectura. Pedro de Llano 1994
- <sup>88</sup> Bravo Remis, Restituto. *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Universidad de Sevilla. 2000
- <sup>89</sup> Sota, Alejandro de la. Comentario que acompaña a la publicación del proyecto en la monografía editada por Pronaos en 1989
- <sup>90</sup> Bravo Remis, Restituto. *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Universidad de Sevilla. 2000
- <sup>91</sup> Baldellou, Miguel Ángel. *Alejandro de la Sota*. Ayuntamiento de Madrid 2006
- <sup>92</sup> Sota, Alejandro de la. Comentario que acompaña a la publicación del proyecto en la monografía editada por Pronaos en 1989
- <sup>93</sup> Sota, Alejandro de la. *Sala de Exposiciones del MOPU*. De Diseño 15, 1988
- <sup>94</sup> Baldellou, Miguel Ángel. *Alejandro de la Sota*. Ayuntamiento de Madrid 2006
- <sup>95</sup> Sota, Alejandro de la. 6 ideas para un problema. Conserjería de ordenación del territorio, medio ambiente y vivienda. Madrid 1986
- <sup>96</sup> Llano, Pedro de. *Alejandro de la Sota. O nacemento dunha arquitectura*. Excma. Deputación de Pontevedra. 1994.
- <sup>97</sup> López Peláez, José Manuel. *Oiza y el reflejo del Zeigeist*. El Croquis 32-33- Madrid 1988
- <sup>98</sup> Fullaondo Errazi Juan Daniel. *La bicicleta aproximativa*. Kain Editorial. 1991
- <sup>99</sup> Torre Martín-Reinoso, M<sup>a</sup> José de la. *Pluralismo y Manierismo en la obra de Sáenz de Oiza*. Tesis doctoral ETSAM. 1993
- <sup>100</sup> Prata Ramos, Paulo. *Sáenz de Oiza. A procura como estilo*. Tesis doctoral Universidad Lusitana de Lisboa. 1999.
- <sup>101</sup> Capitel, Antón. *Un gigante de la arquitectura española en la segunda mitad del siglo XX*. Pronaos. 1996
- <sup>102</sup> Fullaondo Errazi, Juan Daniel *La bicicleta aproximativa* Kain editorial. 1991
- <sup>103</sup> Valdés, Alfonso. *La conexión americana*. Arquitectura 228. 1981
- <sup>104</sup> Prata Ramos, Paulo. *Sáenz de Oiza: a procura como estilo*. Tesis doctoral Universidad Lusitana de Lisboa. 1999
- <sup>105</sup> Fco. Javier Sáenz de Oiza. *Las Basílicas de Aranzazu y La Merced. Sesión de crítica de arquitectura*. RNA 114. 1951
- <sup>106</sup> Fco. Javier Sáenz de Oiza. *El Ministerio del Aire. Sesión de crítica de arquitectura*. RNA 112. 1951
- <sup>107</sup> Fco. Javier Sáenz de Oiza. *El Vidrio y la Arquitectura*. Revista Nacional de Arquitectura 129-130. 1952
- <sup>108</sup> Fco. Javier Sáenz de Oiza. *El pueblo de Vegaviana*. Arquitectura 7. 1959
- <sup>109</sup> Fco. Javier Sáenz de Oiza. *Terrazas*. Arquitectura 22. 1960
- <sup>110</sup> Fco. Javier Sáenz de Oiza. *Cuestionario*. Arquitectura 64. 1964
- <sup>111</sup> Fco. Javier Sáenz de Oiza. *Entrevista con Pilar Rubio*. Lápis 32. 1986
- <sup>112</sup> Acta del Jurado publicada en la Revista Nacional de Arquitectura nº 107, Madrid 1950.
- <sup>113</sup> Sáenz Guerra, Javier. *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago*. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani, 1954. Fundación Museo Oteiza. 2007
- <sup>114</sup> Hurtado Torán, Eva. *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares*. 1953. COAM 2002
- <sup>115</sup> *Hogar y Arquitectura* 59. Madrid 1965.
- <sup>116</sup> Sáenz de Oiza, Fco. Javier. *La vivienda Experimental. Concurso de Viviendas Experimentales de 1956*. Fundación Cultural COAM: Madrid 1997.
- <sup>117</sup> Moneo, Rafael. *El Poblado de Entrevías*. Hogar y Arquitectura 34. Madrid 1961.
- <sup>118</sup> Sáenz de Oiza, Fco. Javier. *Sesión Crítica de Arquitectura dedicada al proyecto una Capilla en el Camino de Santiago*. RNA 161. 1955.
- <sup>119</sup> Sáenz Guerra, Javier. *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago*. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani, 1954. Fundación Museo Oteiza. 2007
- <sup>120</sup> Tafuri, Manfredo y Dal Co, Francesco. *Arquitectura Contemporánea*. Editorial Electa. Milán 1976.
- <sup>121</sup> Flores, Carlos. *Feria Mundial de N. Y. Concurso de ideas para el pabellón español*. Hogar y Arquitectura 45. Madrid 1963
- <sup>122</sup> Bohigas, Orihol. *1ª Sesión de Academia: El concurso de Córdoba*. Arquitectura 210. Madrid 1978



- <sup>123</sup> Sáenz de Oiza, Fco. Javier. *Concurso para el Palacio de Festivales de Santander*. Arquitectura 250. Madrid 1984
- <sup>124</sup> Sáenz de Oiza, Fco. Javier. *Villa en Torreldones*. Arquitectura 267. Madrid 1987
- <sup>125</sup> Pérez Escolano, Víctor. *Arquitectura 199. Arquitectura, ideología y poder*. Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, 1976
- <sup>126</sup> Jiménez Caballero. "ARTE Y ESTADO" publicado entre los números 75 y 78 de la revista integrista "Acción Española". Aparecido como volumen en 1935 impreso por Gráfico Universal. Recogido por Víctor Pérez Escolano en *Arquitectura 199. Arquitectura, ideología y poder*. Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, 1976.
- <sup>127</sup> Ver la presentación del *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional* obra del escultor Manuel Laviada, del arquitecto Luis Moya Blanco y el militar Vizconde de Uzqueta publicado por la revista *Vértice* nº 34 en septiembre de 1940. Recogido por Ángel Urrutia Núñez. "ARQUITECTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA. DOCUMENTOS ESCRITOS, TESTIMONIOS INÉDITOS". Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- <sup>128</sup> Sambricio, Carlos. *La Arquitectura Española 1939-1945: La Alternativa Falangista*, Capítulo Tercero del Libro *Cuando Se Quiso Resucitar la Arquitectura*. Colección de Arquitectura 8. Murcia 1983.
- <sup>129</sup> Chueca Goitia, Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de La Alhambra*. Ediciones Dossat. Madrid 1981
- <sup>130</sup> Citado por Angel Urrutia Núñez. *Arquitectura Española Contemporánea. Documentos Escritos, Testimonios Inéditos*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- <sup>131</sup> Sambricio, Carlos. Op. Citada.
- <sup>132</sup> Sambricio, Carlos. *¡Que coma República!. Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Posguerra*, capítulo cuarto del libro *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Colección de Arquitectura 8. Murcia 1983.
- <sup>133</sup> Giner de los Ríos, Bernardo. *1931-1939. La República y la Guerra. Urbanismo. 50 Años de Arquitectura Española (1900-1950)*. Editorial Patria, S.A. México, 1952. Reeditado por Adir editores, Madrid 1980.
- <sup>134</sup> Sambricio, Carlos. *¡Que coma República!. Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Posguerra*, capítulo cuarto del libro *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Colección de Arquitectura 8. Murcia 1983.
- <sup>135</sup> Solá Morales, Ignacio. *La Arquitectura de la vivienda en los años de la Autarquía (1939-1953)*. Arquitectura nº 199.
- <sup>136</sup> Sambricio, Carlos. *¡Que coma República!. Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Posguerra*, capítulo cuarto del libro *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Colección de Arquitectura 8. Murcia 1983.
- <sup>137</sup> AC Publicación del GATEPAC. Fundación caja de arquitectos. Barcelona. 2005
- <sup>138</sup> Cabrero a Italia, Centroeuropa y EEUU, Fisac a los países nórdicos, Oiza a EEUU. *Arquitectura Española del Siglo XX*. Ángel Urrutia. Ediciones Cátedra 1997.
- <sup>139</sup> Chueca Goitia, Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de La Alhambra*. Ediciones Dossat. Madrid 1981
- <sup>140</sup> Sáenz de Oiza, Fco. Javier. *Concurso de anteproyectos para la nueva Basílica de Ntra. Sra. De Aranzazu*, Patrona de Guipúzcoa. *Revista Nacional de Arquitectura* 107 1950
- <sup>141</sup> Sota, Alejandro de la. *Camisería Denis*. RNA 108. 1950
- <sup>142</sup> Recomendación de su profesor López Otero.
- <sup>143</sup> Ver capítulo 4.3.1. 1946-1958. Los primeros años de la producción arquitectónica de Sáenz de Oiza.
- <sup>144</sup> Baldellou, Miguel Ángel. *Alejandro de la Sota*. Colección Arquitectos de Madrid nº 2. Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e Infraestructura de la Comunidad de Madrid. 2006
- <sup>145</sup> Chueca Goitia, Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de La Alhambra*. Ediciones Dossat. Madrid 1981
- <sup>146</sup> Flores, Carlos. *Arquitectura Española Contemporánea*. Editorial Aguilar 1961.
- <sup>147</sup> Montaner, Josep M<sup>º</sup>. Capítulo dedicado a la reconstrucción y desarrollo en la posguerra (1945-1970) española de la *Historia de la Arquitectura Moderna de Leonardo Benévolo*. 1987
- <sup>148</sup> Lleó, Blanca. *La moderna posguerra 1949-1960*. Artículo incluido en *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*. Editorial Nerea. Madrid 2003
- <sup>149</sup> Sáenz de Oiza, Fco. Javier. *Sesión Crítica de Arquitectura; una Capilla en el Camino de Santiago* *Revista Nacional de Arquitectura* 161. 1955
- <sup>150</sup> Sáenz de Oiza, Fco. Javier. *Sesión Crítica de Arquitectura; una Capilla en el Camino de Santiago* *Revista Nacional de Arquitectura* 161. 1955
- <sup>151</sup> Sáenz de Oiza, Fco. Javier. *Sesión Crítica de Arquitectura; Las Basílicas de Aranzazu y de la Merced*. *Revista Nacional de Arquitectura* 114. 1951.
- <sup>152</sup> Sota, Alejandro de la. *Conferencia La arquitectura y nosotros*, celebrada en Santiago de Compostela, 30 de agosto 1955. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002. *Conferencia pronunciada en el curso de jardinería y paisaje* en la ETSAM 1956.. *Hogar y Arquitectura* 115, noviembre – diciembre 1974.
- <sup>153</sup> Sáenz de Oiza, Fco. Javier. *Concurso para la Delegación de Hacienda de San Sebastián*. *Revista Nacional de Arquitectura* 172. Abril 1958
- <sup>154</sup> Ver capítulo 4.3.1. 1946-1958. Los primeros años de la producción arquitectónica de Sáenz de Oiza.
- <sup>155</sup> Baldellou, Miguel Ángel. *Hogar y Arquitectura* 115. 1974. Número parcialmente dedicado a la obra de Alejandro de la Sota
- <sup>156</sup> Moneo, Rafael. *Perfil del joven Oiza*. *El Croquis* 32-33. 1988
- <sup>157</sup> Ver Hurtado Torán, Eva. *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares*. 1953. Fundación Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 2002.



- <sup>158</sup> Ver Martínez Arroyo, Carmen y Pemjean, Rodrigo. *Alejandro de la Sota. Cuatro agrupaciones de vivienda: Mar Menor-Santander-Calle Velázquez-Alcudia*. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla la Mancha. Demarcación de Toledo. 2006.
- <sup>159</sup> Sota, Alejandro de la. *Casa en el Viso, Madrid*. RNA 164. 1955.
- <sup>160</sup> Sota, Alejandro de la. *Casa en el Viso, Madrid*. RNA 164. 1955.
- <sup>161</sup> Sáenz de Oiza, Javier. *Disertaciones*. El Croquis 32-33. 1988.
- <sup>162</sup> Palabras de Juán Marías en *Arquitectura* 7. 1959
- <sup>163</sup> Sota, Alejandro de la. *Alumnos de arquitectura*. *Arquitectura* 9. Septiembre 1959.
- <sup>164</sup> Sota, Alejandro de la. *Alumnos de arquitectura*. *Arquitectura* 9. Septiembre 1959.
- <sup>165</sup> Sota, Alejandro de la. *Sentimiento arquitectónico de la prefabricación*. *Arquitectura* 110. 1968
- <sup>166</sup> Comentario de Walter Gropius en *Arquitectura* 3. 1959
- <sup>167</sup> Palabras del filósofo Morente en *Arquitectura* 3. 1959
- <sup>168</sup> Sota, Alejandro de la. *Ha muerto Frank Lloyd Wrihth*. *Arquitectura* 5. Mayo 1959.
- <sup>169</sup> Encuesta dirigida a W. Gropius, A. Fndez. Alba, A. de la Sota, J. A. Coderch, A. Ricard. Método 119, Escuela de Arquitectura de Madrid 1968.
- <sup>170</sup> Sota, Alejandro de la. *Casa Varela en Collado Mediano (Madrid)*. *Hogar y Arquitectura* 69. 1967
- <sup>171</sup> Martínez Arroyo, Carmen y Pemjean, Rodrigo. *Alejandro de la Sota. Cuatro agrupaciones de vivienda: Mar Menor-Santander-Calle Velázquez-Alcudia*. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla la Mancha. Demarcación de Toledo. 2006.
- <sup>172</sup> Término utilizado por Rodrigo Peamgeam en la obra citada.
- <sup>173</sup> Martínez Arroyo, Carmen y Pemjean, Rodrigo. *Alejandro de la Sota. Cuatro agrupaciones de vivienda: Mar Menor-Santander-Calle Velázquez-Alcudia*. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla la Mancha. Demarcación de Toledo. 2006.
- <sup>174</sup> Ver Capítulo 4.3.3.1 Edificios Públicos correspondiente a los años 1971-1980 del análisis cronológico de la trayectoria arquitectónica de Sáenz de Oiza.
- <sup>175</sup> Ver Capítulo 3.3.3.1 Edificios Públicos correspondiente a los años 1970-1984 del análisis cronológico de la trayectoria arquitectónica de De la Sota
- <sup>176</sup> Ruiz Cabrero, Gabriel *El moderno en España. Arquitectura 1948-2000*. Tanais ediciones. Sevilla 2001
- <sup>177</sup> Ver Capítulo 5.2.2.2 Planteamientos Éticos correspondiente al análisis comparativo de los años sesenta.
- <sup>178</sup> Sota, Alejandro de la. *Memoria a la cátedra de Elementos de Composición. Etsam 1970*. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- <sup>179</sup> Sota, Alejandro de la. *Memoria a la cátedra de Elementos de Composición. Etsam 1970*. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- <sup>180</sup> Sáenz de Oiza, desde la complejidad. Entrevista con Baltasar Porcel. *Jano* 59. 1973
- <sup>181</sup> Sáenz de Oiza, Fco. Javier. *1ª sesión de Academia: El concurso de Córdoba*. *Arquitectura* 210. 1978.
- <sup>182</sup> Sáenz de Oiza, Fco. Javier. *1ª sesión de Academia: El concurso de Córdoba*. *Arquitectura* 210. 1978.
- <sup>183</sup> Ver Capítulo 4.2.2.1 correspondiente al análisis de los fundamentos éticos en el discurso teórico de Sáenz de Oiza entre 1946-1958.
- <sup>184</sup> Sota, Alejandro de la. *Por una arquitectura lógica*. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo 152, mayo-junio 1982.
- <sup>185</sup> Sáenz de Oiza, Fco. Javier. *1ª sesión de Academia: El concurso de Córdoba*. *Arquitectura* 210. 1978.
- <sup>186</sup> Sota, Alejandro de la. *Por una arquitectura lógica*. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo 152, mayo-junio 1982.
- <sup>187</sup> Sota, Alejandro de la. *Conferencia en Barcelona (ciclo Modernitat i avantguarda), 1980*. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- <sup>188</sup> Valdés, Alfonso. *La conexión americana*. *Arquitectura* 228. 1981
- <sup>189</sup> Bravo Remis, Restituto. *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Universidad de Sevilla 2000.
- <sup>190</sup> Llano, Pedro de. *Alejandro de la Sota. O nacimiento dunha arquitectura*. Excm. Deputación de Pontevedra. 1994
- <sup>191</sup> Ver la descripción que se hace de Torres Blancas en el capítulo 4.3.2.2 Los proyectos para el Grupo Huarte
- <sup>192</sup> Ver Capítulo 4.2.2.2 correspondiente al análisis de los fundamentos éticos en el discurso teórico de Sáenz de Oiza entre 1959-1970.
- <sup>193</sup> Bravo Remis, Restituto. *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Universidad de Sevilla 2000.
- <sup>194</sup> Término utilizado por Ignasi Solá Morales en *Ecléctico y vanguardia y otros escritos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2004
- <sup>195</sup> Término utilizado y difundido por Oriol Bohigas a partir de *Arquitectura Española de la Segunda República*. Ed. Tusquets. Barcelona. 1970
- <sup>196</sup> *Architectural Review* 1071, 1986
- <sup>197</sup> *Architecture d'Aujourd'hui* 245, 1986
- <sup>198</sup> *Abitare* 246, 1986
- <sup>199</sup> Montaner, Josep M<sup>a</sup>. *Anotaciones sobre la arquitectura española de los ochenta*. El Croquis 27. 1987
- <sup>200</sup> Término con el que Antón Capitel define a la arquitectura española de estos años en *Arquitectura española del siglo XX*. Summa Artis. Historia General del Arte vol. XL. Editorial Espasa Calpe. Madrid 2001
- <sup>201</sup> Baldellou, Miguel Ángel. *Alejandro de la Sota*. Colección Artistas Españoles Contemporáneos. Ministerio de Educación y Ciencia. 1975
- <sup>202</sup> Fullaondo Errazi, Juan Daniel. *La bicicleta aproximativa*. Kain Editorial. 1991
- <sup>203</sup> Sota, Alejandro de la. *Museo Provincial de León*. Alejandro de la Sota. Pronaos 1988.





*"Entiendo la Arquitectura hoy, sin forma, así sería donde se proyecte. No ha de ser distinto en el caso de que sea añadido a algo existente. Ha de cuidarse primero de sí misma y luego, en el posible rechazo que pudiera producir la introducción en un medio que existe de un cuerpo extraño. El cuidar de este posible rechazo es la atractiva aventura."*

<sup>204</sup> Sota, Alejandro de la. *Edificio de juzgados, Zaragoza 1986*. Memoria incluida en la publicación del proyecto en la monografía de Pronaos editada en 1989

*"Contando, como se cuenta, con un gran solar existente detrás del viejo edificio puede llegarse al nuevo orden construyendo de forma que estas agrupaciones anteriores dichas tomen forma de diferentes bloques aislados y unidos todos entre sí por un único vestíbulo común, que relacione tanto lo nuevo en sí mismo como el viejo edificio."*

<sup>205</sup> Sáenz Guerra, Javier. *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago, Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani, 1954*. Fundación Museo Oteiza. 2007

<sup>206</sup> Sota, Alejandro de la. *Edificio de juzgados, Zaragoza 1986*. Memoria incluida en la publicación del proyecto en la monografía de Pronaos editada en 1989

*"Funcionalismo, funcionamiento es, se repite, que en cada instante la persona que usa un edificio se encuentre bien; funcionamiento es que cuando se desplaza dentro del edificio se encuentre en su andadura con quien tiene que encontrarse y no con otros; que cuando le interese mezclarse con otras personas ajenas, esta mezcla sea realizada con normalidad; que si necesita paz la encuentre en sus lugares de trabajo, de pensar; funcionamiento es que el edificio sea claro de uso, y no solamente para quien los conoce, sino también para quien lo usa por primera vez, que sea claro y hasta grato aunque esté destinado a ser un edificio de Juzgados..."*

<sup>207</sup> Sáenz de Oiza, Javier. *Centro cultural la Alhóndiga*. Memoria incluida en la publicación que de la obra hace la revista Tecnología y Arquitectura 6. 1989.

*"La creación de un gran centro cultural en Bilbao, sobre la manzana que ocupa actualmente la antigua Alhóndiga y parte de la contigua a ella, que sirva como impulsor de estas actividades y al mismo tiempo como modelo y cabeza de los centros culturales de otras ciudades del País Vasco, es una ocasión única para construir un edificio singular a nivel tanto nacional como internacional"*

<sup>208</sup> Ver Lluís Domènech i Montaner. En busca de una Arquitectura Nacional, en el capítulo 2 correspondiente a los Antecedentes.



## **BIBLIOGRAFÍA.**

### **\* BIBLIOGRAFÍA CITADA**

#### **ÉTICA**

- **Aristóteles.** *Ética a Nicómano.* Traducción de María Araujo y Julián Marías. Centro de Estudios Constitucionales Madrid, 1999
- **Ayllón, José Ramón.** *Introducción a la ética. Historia y fundamentos.* Ediciones Palabra. Madrid 2006.
- **Camps, Victoria** *Historia de la ética.* Editorial Crítica Barcelona 1988
- **Cortina, Adela y Martínez, Emilio.** *Ética.* Editorial Akal. Madrid, 1996
- **Ferrater Mora, José.** *Diccionario de filosofía.* Priscilla Cohn Ferrater Mora. Barcelona 1994
- **Gómez Sánchez, Carlos.** *Doce textos fundamentales de la Ética del siglo XX.* Alianza Editorial. Madrid 2002
- **López Aranguren, José Luís.** *Ética de la felicidad y otros lenguajes.* Editorial Tecnos 1988
- **López Aranguren, José Luís.** *Ética.* Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 1997
- **Valcarcer, Amelia.** *Ética contra estética.* Editorial Crítica. Barcelona 1998

#### **ARQUITECTURA SIGLO XX**

- **Banham, Reyner.** *Teoría y diseño en la primera era de la máquina.* Editorial Paidós Ibérica. Barcelona 1985
- **Banham, Reyner.** *Balance 1960.* Arquitectura 26. Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, 1961
- **\*Benévolo, Leonardo.** *Historia de la Arquitectura Moderna.* Ediciones Gustavo Gili. Barcelona 1987
- **Calduch Cervera, Juan** *Temas de composición arquitectónica. Postmodernidad y otros epígonos.* Editorial Club Universitario. Alicante. 2001
- **Calduch Cervera, Juan** *Temas de composición arquitectónica. Razón racionalidad y racionalismo.* Editorial Club Universitario. Alicante. 2001
- **Calduch Cervera, Juan** *Temas de composición arquitectónica. Modernidad y arquitectura moderna.* Editorial Club Universitario. Alicante. 2002
- **Collins, Peter.** *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950).* Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1977



- **Frampton, Kenneth.** *Historia de la arquitectura moderna.* Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005.
- **Giedion, Sigfried** *Espacio, tiempo y arquitectura Origen y desarrollo de una nueva tradición.* Editorial Reverté. Barcelona 2009
- **Más Llorens, Vicente.** En principio. *El marco ético de la arquitectura moderna* Ediciones generales de la construcción. Valencia 2004
- **Montaner, Josep María,** *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1993
- **Montaner, Josep María,** *La modernidad Superada: Arquitectura, arte y pensamiento.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2002
- **Piñón, Helio** *El formalismo esencial de la arquitectura moderna.* Edicions UPC. Barcelona, 2008.
- **Ruskin, John,** *Las siete lámparas de la Arquitectura.* El Ateneo Editorial. Buenos Aires. 1956
- \*- **Tafuri, Manfredo y Dal Co, Francesco.** *Arquitectura Contemporánea.* Editorial Electa. Milán 1976.
- \*- **Tournikiotis, Panayotis.** *La historiografía de la arquitectura moderna.* Mairea y Celeste Ediciones. Madrid, 2001.

## **ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX**

- **AAVV.** *Arquitectura 64. Arquitectura de España 1939-1964* Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, 1964
- **AAVV.** *Zódiac 15. Situación de la arquitectura española.* Edición di Comunità, Milán, 1965
- \*- **AAVV.** *Arquitectura 199. Arquitectura, ideología y poder.* Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, 1976
- \*- **AAVV.** *Arquitectura en Regiones Devastadas.* Catálogo de la exposición celebrada en la Arquería de los Nuevos Ministerios de Madrid del 22 de enero al 22 de febrero de 1987. Editado por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo 1987
- **AAVV.** *La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona* Catálogo del ciclo La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona. Dirección General D'Arquitectura i Habitatge. Generalitat de Catalunya, 1987
- **AAVV.** *Arquitectura Madrileña del Siglo XX.* Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid, 1987
- **AAVV.** *Guía de la Arquitectura y el Urbanismo de Madrid.* COAM 1983
- **\*AAVV.** *Spain.* Architectural Review 1071. 1986



- \*AAV. Architecture d'Aujourd'hui 245. 1986
- \*AAV. Abitare 246 1986
- AAV *L'arquitectura i L'art dels anys 50 a Madrid*. Catálogo de la Exposición celebrada en la Fundación La Caixa. Barcelona, 1996.
- AAV *La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades. Actas del Primer seminario DOCOMOMO Ibérico celebrado en Zaragoza del 13 al 15 de noviembre de 1997*.
- AAV *Actas del Congreso Internacional de Roma a Nueva York: Itinerarios de la Nueva Arquitectura Española 1950/1965*. Departamento de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona, 1998.
- AAV *Textos de arquitectura de la modernidad*. Editorial Nerea. Madrid, 1999.
- AAV *Anasagasti. Obra completa*. Catálogo de la Exposición monográfica dedicada a la obra del arquitecto Teodoro Anasagasti y Algán celebrada en Madrid del 2 de diciembre de 2003 al 26 de enero de 2004. Ministerio de Fomento. Madrid 2003.
- AAV *Arquitectura para después de una guerra*. Quaderns d'arquitectura i urbanisme 121. 1977
- AAV. *Madrid. Arquitecturas Perdidas 1927-1986*, J. Pronaos, Madrid. 1995
- \*AAV. *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*. Editorial Nerea. Madrid 2003.
- Baldellou Santoralia, Miguel Ángel. *Neorrealismo y arquitectura. El problema de la vivienda en Madrid, 1954-1966*. Arquitectura 301. Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, 1995
- Baldellou, Miguel Ángel. *La inexistente escuela de Madrid*. Boden 18.1978
- Baldellou Santoralia, Miguel Ángel. *Arquitectura moderna en Galicia*. Editorial Electa. Madrid.1995
- \*Baldellou Santoralia, Miguel Ángel y Capitel, Antón, *Arquitectura española del siglo XX*. Summa Artis. Historia General del Arte vol. XL. Editorial Espasa Calpe. Madrid 2001
- Basegoda Novell, Juan y Urrutia Núñez, Angel. *Historia de la Arquitectura Española*. Juan Basegoda Novell del modernismo a 1936. Angel Urrutia Núñez de 1940 a 1980. Exclusivas de Ediciones Planeta. Zaragoza. 1987.
- \*Bohigas, Oriol. *Arquitectura Española de la Segunda República*. Ed. Tusquets. Barcelona. 1970
- Bonet Correa, Antonio. *Le régionalisme critique*. Techniques el Arquitectura 371. 1987





- **Borobio Ojeda, Regino y García Mercadal, Fernando.** *Arquitectura Contemporánea.* Publicaciones de La Cadiera. Zaragoza. 1965
- **Bozal, Valeriano.** *Historia del Arte en España. Tomo II.* Ed. Istmo. Madrid. 1972.
- **Campo Baeza, Alberto.** 7 Masters of Madrid and 7+7 Young Architects. A+U 89. 1978
- **Capitel, Antón.** *Tesis doctoral La Arquitectura de Luís Moya Blanco.* Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. 1976
- **Capitel, Antón.** *La Aventura Moderna de la Arquitectura Madrileña (1956-1970)* Arquitectura 237. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1982
- **Capitel, Antón.** *Arquitectura Española. años 50-años 80.* M.O.P.U. arquitectura Madrid. 1986
- **Capitel, Antón** Artículos y Ensayos Breves 1976-1991. COAM. 1993
- **Chueca Goitia, Fernando.** Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de La Alhambra. Ediciones Dossat. Madrid 1981
- **\*Chueca Goitia, Fernando.** *Historia de la Arquitectura Española. Edad Moderna y Contemporánea. Tomo II.* Fundación cultural Santa Teresa. Diputación de Ávila. Ávila. 2001
- **\*Delgado Orusco, Eduardo.** *Arquitectura sacra española, 1939-1975: de la Posguerra al Posconcilio.* Tesis doctoral inédita presentada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. 1999.
- **Diéguez Patao, Sofía.** *La generación de 125. Primera arquitectura moderna en Madrid.* Ediciones Cátedra. Madrid 1997
- **DOCOMOMO, Fundación,** *La vivienda moderna. Registro DOCOMOMO Ibérico. 1925-1965.* Fundación caja de arquitectos. Barcelona. 2009
- **Doménech Girbau, Luís.** *Arquitectura Española Contemporánea* Editorial Blume. Barcelona. 1968.
- **Doménech Girbau, Lluís.** *La Arquitectura de siempre. Los años 40 en España.* Ed. Tusquets. Barcelona. 1978.
- **Esteban Malvenda, Ana María.** La vivienda social española en la década de los 50. Un paseo por los poblados dirigidos de Madrid. Cuaderno de notas 7. 1999
- **Fernández Alba, Antonio.** *La Crisis de la Arquitectura Española. 1939-1972.* Editorial cuadernos para el diálogo. Madrid. 1972.
- **Fernández Galiano, Luis; Isasi, Justo; Lopera, Antonio.** *La Quimera Moderna. Los Poblados Dirigidos de Madrid en la Arquitectura de los 50.* Ed. Hermann Blume, Madrid. 1989



- **Fisac, Miguel** *Una ojeada al panorama arquitectónico actual*. Revista Informes de la Construcción 398. 1988
  
- **\*Flores, Carlos**. *Arquitectura Española Contemporánea*. Reedición de 1988 por editorial Aguilar en dos tomos *Arquitectura española contemporánea I. 1880-1950* y *Arquitectura española contemporánea II. 1950-1960*
  
- **Flores, Carlos**. *1927. Primera arquitectura moderna en España*. Hogar y Arquitectura 70. Madrid 1967
  
- \*- **Flores, Carlos y Amann, Eduardo**. *Guía de Arquitectura de Madrid*. Editorial Aguilar. Madrid. 1967.
  
- **Flores, Carlos y Guell, Xavier**. *Guía de Arquitectura de España 1929/1996*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. 1996.
  
- **Fannelli, Giovanni y Gargiani, Roberto**, *El principio del revestimiento*. Ediciones Akal 1999
  
- **Fullaondo Errazi, Juan Daniel**. *La Escuela de Madrid. Sesión crítica de Arquitectura*. *Arquitectura 118*. Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, 1968
  
- **Fullaondo Errazi, Juan Daniel y Muñoz, María Teresa**. *Historia de la Arquitectura Española Contemporánea. Tomo 3, Y Orfeo desciende*. Molly editorial Madrid, 1997
  
- **\*GATEPAC**. *AC Publicación del GATEPAC*. Fundación caja de arquitectos. Barcelona. 2005
  
- **Giedion, Sigfried**. *La arquitectura contemporánea en España*. Cahiers d'Art 3. París. 1931
  
- \*- **Giner de los Ríos, Bernardo**. *50 Años de Arquitectura Española (1900-1950)*. México.1952. Reeditado 1980 con el título *Cincuenta años de arquitectura española II* por la Editorial Patria, Madrid.
  
- **Guerra de la Vega, Ricardo**. *Madrid 1920-1980. Guía de Arquitectura Contemporánea*. Editorial del autor. Madrid 1981
  
- \*- **Hernando Javier**. *Arquitectura en España 1770-1900*. Ediciones Cátedra. Madrid 1989-2004.
  
- **Hernández Mateo, Francisco Daniel**. *La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española (1898-1958). Medio siglo de eclecticismo* Universidad de Córdoba. 1997
  
- **Humanes Alberto; López Peláez, José Manuel**. *Obra en Madrid*. Arquitectura 308. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1996
  
- **Iglesias, Helena**. *La arquitectura española en el extranjero. Un título para el recuerdo*. Arquitectura 301. Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, 1995
  
- **Llinás Josep**. *Saques de esquina*. Editorial Pretextos. Valencia 2002



- **López Díaz, Jesús.** *La vivienda social en Madrid 1939-1959.* UNED. Madrid 2002
- **López Otero, Modesto.** *La nueva arquitectura.* Conferencia transcrita en la Revista Nacional de Arquitectura nº 169. Madrid, 1956
- **Mateo, Jose Luis y Bru, Eduardo.** *Arquitectura Española Contemporánea.* Gustavo Gili. Barcelona 1984
- **\*Montaner, Josep María,** *Anotaciones sobre la Arquitectura Española de los ochenta.* El Croquis 27. Editorial El Croquis. Madrid 1987
- **Muñoz Fernández, Fco. Javier.** *Reconstrucción y vivienda. La arquitectura de los años de posguerra en el País Vasco. 1937-1950.* Ondare 25. 2006
- \*- **Navascués, Pedro** *Arquitectura española 1808-1914.* Summa Artis. Vol. XXXV. Madrid 1993
- **Norberg-Schulz, Christian,** *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX.* Editorial Reverté. Barcelona 2005
- **Ortiz Echagüe, Cesar.** *La Arquitectura Española actual.* Ed. Rialp. Madrid.1965
- **Pérez Arroyo, Salvador.** *Los años críticos. 10 años de arquitectura española.* Fundación Antonio Camuñas. Madrid. 2003
- **Poisay, Charles.** *Jalons une continuité historique* Techniques et Architecture 371. 1987
- **Rodríguez, Carmen y Torres Cueco, Jorge,** *Grup R.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1994
- **Rothschild, Richard.** *El movimiento moderno en España.* Rassegna di Architettura 10. 1932
- **Rovira i Gimeno, Josep Marfa,** *La arquitectura catalana de la modernidad.* Ediciones UPC. Barcelona. 1987
- **\*Ruiz Cabrero, Gabriel** *El moderno en España. Arquitectura 1948-2000.* Tanais ediciones. Sevilla 2001
- **Sambricio, Carlos.** *Historia del Arte Hispánico. Tomo VI.* Ed. Alhambra. Madrid. 1980
- **Sambricio, Carlos.** *Los orígenes de la vivienda obrera en España. Madrid 1848-1911.* Arquitectura 62. Colegio oficial de Arquitectos de Madrid 1981
- \*- **Sambricio, Carlos.** *Cuando se quiso resucitar la Arquitectura.* Colección de Arquitectura nº 8. Colegio oficial de Arquitectos de Murcia 1983.
- \*- **Sambricio, Carlos.** *La vivienda experimental. Concurso de viviendas experimentales de 1956.* Fundación Cultural COAM. Madrid 1997.



- **Sambricio, Carlos.** *De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad. El debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta.* Ra. Madrid 2000.
- **Sambricio, Carlos.** *Un siglo de vivienda social (1903-2003).* Editorial Nerea. Madrid 2003.
- **Sambricio, Carlos.** Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960. Ediciones Akal 2004
- **Solá Morales, Ignacio de,** *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2004
- **Ucha Donate, Rodolfo.** *La Arquitectura Española y especialmente la Madrileña en lo que va de siglo.* Catálogo General de la Construcción 1945-1955. Reeditado 1980 con el título *Cincuenta años de arquitectura española* por la Editorial Patria, Madrid.
- **\*Urrutia Núñez, Ángel,** *Arquitectura española del siglo XX.* Ediciones Cátedra. Madrid. 1997
- \*- **Urrutia Núñez, Ángel,** *Arquitectura española contemporánea. Documentos escritos, testimonios inéditos.* Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid. 2002
- **Valdés, Alfonso.** *Jacobsen 4 – España 4.* Arquitectura 284. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1982

#### **LIBROS MONOGRÁFICOS SOBRE ALEJANDRO DE LA SOTA**

- **AAVV.** *Conversaciones en torno a Alejandro de la Sota.* Departamento de Proyectos de la ETSAM. 1996.
- **AAVV.** *Alejandro de la Sota. Seis testimonios.* Acto homenaje celebrado en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña el 3 de marzo de 2007. Paperscoac. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. 2007
- **\*AAVV.** *Alejandro de la Sota.* Fundación Caja de Arquitectos. 2009.
- **\* Baldellou, Miguel Ángel.** *Alejandro de la Sota.* Colección Artistas Españoles Contemporáneos. Ministerio de Educación y Ciencia. 1975
- **Baldellou, Miguel Ángel.** *Gimnasio Maravillas, Madrid, 1960-1962. Alejandro de la Sota.* Colección Archivos de Arquitectura. España Siglo XX nº 7. Colegio de arquitectos de Almería 1997.
- **\*Baldellou, Miguel Ángel.** *Alejandro de la Sota.* Colección Arquitectos de Madrid nº 2. Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e Infraestructura de la Comunidad de Madrid. 2006





- **\*Bravo Remis, Restituto.** *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984).* Universidad de Sevilla 2000. Tesis doctoral presentada por Bravo Remis, Restituto en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1995 con el título *El materismo transpósitivo como fenómeno epigenético de la arquitectura en el siglo XX: transpoética.*
- **Calzada Pérez, Manuel y Pérez Escolano, Víctor.** *Pueblo de Esquivel, 1952, 1953-.55. Alejandro de la Sota.* Colección Archivos de Arquitectura. España Siglo XX nº 16. Colegio de arquitectos de Almería 2009.
- **Corredoira, Pilar y De Llano, Pedro.** *Alejandro de la Sota Arquitecto, (debuixos e proxectos).* Catálogo exposición de algunos dibujos celebrada en la Casa de la Parra, Santiago de Compostela, junio-julio 1990. Consellería de Cultura e Xunventude, Consello da Cultura Galega, Coleixo Oficial de Arquitectos de Galicia. 1990.
- **\*Cortés, Juan Antonio.** *Gobierno Civil de Tarragona, 1957-1964. Alejandro de la Sota.* Colección Archivos de Arquitectura. España Siglo XX nº 13. Colegio de arquitectos de Almería 2006.
- **Couceiro, Teresa.** *Alejandro de la Sota. Urbanización y Poblado de absorción Fuencarral B, Madrid.* Fundación Alejandro de la Sota. 2006.
- **Couceiro, Teresa** *Alejandro de la Sota. Gimnasio Maravillas, Madrid.* Fundación Alejandro de la Sota. 2007.
- **Couceiro, Teresa.** *Alejandro de la Sota. Central lechera Clesa, Madrid.* Fundación Alejandro de la Sota. 2007.
- **Couceiro, Teresa.** *Alejandro de la Sota. Colegio Mayor Cesar Carlos, Madrid.* Fundación Alejandro de la Sota. 2008.
- **Couceiro, Teresa.** *Alejandro de la Sota. Pabellón Polideportivo, Pontevedra, 1965.* Fundación Alejandro de la Sota. 2009.
- **Gallego Jorroto, Manuel** *De la Sota. Viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984* Catálogo de la exposición Arquitecturas ausentes del siglo XX celebrada en las Arquerías de Nuevos Ministerios de Madrid. Ministerio de Vivienda. 2004
- **Lahuerta, Juan José; Pizza, Antonio.** *Alejandro de la Sota Arquitecto.* Catálogo de la exposición realizada en CRC Galería de Arquitectura. Barcelona. 1985
- **\*Llano, Pedro de.** *Alejandro de la Sota. O nacemento dunha arquitectura.* Excma. Deputación de Pontevedra. 1994.
- **López Coteló, Víctor y Zehl, Stephan.** *Alejandro de la Sota. Maquetas.* Catálogo de la exposición celebrada en la Technische Universität de Munich. Salzburgo, Munich. 2005



- **\*Martínez Arroyo, Carmen y Pemjean, Rodrigo.** *Alejandro de la Sota. Cuatro agrupaciones de vivienda: Mar Menor-Santander-Calle Velázquez-Alcudia.* Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla la Mancha. Demarcación de Toledo. 2006. Tesis doctoral presentada por Pemjean, Rodrigo en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 2005.
- **Moneo, Rafael.** *Alejandro de la Sota.* Catálogo de la exposición celebrada en la Gund Hall Gallery de la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachussets. Harvard University Graduate School of Design. 1987
- **Mostafavi, Moshen.** *Alejandro de la Sota. The Architecture of Imperfection.* Catálogo de la exposición celebrada en la Architectural Association.. Architectural Association. Londres 1997
- **\*Puente, Moisés.** *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias.* Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- **\*Rodríguez Cheda, José Benito.** *Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura.* Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. La Coruña 1994. Tesis doctoral presentada por Rodríguez Cheda, José Benito en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña en 1991.
- **\*Sota, Alejandro de la.** *Alejandro de la Sota, Arquitecto.* Editorial Pronaos. 1989 (1997 2ª edición ampliada)
- **Sota, Alejandro de la.** *Alejandro de la Sota.* Catálogo de la exposición Alejandro de la Sota en las arquerías de Nuevos Ministerios de Madrid. Servicio de publicaciones del COAM y Centro de publicaciones del MOPU. Madrid. 1988
- *Alejandro de la Sota Arquitecto, Pueblo de Esquivel-Edificio de aulas y seminarios de la Universidad de Sevilla.* *Alejandro de la Sota.* Catálogo exposición celebrada en el Antiguo Convento de Ntra. Sra. De los Reyes, Sevilla. Consejería de Obras Públicas y Transporte de la Junta de Andalucía, Sevilla 1994

#### REVISTAS MONOGRÁFICAS SOBRE ALEJANDRO DE LA SOTA

- *Anales de Arquitectura 9. 1995.* Número parcialmente dedicado a la obra de Alejandro de la Sota
- *Arquitectura 233. 1981.* Número parcialmente dedicado a la obra de Alejandro de la Sota
- *AyV 68. 1997*
- *\*Grial 109. 1991*
- *\*Hogar y Arquitectura 115. 1974.* Número parcialmente dedicado a la obra de Alejandro de la Sota
- *\*Nueva Forma 107. 1974*



- *Obradoiro 26. 1997*
- *Quaderns de Arquitectura i Urbanisme 152. 1982.* Número parcialmente dedicado a la obra de Alejandro de la Sota
- *Werk bauen and Wohnen 5. 1997*

#### **OTRAS PUBLICACIONES SOBRE ALEJANDRO DE LA SOTA**

- **AAVV.** *Edificio de Correos en León, 1980-84.* Catálogo de la Primera Bienal de Arquitectura Española. Ministerio de Obras Públicas y Transportes. Madrid 1991.
- **AAVV.** *Casas en la playa de Mallorca.* Quaderns d'Arquitectura i Urbanismo 160. 1984
- **AAVV.** *Fo(ur) De la Sota.* Quaderns d'Arquitectura i Urbanismo 215. Barcelona. 1997
- **AAVV.** *Del racionalismo a la modernidad.* Artistas Gallegos Tomo 3. Editorial Nova Galicia. Vigo 2002
- **Ayala, Gerardo** *La moda sotiana.* Anales de Arquitectura 6. 1995
- **Baldellou, Miguel Ángel.** *El magisterio interior de A. de la Sota.* Obradoiro 15. 1989
- **Baldellou, Miguel Ángel.** *Edificio de juzgados en Zaragoza.* Obradoiro 15. 1989.
- **Baldellou, Miguel Ángel,** *La forma continua sobre el efecto Mendelsohn.* Arquitectura 318. Madrid 1994.
- **Baldellou, Miguel Ángel,** *Presencias intensas. Tríptico en su recuerdo.* Arquitectura 304. Madrid 1996
- **Baldellou, Miguel Ángel,** *Las mejores intenciones y paradigmas.* Arquitectura 307. Madrid 1996
- **Baldellou, Miguel Ángel,** *Un repertorio de casas, ya clásicas en nuestra arquitectura.* .Arquitectura 309. Madrid 1997
- **\*Bayón, Mariano.** *Entrevista a Alejandro de la Sota en su propio arresto domiciliario.* Arquitectura Bis. 1974
- **\*Bravo Remis, Restituto.** *Constructividad Industrial y Maquinación Arquitectónica: Alejandro de la Sota.* Revista Historia y Teoría de la Arquitectura 1. Sevilla 1999.
- **Burgos, Alberto.** *Modernidad atemporal.* Tesis doctoral presentada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia en 2008. Inédita



- **Campo Baeza, Alberto.** *La sencillez sencilla de A. de la Sota expone en Zurich.* Arquitectos 115. 1990
- **Campo Baeza, Alberto.** *La belleza calva.* En el libro *La idea construida.* 2006
- **Campo Baeza, Alberto** *La idea construida. La arquitectura a la luz de las palabras.* COAM 1996 (1998)
- **Campo Baeza, Alberto.** *Cuatro obras del arquitecto A. de la Sota: edificio de aulas y seminarios en Sevilla, pabellón de deportes en Pontevedra, Gimnasio del Colegio Maravillas y Gobierno Civil de Tarragona.* 7 Masters of Madrid and 7+7 Young Architects. A+U 89.1978
- **Casqueiro Barreiro, Fernando.** *Estudiar De la Sota.* Obradoiro 26. 1997
- **Cortés, Juan Antonio.** *Lecciones de Arquitectura.* Anales de Arquitectura 6. Valladolid 1995
- **Curtis, William.** *Anatomía de intenciones: gimnasio del colegio Maravillas, Madrid.* Revista Arquitectura Viva 3. 1988.
- **Curtis, William.** *Del momento a la máquina.* AV 68. Madrid 1997
- **Fernández Galiano., Luis.** *El curso de Don Alejandro de I Sota, 80 aniversario.* Arquitectura Viva 32. 1993
- **Fernández Galiano, Luis.** *Cenizas de San Valentín.* Arquitectura Viva 47. 1996
- **Fernández Muñoz, A.L.** *El último romántico. Dos proyectos de Alejandro de la Sota para el Museo Provincial de León..* Anales de Arquitectura 6 1995
- **Frampton, Kenneth,** *Maestro de esencias.* AV 68. Madrid 1997
- **Gallego Jorroto, Manuel** *Homenaxe a Alejandro de la Sota.* Obradoiro 26. 1997
- **Isasi, Justo F.** *Retales para un homenaje: oficinas y viviendas en la Gran Vía de San Francisco.* A y V 30 1991
- **López Coteló, Víctor.** *Casas en la playa. Alcudia..* Quaderns de Arquitectura i Urbanisme 156. 1982
- **López Peláez, José Manuel.** *Gimnasio Maravillas.* Anales de Arquitectura 6. Valladolid 1995
- **López Peláez, José Manuel.** *Presencias intensas.* Ventisca. Hojas de arquitectura y pensamiento 2. Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia 2008
- **Mateo, José Luis** *Sentiment I raó..* Quaderns de Arquitectura i Urbanisme 152. 1982
- **Mateo, José Luis** *Técnica i projecte (I).* Quaderns de Arquitectura i Urbanisme 171. 1986





- **Mestre, Octavio.** *Edificio per il Governo Civile.* Domus 696. 1988
- **Navarro Baldeweg, Juan.** *Alejandro de la Sota* The Architecture Review 1071. 1986
- **Navarro Baldeweg, Juan.** *Una laboriosa abstracción: sobre Alejandro de la Sota.* Arquitectura Viva 3. Madrid 1988
- **Navarro Baldeweg, Juan.** *Construir y habitar.* AV 68. Madrid 1997. Minerva 3. 2006
- **Redacción de la revista.** *Alejandro de la Sota. Un arquitecto con historia.* Arte y Cemento 30. 1989
- **Salvadó, Ton,** *Lo místico entre el reciclaje y lo no material..* Cirso 43. 1997
- **Thorne, Marta.** *Sur la forme absolue.* Techniques et Architecture 371. 1987
- **Toussaint, Michel.** *Alejandro de la Sota o la lección de la Arquitectura Moderna de los años 20/30.* Architecti 4. 1990
- **\*Valdés, Alfonso.** *De Mies van der Rohe a Alejandro de la Sota, o de la Grande y Honrosa Fidelidad a unos Principios Heredados (!)* Arquitectura 233. 1981
- **Vial, Francisco.** *Alejandro de la Sota. L'essentiel et la raison.* Techniques et Architecture 371. 1987

## **ARTÍCULOS, ENTREVISTAS Y CONFERENCIAS DE ALEJANDRO DE LA SOTA**

### **1940**

- *\*Vivienda agrupada, el pueblo de Gimenezs.* Revista Nacional de Arquitectura 83. 1948
- *Centro de colonización de la zona del Canal de Aragón y Cataluña (Lérida).* Revista Nacional de Arquitectura 83. 1948

### **1950**

- *Exposición Ingeniería Agronómica.* Revista Nacional de Arquitectura 100. 1950
- *\*Hotel de verano en Galicia, Escuela para montaña en el Alto Aragón, Hoteles y Casas de verano en Galicia.* Revista Nacional de Arquitectura 101. 1950
- *\*Camisería en Madrid.* Revista Nacional de Arquitectura 108. 1950
- *I Feria Nacional del Campo.* Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura nº 16, volumen IV 1950.



- *Crítica de Arquitectura*. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, vol V 1er. Trimestre 1951.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *La decoración moderna en los interiores*. ABC 21 de octubre de 1951.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Sesión Crítica de Arquitectura; Ministerio del Aire*. Revista Nacional de Arquitectura 112. 1951
- *Teatro al aire libre. Homenaje a Gaudí (comentario y dibujos sobre un proyecto de Ramón Vázquez Molezún)*. Revista Nacional de Arquitectura 120, diciembre 1951.  
Alejandro de la Sota. Arquitecto, ediciones Pronaos 1997.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Sesión crítica de arquitectura; conferencia La arquitectura y el paisaje*. Revista Nacional de Arquitectura 128. agosto 1952.  
Nueva Forma 107, diciembre 1974.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *\*Sesión Crítica de Arquitectura; La Arquitectura y el Paisaje*.  
Revista Nacional de Arquitectura 128 1952
- *I Bienal Hispanoamericana*. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, vol VI 1er. Trimestre 1952.
- *\*Pequeña polémica en torno a unas fotografías*. Revista Nacional de Arquitectura 124. Abril 1952.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Casa de vecindad en Madrid*. Revista Nacional de Arquitectura 123. Marzo de 1952.
- *Carta al director*. Revista Nacional de Arquitectura 138. junio 1953.
- *\*El nuevo pueblo de Esquivel*. Revista Nacional de Arquitectura 133. 1953
- *\*Sesión crítica de arquitectura: Arquitectura en el Brasil (coloquio en el que intervinieron F. Carvajal, J. García Lomas, J.L. Picardo, F.J. Sáenz de Oiza)*.  
Revista Nacional de Arquitectura 156. diciembre 1954.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Sesión crítica de arquitectura; el palacio de exposiciones de Arte Moderno, proyecto de Ramón Vázquez Molezún*. Revista Nacional de Arquitectura 154. Octubre 1954.



- *Algo sobre paisajes y jardines*. Cedro 4. 1954-55.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Concurso para la Delegación de Hacienda de Tarragona*. Revista Nacional de Arquitectura 149. 1954
- *\*Casa en El Viso, Madrid*. Revista Nacional de Arquitectura 164. Septiembre de 1955.  
Revista Informes de la Construcción 78. Madrid 1956
- *Sesión crítica de arquitectura: una capilla en el camino de Santiago (comentario sobre la obra de F.J. Sáenz de Oiza, J.L. Romany y J. Oteiza)*. Revista Nacional de Arquitectura 161. Mayo 1955.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Conferencia "La arquitectura y nosotros", celebrada en Santiago de Compostela, 30 de agosto 1955*. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Sesión crítica de arquitectura: posibilidades que tienen los barrios típicos andaluces para el urbanismo actual (coloquio sobre el pueblo de Esquivel)*. Revista Nacional de Arquitectura 165. Noviembre 1955.
- *Sesión crítica de arquitectura: Concurso de utilización residencial en la zona del río Manzanares de Madrid*. Revista Nacional de Arquitectura 171, marzo de 1956.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Carta a la dirección de la RNA. 1956*. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Chillida*. Revista Nacional de Arquitectura 180, diciembre de 1956.  
Nueva Forma 107, diciembre 1974.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *\*Conferencia pronunciada en el curso de jardinería y paisaje en la ETSAM 1956.*. Hogar y Arquitectura 115, noviembre –diciembre 1974.  
Grial 109, enero-marzo 1991.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002
- *Casa de A. de la Sota en la Avenida de América de Madrid*. Revista Nacional de Arquitectura 177. 1956.
- *Pinturas del arquitecto Antonio Tendeiro*. Revista Nacional de Arquitectura 176-77. Agosto-septiembre 1956
- *\*Exposición de ingenieros agrónomos*. Revista Nacional de Arquitectura 170. Febrero de 1956.



- *\*Concurso para la Delegación de Hacienda de La Coruña*. Revista Nacional de Arquitectura 172. Abril 1956
- *\*Pabellón de la Cámara Sindical Agraria de Pontevedra*. Revista Nacional de Arquitectura 175. Julio de 1956
- *\*Poblados de absorción. Madrid, Fuencarral B*. Revista Nacional de Arquitectura 176-177. 1956  
Hogar y Arquitectura marzo-abril de 1956.
- *Concurso de anteproyectos para el Gobierno Civil de Tarragona*. Revista Nacional de Arquitectura 185. Mayo de 1957.
- *\*Sesión crítica de arquitectura: las nuevas parroquias de Vitoria*. RNA 196, abril de 1958
- *Edificio de viviendas y almacén comercial en Zamora*. Arquitectura 3. 1959.
- *Residencia infantil de verano en Miraflores de la Sierra*. Arquitectura 7. 1959
- *\*Ha muerto Frank Lloyd Wriqth*. Arquitectura 5. Mayo 1959.  
Alejandro de la Sota. Arquitecto. Pronaos 1989.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *\*Alumnos de arquitectura*. Arquitectura 9. Septiembre 1959.  
Hogar y arquitectura 115. Noviembre- diciembre 1974.  
Alejandro de la Sota. Arquitecto. Pronaos 1989. Alejandro de la Sota.  
Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

## 1960

- *Concurso de anteproyectos de la Iglesia parroquial de San Esteban Protomartir. Cuenca*. Arquitectura 25. 1961.
- *Concurso para la Universidad Laboral de La Coruña*. Arquitectura 31. 1961
- *Tema universal hoy: arquitectura y tecnología*. Arquitectura 26, febrero 1961.  
Hogar y Arquitectura 115, noviembre-diciembre 1974.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Talleres aeronáuticos en Barajas, Madrid*. Arquitectura 39. Madrid 1962
- *Gimnasio del colegio Maravillas*. Hogar y Arquitectura 43. 1962
- *Central lechera CLESA, Gimnasio Maravillas y TABSA*. Hogar y Arquitectura. Separata de Madrid 1963.
- *\*Sentimiento sobre cerramientos ligeros*. Instituto Torroja de Madrid, 1963.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.





- *Conjunto residencial para vacaciones en la Manga del Mar Menor, Murcia.* Hogar y Arquitectura 64. 1966
- *Casa Varela en Collado Mediano, Madrid.* Hogar y Arquitectura 69. Marzo-abril de 1967.
- *Ninguna especulación es moralmente aceptable (encuesta realizada por Carmen Castro).* YA 23, agosto 1967.
- *Encuesta dirigida a W. Gropius, A. Fndez. Alba, A. de la Sota, J. A. Coderch, A. Ricard.* Método 119, Escuela de Arquitectura de Madrid 1968.  
Hogar y Arquitectura 115, noviembre-diciembre 1968.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Residencia infantil en Miraflores de la Sierra.* Nueva Forma 23-24. 1968
- *\*Sentimiento arquitectónico de la prefabricación.* Arquitectura 110, febrero 1968.  
Hogar y Arquitectura 115, noviembre-diciembre 1974.  
Alejandro de la Sota, Ministerio de Educación y Ciencia 1975.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Pabellón de deportes en Pontevedra..* Hogar y Arquitectura 83. 1969
- *La grande y Honrosa orfandad.* Arquitectura 129, septiembre 1969.  
Hogar y Arquitectura 115, noviembre-diciembre 1974.  
Nueva Forma 107, diciembre 1974.  
Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo 152, mayo-junio 1982.  
Alejandro de la Sota. Arquitecto, Pronaos 1989. Alejandro de la Sota.  
Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *\*Mensaje a los recién titulados.* Método 119, Madrid 1968.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Conferencia en Pamplona, 1969.* Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Comentarios sobre concursos.* Arquitectura 128. Agosto 1969.  
Arquitectura 266, mayo-junio 1987.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

## 1970

- *Enseñanza de arquitectura. Mayo 1970.* Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *\*Memoria a la cátedra de Elementos de Composición. Etsam 1970.* Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.



- *Concurso Unión Internacional Bancaria en Madrid*. Arquitectura 144. 1970
- *La arquitectura y el arquitecto*. Hogar y Arquitectura 115, noviembre-diciembre 1974.  
Alejandro de la Sota, Ministerio de Educación y Ciencia 1975.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Conversación con Alejandro de la Sota desde su arresto domiciliario (entrevista de Mariano Bayón)*. Arquitecturas Bis 1, mayo 1974.
- *La arquitectura no cambia de la noche a la mañana (entrevista de Manuel de Donpablo)*. Cercha 7, 1974.
- *Lección de ética profesional*. Informaciones de las Artes y las Letras 12, julio 1972.  
Hogar y Arquitectura 115, noviembre-diciembre 1974.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

## 1980

- *\*Conferencia en Barcelona (ciclo Modernitat i avantguarda), 1980*. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Carta a la redacción de la revista a propósito de la publicación de su obra*. Arquitectura 233, noviembre-diciembre 1981.
- *Casa Domínguez en La Caeyra. Pontevedra*. Arquitectura 228. 1981.
- *\*Por una arquitectura lógica*. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo 152, mayo-junio 1982.  
Werk, Bauen + Wohnen 9 (Alejandro de la Sota. Argumente für eine lögische Architektur), septiembre 1984.  
Catálogo de la exposición Alejandro de la Sota arquitecto en CRC Galería de Arquitectura (arquitectura lógica), Barcelona, mayo y junio de 1985.  
De Diseño 11, 1987.  
Alejandro de la Sota. Arquitecto, Pronaos 1989.  
Alejandro de la Sota. O nacemento dunha arquitectura, Diputación de Pontevedra 1995.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Casas en la playa. Alcudia*. Quaderns de Arquitectura i Urbanisme 156. 1982
- *Entrevista de Marta Thorne a Alejandro de la Sota*. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo 157, abril-mayo 1983.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.



- *Entrevista de Juana Vera a A. de la Sota.* De *Diseño* 11, junio 1984.  
El Croquis 28. 1987.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Casa Domínguez en "La Cayera" Pontevedra.* *Obradoiro* 9. Abril 1984
- *Conferencia Proyecto para el museo provincial de bbaa de León.* COAM. 12 de diciembre de 1985
- *Edificio de Correos en León y Proyecto para el museo Provincial de León.* *Arquitectura* 252. 1985  
*Edificio de Correos en León, 1980-84.* Catálogo de la Primera Bienal de Arquitectura Española. Ministerio de Obras Públicas y Transportes. Madrid 1991.  
*Centro de Telecomunicaciones en León.* El Croquis 19. 1985.
- *Texto manuscrito sobre el gimnasio del colegio Maravillas (marzo 1985).*  
Alejandro de la Sota. *Arquitecto*, Pronaos 1989.  
Gimnasio Maravillas, Madrid, 1960-1962. Alejandro de la Sota, Archivos de arquitectura. España siglo XX, 7, Colegio de Almería 1997.  
WAM (web architectural magazine) 1/2.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *\*Palabras en la entrega de premios de proyectos fin de carrera en la ETSAM (1985).* Alejandro de la Sota. *Arquitecto*. Pronaos 1989.  
Alejandro de la Sota. O nacemento dunha arquitectura. Diputación Provincial de Pontevedra, 1995.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *\*Viviendas en la M-30. En 6 ideas para un problema.* Consejería de ordenación del territorio, medio ambiente y vivienda. Madrid. 1986
- *Sobre el Pabellón de Mies van der Rohe.* *Arquitectura* 261, julio -agosto de 1986.  
Alejandro de la Sota. *Arquitecto* (el pabellón de Mies), Pronaos 1989.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Sobre los concursos en general.* *Arquitectura* 262, septiembre-octubre 1986.
- *\*El espíritu de un verdadero moderno (entrevista con Pilar Rubio).* *Lápiz* 42, 1987.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Conversaciones con Alejandro de la Sota sobre el mobiliario del Gobierno Civil (intervienen J. Llinas, J. Martí, R. Rodríguez, A. M. Pàmies, L. Serra, J. Sardá, J. Costa)* Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo 172, enero-marzo 1987.
- *Dos sillas convertibles en tumbonas y una mesa tablero.* De *Diseño* 11. 1987.



- *Carta de Alejandro de la Sota*. Arquitectura 264-265, enero-abril de 1987. Alejandro de la Sota. Arquitecto, Pronaos 1989. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Gobierno Civil de Tarragona*. Arquitectura 266. Mayo-junio de 1987. *Restauración del Gobierno Civil de Tarragona*. El Croquis 29. 1987.
- *El Gobierno Civil de Tarragona revisitado*. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo 172, enero-marzo 1987.
- *\*Presentación del catálogo de la exposición Alejandro de la Sota en la Universidad de Harvard en agosto de 1987*. Alejandro de la Sota, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge 1987. Alejandro de la Sota. Arquitecto, Pronaos 1989. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *\*Sala de Exposiciones del MOPU*. De Diseño 15. 1988
- *León y Zaragoza (ciclo Generació dels 80)*. Barcelona febrero 1988. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Entrevista con Alejandro de la Sota por Esperanza Rabat*. Architectural Digest 13, noviembre 1988.
- *Carta a la redacción. Propuesta para la nueva sede del Ministerio de Industria (colaboración con Oiza, Romani, Corrales y Molezún)*. Sala de Exposiciones para el MOPU en las arquerías de NNMM. El Croquis, febrero-abril 1988
- *Víctor y Carlos*. 1988. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Palabras en la recepción del premio PINAT 88*. Alejandro de la Sota. Arquitecto, Pronaos, Madrid 1989. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Palabras de agradecimiento a la entrega de la Medalla de Oro de la Arquitectura del CSAE*. Arquitectos 108, 1989. Alejandro de la Sota. Arquitecto, Pronaos 1989. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Recuerdos y experiencias*. Alejandro de la Sota. Arquitecto, Pronaos 1989.
- *Edificio de Juzgados en Zaragoza*. Obradoiro 15 1989.





## 1990

- *Entrevista a Alejandro de la Sota (sobre la arquitectura de Jacobsen, por Sara de la Mata y Enrique Soberano)*. *Arquitectura* 283-284, marzo-junio 1990.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Carta de disculpa por no poder asistir a la inauguración de la exposición sobre su obra en Santiago de Compostela*. Alejandro de la Sota. *Arquitecto*, Casa da Parra, Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela, junio-julio 1990.
- *Urbanización Alcudia (Mallorca)*. *Arquitécti-Oeiras* 4, editorial Triforio abril 1990.
- *Unna mesa e duas cadeiras*. *Arquitécti-Oeiras* 4, editorial Triforio abril 1990.
- *\*Unha conversa (conversación con M. gallego, P. de Llano, C. Portela)*. *Grial* 109, enero-marzo 1991.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Aus der Sicht eines Spanisches Architekten*. *Archithese* 5, vol. 21, septiembre octubre 1991.  
*Arquitectura* 292 (sobre la arquitectura española), Julio 1992.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *La raya seca*. *A y V* 41. mayo-junio 1993.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Contribución al libro: VVAA, Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992, CSAE 1993*. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Contribución al libro Gerardo Ayala. Arquitecto*, Munnillalería, 1994.
- *Presentación de Sota. Catálogo de la exposición Alejandro de la Sota. Arquitecto, Ministerio de Fomento, Antiguo Convento de Ntra. Sra. De los Reyes, Sevilla, marzo-abril 1994*. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *\*De las restauraciones*. *Restauración y Rehabilitación* 0, julio-agosto 1994.  
Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Palabras de Alejandro de Sota na inauguración da exposición de Barcelona (1985)*. Alejandro de la Sota. *O nacemento dunha arquitectura*, Diputación Provincial de Pontevedra, 1995.
- *Restauración y ampliación de la casa palacio del Exmo. Cabildo de Gran Canaria*. *Basa* 17 1995.



- *Nuevos materiales, nuevas arquitecturas.* Tectónica 1, noviembre 1995. Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Restoration of the Civil Government of Tarragona. Tarragona, Spain 1985-1987.* A+U 315, 1996.
- *Introducción al libro: Joseph Llinàs, Tanais, Sevilla, 1997.* Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *The problem of Architecture. Alejandro de la Sota.* The Architecture of Imperfection, Architectural Association, Londres, 1997.

### **Sin fecha**

- *La arquitectura como arte y necesidad. Madrid.* Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002
- *Puntos básicos de una posible orientación arquitectónica.* Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002
- *Aprender e inventar en arte.* Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Nuevos materiales, nuevas arquitecturas.* Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Arquitectura posmoderna.* Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- *Arquitectura y arquitectura.* Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

### **LIBROS MONOGRÁFICOS SOBRE FCO. JAVIER SÁENZ DE OIZA**

- **AAVV.** *Sáenz de Oiza: Centro Atlántico de Arte Moderno.* Colegio de Arquitectos de Canarias. Editorial Antonio Machado libros. 2002
- **\*Alberdi, Rosario y Sáenz Guerra, Javier.** *Fco. Javier Sáenz de Oiza..* Editorial Pronaos. 1996
- **Alberdi, Rosario y Sousa, Ángel Luís.** *5 proyectos de vivienda social en la obra de Oiza.* Editorial Pronaos. 2002
- **Bracco, Patricia.** *Torres Blancas de Sáenz de Oiza. Un proceso abierto.* Tesis doctoral presentada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 2004. Inédita
- **Caja de Arquitectos, Fundación.** *Francisco Javier Sáenz de Oiza. Escritos y conversaciones.* Colección Cimbra nº 3. Fundación caja de arquitectos. 2006.



- **Cánovas Andrés.** *Banco de Bilbao, Sáenz de Oiza.* Departamento de proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid 2000
- **Climent Guimerá, Federico.** *J. Sáenz de Oiza : Mallorca 1960-2000 : proyectos y obras.* Govern Balear, Conselleria d'Obres Públiques, Habitatge i Transports, Direcció General d'Arquitectura i Habitatge. Palma de Mallorca. 2001
- **\*Fullaondo Errazi, Juan Daniel.** *La bicicleta aproximativa..* Kain Editorial. 1991
- **González de Durana, Javier.** *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu: anteproyecto, proyecto y construcción: 1950-55 : los cambios. .* Apuntes de estética nº 3. Editorial Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria. 2003
- **\*Hurtado Torán, Eva.** *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares. 1953.* Fundación Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 2002
- **\*Prata Ramos, Paulo.** *Sáenz de Oiza: a procura como estilo.* Tesis doctoral presentada en la Universida Lusíada de Liboa en 1999.
- **Sáenz Guerra Francisco Javier.** *Oiza. Una Capilla en el Camino de Santiago. 1954.* Catálogo de la exposición Arquitecturas ausentes del siglo XX celebrada en las Arquerías de Nuevos Ministerios de Madrid. Ministerio de Vivienda. 2004
- **\*Sáenz Guerra Francisco Javier.** *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani, 1954.* Fundación Museo Oteiza .2007. Tesis doctoral presentada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 2005.
- **\*Torre Martín-Reinoso, M<sup>o</sup> José de la.** *Pluralismo y manierismo en la obra de Sáenz de Oiza.* Tesis doctoral Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. 1993. (Inédita)

#### REVISTAS MONOGRÁFICAS SOBRE FCO. JAVIER SÁENZ DE OIZA

- *\*El Croquis 32-32 1988.*
- *Arquitectura. 2000.* Número especial

#### OTRAS PUBLICACIONES SOBRE FCO. JAVIER SÁENZ DE OIZA

- **AAVV.** *Plan de ordenación del sector de Entrevías. Madrid.* Hogar y Arquitectura 49. 1963
- **AAVV.** *Concurso nueva sede del COAFOB.* Arquitectura 200. 1976



- **AAVV.** *Edificio de Cancillerías en Bruselas.* Arquitectura 274. 1988
- **Alonso, Francisco.** *Idea de Oiza,* Arquitectura 355. 2009.
- **Alonso del Val, Miguel Angel.** *Miradas que peregrinan: a Santiago desde Aránzazu,* Ra 7. 2005.
- **Arqués, Francisco y Hurtado de Mendoza, María.** *Nada tan pájaro como el moderno y mecánico avión.* Banco de Bilbao, Sáenz de Oiza. Departamento de proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid 2000
- **Baztán, Carlos.** *¿Será un monumento? Concurso para el Centro Cultural de la Defensa.* Arquitectura Viva 5. 1989
- **Bofill, Ricardo,** *Algunas consideraciones sobre la arquitectura sugeridas por la contemplación de las Torres Blancas de Sáenz de Oiza.* Arquitectura 120. 1968.
- **Campo Baeza, Alberto.** *7 Masters of Madrid and 7+7 Young Architects.* A+U 89. 1978
- **Capitel, Antón.** *La torre del Banco de Bilbao en el centro Azca de Madrid.* Arquitectura 228. 1981
- **Capitel, Antón.** *Las ideas orgánicas como instrumentos de proyecto. Torres Blancas y otras obras de Sáenz de Oiza.* Anales de Arquitectura 2. 1990
- **Capitel, Antón.** *Casa Echevarría.* Arquitectura 309. 1997
- **Coudroy de Lille, Laurent.** *Ruche, ou prison du peuple?.* L'Architecture d'aujourd'hui 273. 1991
- **Editorial de la revista.** *La tour blanche appartements-jardins à Madrid.* L'Architecture d'aujourd'hui 130. 1967
- **Editorial de la revista.** *Estructura de torres blancas.* Informes de la Construcción 226. 1970
- **Editorial de la revista.** *Un episodio a Madrid: Le Torres Blancas.* Domus 485. 1970
- **Editorial de la revista.** *Restaurante en el edificio Torres Blancas.* Arquitectura 146. 1971
- **Editorial de la revista.** *Casa Echevarría en La Florida, Madrid.* Arquitectura 233. 1984
- **Editorial de la revista.** *Universidad Pública de Navarra.* Arquitectura 316. 1998
- **Fernández Galiano, Luís.** *Participación del usuario y autoconstrucción. El caso de Entrevías.* Jano 52. 1977
- **Fernández Galiano, Luís.** *L'immeuble de la M 30.* L'Architecture d'aujourd'hui 273. 1991





- **Fernández Galiano, Luís.** *Ceremonias del adiós. Miralles y Oiza, in memóriam.* Arquitectura Viva 72. 2000
- **\*Flores, Carlos.** *Feria Mundial de N.Y. Concurso de ideas para el pabellón español/Hogar y Arquitectura* 45. 1963
- **Flores, Carlos.** *En torno a Torres Blancas, proyecto de Sáenz de Oiza.* Hogar y Arquitectura 49. 1963
- **Fullaondo Errazi, Juan Daniel.** *Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid.* Nueva Forma 48. 1970
- **Fullaondo Errazi, Juan Daniel.** *Torres de apartamentos en Alcudia (1968).* Nueva Forma 53. 1970
- **Fullaondo Errazi, Juan Daniel.** *La alternativa de Torres Blancas.* Nueva Forma 74. 1972
- **García Barba, Federico.** *Dos fachadas para la ciudad histórica.* Basa 12. 1990.
- **García Paredes, José M<sup>a</sup>.** *Acto de entrega de la Medalla de Oro de la Arquitectura 1989 y de nombramiento de Arquitecto Honorario.* Arquitectos 114. 1989.
- **Gil Jiménez, Paloma** *Élévation castillane,* Arquitectura d'Aujourd'hui 356. 2005
- **González Amézqueta., Adolfo.** *El grupo Loyola.* Hogar y Arquitectura 59. 1965
- **Hernández León, Juan Miguel.** *Un paso al frente. El Centro Cultural de la Defensa.* Arquitectura Viva 11. 1990
- **Hoz, Rafael de la.** *Acto de entrega de la Medalla de Oro de la Arquitectura 1989 y de nombramiento de Arquitecto Honorario.* Arquitectos 114. 1989.
- **Inza, Francisco,** *Notas sobre un comentario.* Arquitectura 120. 1968.
- **Juárez, Antonio.** *El Banco de Bilbao.* Banco de Bilbao, Sáenz de Oiza. Departamento de proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid 2000
- **Longoria, Francisco F.,** *Contradicción y contrapunto en las Torres Blancas.* Arquitectura 120. 1968.
- **López Blázquez, Manuel,** *Oteiza y Oiza. Un epílogo de luz.* Diseño Interior 137. 2003.
- **\*López Peláez, José Manuel,** *Oiza y el reflejo del Zeitgeist.* El Croquis 32-33. 1988.
- **López Peláez, José Manuel,** *Ciudad Blanca.* D'A 3. 1989.
- **López Peláez, José Manuel,** *El efecto Gaeshi-Waza. Consideraciones en torno al Bloque de Oiza en la M-30.* El Croquis 48. 1991.



- **López Rivera, Francisco y Pico Valimaña, Ramón.** *Oiza-Oteiza, juntos de nuevo y para siempre en Alzuza: Museo-Fundación Jorge Oteiza.* Mus-A 2006
- **Malagamba, Duccio.** *El Palacio de Festivales de Cantabria. Un proyecto que transforma el frente marítimo de Santander.* Diseño Interior 5. 1991
- **Martín Gómez, César.** *El viaje de Sáenz de Oiza a Estados Unidos (1947-1948).* Actas del Congreso Internacional: La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965). T6) Ediciones. Pamplona 2006
- **\*Moneo, Rafael.** *El poblado dirigido de Entrevías.* Hogar y Arquitectura 34. 1961
- **Moneo, Rafael.** *Perfil de Oiza joven.* El Croquis 32-33. 1988.
- **Navarro, Mariano.** *La Arquitectura. Hablando con FJ Sáenz de Oiza.* Colección Profesionales, conocer y ejercer. Editorial Acento. Madrid 1993
- **Patón, Vicente.** *El gran vacío. Centro cultural de la Alhóndiga en Bilbao.* Arquitectura Viva 16. 1991.
- **Pérez Arroyo, Salvador,** *Los arquetipos de Sáenz de Oiza* El Croquis 32-33. 1988.
- **Sáenz Guerra, Fco. Javier y S´nchez de Lerín, Teresa,** *Sáenz de Oiza. El hombre que hablaba de construcción, estructuras y poesía.* Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 2008.
- **Sáinz, Jorge,** *El palacio de la Feria. Oiza, estreno en Madrid.* Arquitectura Viva 19. 1991.
- **Siza Vieira, Álvaro** *Concurso de anteproyectos para el Museo de Arte Contemporáneo de las Palmas de Gran Canaria. La selección del proyecto.* Arquitectura 257. 1985.
- **Soberano, Enrique.** *La jaula y la corona. El Centro Atlántico de las Palmas de Sáenz de Oiza.* Arquitectura 280. 1989.
- **Sota, Alejandro de la** *Carta a la redacción.* El Croquis 32-33. 1988
- **Thorne, Marta.** *Fco. Sáenz de Oiza* The Architectural Review 1071. 1986
- **Thorne, Marta.** *L'orthodoxie moderne* Techniques Et Architecture 371. 1987
- **\*Valdés, Alfonso.** *La conexión americana.* Arquitectura 228. 1981
- **Vellés, Javier,** *En el estudio de Oiza.* El Croquis 32-33. 1988.
- **Vellés, Javier,** *El hermano árbol.* D'A 8. 1989.
- **Vellés, Javier,** *El Auditorio de Santander, un instrumento que se puede afinar.* Diseño Interior 5. 1991



- Vellés, Javier, *En el valle de Colonya*. Circo 149. 2008.
- Villamayor, José Ignacio. *Concurso para el Palacio de Festivales de Santander*. Arquitectura 250. 1984.

## ARTÍCULOS, ENTREVISTAS Y CONFERENCIAS DE FCO. JAVIER SÁENZ DE OIZA

### 1940

- *Concurso de ideas para la construcción de una basílica hispano americana a Nuestra Señora de la Merced en la prolongación de la Castellana*. Revista Nacional de Arquitectura 92. 1949

### 1950

- *Basílica Hispano-Americana de Nuestra Señora de la Merced*. Informes de la Construcción 19 1950
- *Concurso de anteproyectos para la nueva Basílica de Ntra. Sra. De Aranzazu, Patrona de Guipúzcoa*. Revista Nacional de Arquitectura 107 1950
- *\*Sesión Crítica de Arquitectura; Ministerio del Aire*. Revista Nacional de Arquitectura 112. 1951
- *\*Sesión Crítica de Arquitectura; Las Basílicas de Aranzazu y de la Merced*. Revista Nacional de Arquitectura 114. 1951
- *Sesión Crítica de Arquitectura; El proyecto de la catedral de Madrid*. Revista Nacional de Arquitectura 123. marzo 1952.  
Fco. Sáenz De Oiza. Escritos y Conversaciones. Colección Cimbra 3, Fundación caja de arquitectos. 2006
- *\*El vidrio y la arquitectura*. Revista Nacional de Arquitectura 129-130. 1952  
Banco de Bilbao, Sáenz de Oiza. Departamento de proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid 2000
- *\*Sesión Crítica de Arquitectura; una Capilla en el Camino de Santiago*  
Revista Nacional de Arquitectura 161. 1955
- *Unidad De instalación sanitaria para viviendas económicas*. Revista Nacional de Arquitectura 172. 1956
- *Poblado de Fuencarral A*. RNA 176-177. 1956
- *Sesión Crítica de Arquitectura; La pintura del teatro real de Madrid*. Revista Nacional de Arquitectura 170. diciembre 1956.
- *\*Concurso De anteproyectos de la delegación de hacienda en San Sebastián*. Revista Nacional de Arquitectura 195. 1958



- *Viviendas experimentales*. Arquitectura 2. 1959
- *Perspectiva de una revista española de arquitectura*. Arquitectura 3. 1959
- *Basilica de la Merced*. Arquitectura 7. 1959
- *\*El pueblo de Vegaviana*. Arquitectura 7. 1959

## 1960

- *\*Terrazas*. Hogar y Arquitectura 22. 1960
- *Unidad vecinal de Batán*. Hogar y Arquitectura 33. 1961
- *Local para exposiciones en Madrid*. Arquitectura 30. 1961
- *El poblado dirigido de Entrevías*. Hogar y Arquitectura 34. 1961
- *Instituto de nutrición y cirugía estética (INCE) en Madrid*. Hogar y Arquitectura 44. 1963
- *Torres Blancas*. Hogar y Arquitectura 49. 1963
- *Sesión Crítica de Arquitectura; La Ciudad Lineal*. Arquitectura 64. 1964.
- *\*Cuestionario sobre el panorama de las últimas promociones*. Arquitectura 64 1964
- *Sesión Crítica de Arquitectura; Sobre la arquitectura actual*. Arquitectura 66. 1964
- *Urbanización Ciudad Blanca*. Quaderns d'Arquitectura 58. 1964
- *Grupo de viviendas Loyola*. Hogar y Arquitectura 59. 1965
- *\*Horizonte. Anteproyecto de urbanización para ciudad satélite de Madrid*. Hogar y Arquitectura 59. 1965
- *Sesión Crítica de Arquitectura; El Viso*. Arquitectura 101. 1967
- *Urbanización Ciudad Blanca en Alcudia*. Arquitectura 101. 1967
- *Sesión Crítica de Arquitectura; El fenómeno de las tiendas en el contexto de la ciudad* Arquitectura 111. 1968
- *Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid*. Arquitectura 128. 1969

## 1970

- *Concurso Internacional de Montecarlo*. Nueva Forma 51. 1970





- *Elogio del constructor*. Arquitectura 154. 1971  
Banco de Bilbao, Sáenz de Oiza. Departamento de proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid 2000
- *Ciudad blanca en La Alcudia*. Arquitectura 154. 1971
- *Hotel en Mallorca*. Arquitectura 154. 1971
- *Casa Huarte en Formentor*. Arquitectura 154. 1971
- *\*Sáenz de Oiza, desde la complejidad*. Entrevista con Baltasar Porcel. Jano 59. 1973
- *Concurso para el edificio de oficinas de altos hornos en Madrid-Aravaca*. Arquitectura 190. 1974
- *\*1ª Sesión de Academia: El concurso de Córdoba*. Arquitectura 210. 1978  
Jano 59. 1978
- *La remodelación de Orcasur*. Arquitectura 216. 1979

## 1980

- *Conversaciones con J. Sáenz Guerra y F. Porras*. Arquitectura 157. 1983
- *Entrevista realizada por Martha Thorne*. Quaderns D'arquitectura I Urbanisme 157. 1983
- *Conferencia sobre arquitectura clásica* Curso en El Escorial. octubre 1984
- *Concurso de proyectos para el Anillo Olímpico de Montjuic. Entrevista con los concursantes madrileños* Arquitectura 247 1984
- *\*Concurso para el Palacio de Festivales de Santander*. Arquitectura 250. 1984.
- *Concurso de anteproyectos para el Museo de Arte Contemporáneo de las Palmas de Gran Canaria*. Arquitectura 257. 1985.
- *Conferencia inaugural, centenario de Le Corbusier*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Diciembre 1986
- *\*Entrevista de Pilar Rubio*. Lápiz 32. 1986. Fco. Sáenz de Oiza. Escritos y Conversaciones. Colección cimbra 3, fundación caja de arquitectos. 2006
- *Entrevista de Vicente Patón y Pierluigi Cattermole*. ON 68. 1986.  
Fco. Sáenz de Oiza. Escritos y Conversaciones. Colección cimbra 3, fundación caja de arquitectos. 2006



- *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos: Superposición y adaptación de nuevas estructuras en edificios antiguos.* Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Mayo 1987.  
Fco. Sáenz de Oiza. Escritos y Conversaciones. Colección cimbra 3, fundación caja de arquitectos. 2006
- *Entrevista a F. J. Sáenz de Oiza. Realizada por Sara de la Mata, Fuensanta Nieto y Enrique Soberano.* Arquitectura 264-265. 1987
- *\*"Notas de una conversación de FJ Sáenz de Oiza con Javier Sáenz Guerra y Fernando Porrás-Ysla".* Arquitectura 267. 1987
- *Diálogos en vanguardia: arquitectura y pintura – Fco. Sáenz de Oiza y Lucio Muñoz.* Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Febrero 1987
- *Seminario de arquitectura y periodismo: El futuro de la ciudad sin forma.* El Paular. 1987
- *Criterios de diseño arquitectónico para el ferrocarril metropolitano de Bilbao. Concurso restringido.* Arquitectura 271-272 1988
- *\*Disertaciones.* El Croquis 32-33. 1988.
- *Viviendas en la M-30.* On 89. 1988.
- *Gaudí: cada día mejor.* D'A 1. 1989.  
Fco. Sáenz de Oiza. Escritos y Conversaciones. Colección cimbra 3, fundación caja de arquitectos. 2006
- *D'A entrevista a Oiza.* D'A 3. 1989.
- *Ciudad Blanca revisitada.* D'A 3. 1989.
- *Reordenación de la Plaza de Sant Francesc. Ciutat de Mallorca* D'A 8. 1989.
- *\*Centro cultural de la Alhóndiga.* Tecnología y Arquitectura 6. 1989.
- *Entrevista realizada por Fco. Martínez y Rafael Soler.* AQ 6. 1989.  
Fco. Sáenz de Oiza. Escritos y Conversaciones. Colección cimbra 3, fundación caja de arquitectos. 2006

## 1990

- *Seminario de arquitectura contemporánea.* Curso de El Escorial. Junio 1990
- *Centro Atlántico de Arte Moderno.* El Croquis 42. 1990.
- *Entrevista de I. de la Fuente Rubio.* Diseño Interior 5. 1991. Fco. Sáenz de Oiza. Escritos y Conversaciones. Colección cimbra 3, fundación caja de arquitectos. 2006
- *Conjunto residencial en la M-30. Madrid.* On 127 1991



- *Presentación curso ETSAM. Octubre 1991*
- *Palacio de Festivales de Santander. El Croquis 48. 1991.*
- *Parque ferial Juan Carlos I. Madrid. On 132 1992*
- *Conferencia sobre Los recintos feriales de Madrid. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Febrero 1992*
- *Concurso de ideas para la rehabilitación del Convento de San Francisco en Zamora. Arquitectos 128 1993*
- *Concurso restringido de ideas para edificio público en Villaviciosa de Odón Arquitectos 128 1993*
- *Museo etnográfico de Castilla-León en Zamora. Arquitectos 136 1995*
- *Concurso para el Centro de las Artes y la Cultura de la Comunidad de Madrid en la antigua fábrica de cervezas El Águila.. Arquitectos 136 1995*
- *El sueño del paraíso. AV 54. 1995. Fco. Sáenz de Oiza. Escritos y Conversaciones. Colección cimbra 3, fundación caja de arquitectos. 2006*

## **2000**

- *Los cien mejores libros... Banco de Bilbao, Sáenz de Oiza. Departamento de proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid 2000.*
- *La actitud creadora. El proyecto de arquitectura como realidad técnica y simbólica. Banco de Bilbao, Sáenz de Oiza. Departamento de proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid 2000.*
- *Viviendas M-30. Madrid 1986-90. NA 11. 2000.*
- *Torres Blancas y BBV. Ciclo el autor enseña su obra. COAM. Enero 2001.*
- *Fundación-Museo Jorge Oteiza. Alzuza, Navarra.. On 258. 2004.*

