



Arquitetura revista

ISSN: 1808-5741

arq.leiab@gmail.com

Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

de Lózar de la Viña, Miguel

La cabaña vertical. Un proyecto inacabado para una casa en Oropesa, España. Sáenz de Oíza, c.
1967-1977

Arquitetura revista, vol. 10, núm. 2, julio-diciembre, 2014, pp. 91-104

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

São Leopoldo, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193637783006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La cabaña vertical. Un proyecto inacabado para una casa en Oropesa, España. Sáenz de Oíza, c. 1967-1977

The vertical hut. An unfinished project for a house in Oropesa, Spain. Sáenz de Oíza, c. 1967-1977

Miguel de Lózar de la Viña

migueldelozar@yahoo.es

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

RESUMEN - Si la casa, como es lógico, se encuentra en el centro de cualquier discusión sobre el habitar, la casa del arquitecto tendrá, sin duda, un especial interés en este ámbito. Francisco Javier Sáenz de Oíza tuvo la fortuna de poder vivir gran parte de su vida en casas proyectadas por él mismo. No ocurrió así, sin embargo, en el caso de su tantas veces dibujada casa en Oropesa, que nunca llegó a construir. Cuando en 1992, ya profesor emérito, Oíza tuvo que dar una conferencia acerca de la casa en la Escuela de Arquitectura de Madrid, no enseñó ninguna de aquellas que había podido construir para él, ni siquiera alguna de las que había realizado para sus clientes, sino que rescató del olvido este pequeño refugio desconocido para casi todos. Se trataba de una pequeña cabaña en mitad del bosque. El programa, mínimo, se encontraba verdaderamente ajustado en sus dimensiones y las técnicas constructivas que se proponían incidían en este carácter austero de la vivienda. Sin embargo, la cabaña tenía una particularidad evidente que destacaba por encima de las demás: al contrario de lo que podía esperarse, ésta era una cabaña vertical. Con la reconstrucción gráfica y el análisis de esta pequeña obra intentaremos arrojar algo de luz, buscar una particular construcción de sentido a la intensa y poliédrica arquitectura de un hombre tachado en ocasiones de “navegar a la deriva”, pero sin duda complejo y fascinante.

Palabras clave: Oíza, cabaña moderna, cabaña vertical, sentido, técnica, arquitectura moderna, cabaña en Oropesa, arquitectura española.

ABSTRACT - If the house, of course, lies in the center of any discussion about dwelling, the architect's house will be, without any doubt, of special interest. Francisco Javier Sáenz de Oíza had the fortune of living a major part of his life in houses projected by himself. This was not the case, however, of his so many times drawn house in Oropesa, which was never built. When in 1992, already as professor emeritus, Oíza had to give a lecture about the house in Madrid's School of Architecture, he did not talk about the houses where he had lived, nor the houses he had built for his clients, but decided to rescue from oblivion this small retreat, unknown to almost everyone. It was a small hut lost in the woods. Its minimal program was really adjusted in its dimensional development, and the construction techniques proposed molded this austere spirit of the house. However, the hut had a specific characteristic that stood out above the others: contrary to what might be expected, this was a vertical hut. With the graphic reconstruction and the analysis of this small piece of architecture, we will try to shed some light, to search for a particular meaning, for the intense and polyhedral architecture of a man who was some times accused of “drifting”, but who has always been complex and fascinating.

Keywords: Oíza, modern hut, vertical hut, meaning, technique, modern architecture, retreat in Oropesa, Spanish architecture.

Introducción

La figura de Francisco Javier Sáenz de Oíza (Cáteda, Navarra, 1918 – Madrid, 2000) recorre el siglo XX con la energía de una estrella fugaz que hubiera necesitado, para renovar la intensidad de su fulgor y el ímpetu de su infatigable carrera, impulsarse constantemente con la fuerza gravitacional de los planetas encontrados a su paso. Así, a los ojos de un habitante

cualquiera de nuestro planeta, Oíza no podría aparecer sino describiendo vibrantes pero incomprensibles zigzags sobre el firmamento. La trayectoria estelar de Oíza se inicia en los grises años de la posguerra española, donde se nos presenta ya como un precoz maestro de aquél academicismo de raigambre regionalista y clásica al ganar, en 1946, el Premio Nacional de Arquitectura con su propuesta para la reordenación de la plaza del Azoguejo, en Segovia¹. Pocos años más tarde, y tras

¹ Esta propuesta había sido elaborada en colaboración con el arquitecto Luis Laorga (1919-1990).

su periplo americano², gana nuevamente en 1954 el Premio Nacional de Arquitectura con una propuesta para la construcción de una Capilla en el Camino de Santiago³, elaborada esta vez con un lenguaje radicalmente moderno, fundamentado en el uso de las últimas técnicas constructivas y en el que, siguiendo el modelo del Convention Hall de Mies van der Rohe, proyecta un templo según la nueva y estricta tipología miesiana del contenedor universal. Este giro de ciento ochenta grados en la arquitectura del joven Oíza queda, sin embargo, rápidamente amortizado. Así, la década de los años sesenta la estrena el arquitecto con un nuevo cambio de rumbo que se opera en torno al organicismo de base wrightiana, superando en radicalidad al maestro americano en una de sus obras más importantes: Torres Blancas (1961-1968). Esta línea orgánica, más matizada, la mantendrá en otro edificio fundamental en su carrera, el rascacielos que, durante la década de los años setenta, construye para el Banco de Bilbao en el distrito financiero de Madrid (1971-1978). A pesar del formidable éxito y prestigio que estos edificios le proporcionan en aquellos años, el arquitecto, incansable, vuelve a cambiar de tercio y, ya en los años ochenta, abanderará el nuevo movimiento postmoderno en obras como las del Teatro de Festivales de Santander (1984-1991) o las viviendas en la M-30 madrileña (1986-1991). Finalmente, en una obra póstuma, el Museo que el arquitecto proyectó para su gran amigo el escultor Jorge Oteiza, Oíza se nos muestra, con un edificio de líneas depuradas y abstractas, nuevamente conectado con la corriente arquitectónica dominante en aquellos años, los últimos del pasado siglo XX.

Ante esta aparente falta de coherencia en la obra de Sáenz de Oíza o, lo que puede ser incluso peor, ante la sospecha de que el arquitecto haya cedido, en demasiadas ocasiones, a la peligrosa tentación de construir en cada periodo siguiendo la moda arquitectónica del momento, no resulta extraño encontrar afiladas críticas incluso de entre aquellos que fueron sus más estrechos colaboradores, como es el caso de Juan Daniel Fullaondo (1936-1994), quien, relacionando el continuo cambio de criterio de Oíza con su fuerte carácter, escribe:

He aquí, me parece, uno de los grandes orígenes de la eterna crispación de Sáenz de Oíza, la divergencia en el poderío de algunos de sus ademanes arquitectónicos y la debilidad, arbitrariedades, de su pensamiento, incluido el arquitectónico, que le ha llevado a navegar a la deriva durante tantos momentos de su vida (Fullaondo, 1991, p. 12).

Ante la evidencia de la complicada orografía del paisaje que surge al contemplar la obra completa de Oíza,

salpicado de afiladas cumbres y profundos valles, se puede pensar que, efectivamente, este es el fiel reflejo de una falta de criterio arrastrada durante décadas. Pero también cabe preguntarse si, más allá de esta ciertamente pintoresca panorámica, no existirá en la obra de Oíza un paisaje interior que, como un río subterráneo, alimente todo este territorio, confiriéndole así una particular unidad de sentido. Para buscar, como auténticos zahoríes, el manantial que nutre la obra de Oíza, no vamos a recorrer los extensos territorios en los que el arquitecto ha dejado su huella, ni vamos a detenernos en los grandes edificios que le han hecho un amplio hueco en la historia de la arquitectura, sino que nos vamos a centrar en un pequeño proyecto -un refugio en el campo para él y su familia- que nunca pasó del papel de la mesa del arquitecto. Esta cabaña de madera que Oíza, durante algo más de una década, proyectó construir entre las viejas encinas de Oropesa, al sur de la provincia de Toledo, funcionará en nuestras manos como la horquilla del buscador de agua, transmitiéndonos, mediante su análisis, aquellas vibraciones más profundas de su arquitectura que, de otra manera, fácilmente podrían pasarnos inadvertidas.

La célula primitiva

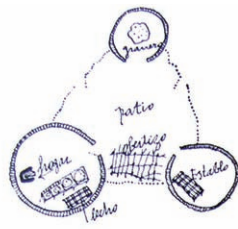
Para Oíza lo primitivo no tenía un carácter moral, al estilo del buen salvaje rousseauniano, sino que era entendido como la etapa inicial del continuado proceso de desarrollo biológico o social en el que todavía nos hallamos inmersos. La primera morada del hombre se convertía, así, en una auténtica célula primitiva a partir de la cual se desarrollaría todo el proceso orgánico de la arquitectura (Figura 1):

Sería interesante el análisis a través de lo orgánico de la especie arquitectura. Desde la más modesta cabaña al complicado rascacielos. Porque alguien podría, al asimilar la primera con el ser vivo elemental y éste en su extraordinaria complejidad mecánica con el más perfecto -el hombre-, defender lo que para muchos, "O.N.U.", es arquitectura "inferior". [...] ¿Hasta dónde lo natural y viviente o lo artificial e inorgánico del sistema respiratorio de una nueva arquitectura, vidrio y piel sensible? Una teoría orgánica que haya en lo mecánico apoyo (Sáenz de Oíza, 1952, p. 20).

Esta visión tan alejada, en principio, del mito de la cabaña primitiva, entendida ésta como sagrado receptáculo de las esencias de la arquitectura, y más próxima al mito simétrico de una arquitectura en continuo progreso gracias al desarrollo técnico, no va a impedir que Oíza reconozca este mundo primigenio como la base que es

² Oíza gana una beca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que le permitirá realizar, entre 1947 y 1948, un viaje a Estados Unidos. Esta experiencia le abrirá las puertas a un auténtico Nuevo Mundo que cambiará radicalmente su forma de entender la arquitectura: "En América descubrí que el arte moderno me interesó mucho menos que la tecnología moderna. Los semáforos de tráfico y las zapatas de hormigón americanas... te das cuenta lo que es el espíritu americano, inventivo por todos lados, la oficina de patentes allí es tan importante como el Museo del Prado aquí." (Sáenz de Oíza citado en Alberdi y Sáenz Guerra, 1996, p. 19).

³ Concurso elaborado en colaboración con el arquitecto José Luis Romany (1921) y el escultor Jorge Oteiza (1908-2003).



Sería interesante el análisis a través de lo orgánico de la especie arquitectura. Desde la más modesta cabaña al más complicado rascacielos. Porque alguien podría, al simular la primera con el ser vivo elemental y éste en su extraordinaria complejidad mecánica con el más perfecto—el hombre—, defender lo que para muchos, “O, N, U”, es arquitectura “inferior”. ¿Hasta dónde lo artificial del sistema visceral, intestinal, de una ciudad? ¿Hasta dónde lo natural y vívido o lo artificial e inorgánico del sistema respiratorio de una nueva arquitectura, vidrio y piel sensible? Una teoría orgánica que haya en lo mecánico apoyo. Una nueva teoría orgánica, que en lo plástico apunta con la resurrección de un Gaudí o la reciente planta de gusano de este edificio. Cuando el hombre bebía de la mano en la fuente, el grilo tal vez fuera sólo una horrenda invención y deformación tecnológica.

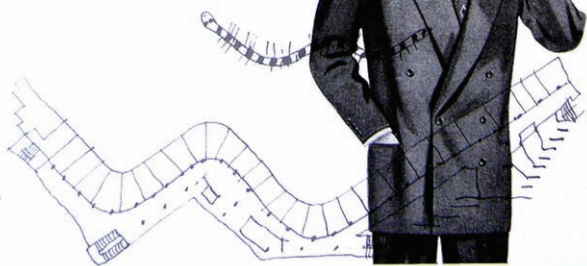


Figura 1. “Sería interesante el análisis de la especie arquitectura. Desde la más modesta cabaña al más complicado rascacielos” (Sáenz de Oíza, 1952, p. 20).

Figure 1. “The analysis of architecture as a species would be interesting? From the most modest hut to the most complex skyscraper” (Sáenz de Oíza, 1952, p. 20).

necesario identificar para asentar correctamente cualquier nuevo desarrollo:

La necesidad de la vida me ha llevado a tomar contacto con la vida del campo de Navarra, sé lo que es segar, trillar y hacer vino, y a la vez he vivido la vida urbana. Esa enseñanza que me dio la vida primitiva, la tengo presente constantemente (Sáenz de Oíza, 2006, p. 44).

Es este sentido de lo primitivo como elemento nuclear en torno al cual se podrá ir acumulando nuevo

material de progreso, el que llevará a Oíza a entender que “todo lo relacionado con la casa [la célula habitacional] tocaba la esencia de la arquitectura” (López Peláez, 2007, p. 137). Esta partícula elemental cobra en sus manos una inusitada intensidad, dejando de entenderse como un elemento esencialmente puntual para convertirse en un espacio tensionado, atravesado por un vector vertical. Y es que para Oíza, incluso el organismo arquitectónico más simple, la cabaña, es, en origen, un ser vertical:

Yo diría que una casa como ser horizontal no es una casa. Siempre, hasta en la más pequeña cabaña están presentes las relaciones verticales. La horizontal es una estructura repetitiva y el hombre no tiene dos partes iguales, no es repetitivo, se acomoda más a ser vertical que a ser horizontal, que es ser yacente, que es ser muerto (Sáenz de Oíza, 2006, p. 33).

Bien pudiera parecer que esta cabaña, con su verticalidad exacerbada, no fuera sino un estadio posterior a la auténtica cabaña primitiva en la que, efectivamente, encontraríamos aquel espacio centrado en sí mismo. Pero el que la partícula originaria de un organismo, la más elemental, haya de ser puntual, no es algo necesariamente cierto. Según la física teórica más avanzada la partícula más diminuta de la materia, más pequeña incluso que los átomos, electrones, protones, neutrones o quarks, puede que sea una cuerda⁴, es decir, un elemento lineal, un filamento que vibra y oscila componiendo esta auténtica música cósmica que nos hace y nos envuelve. De modo parecido se comportará la partícula elemental del universo arquitectónico oiziano: una célula primitiva que, animada por la pulsión de verticalidad que vibra en su seno, nos eleva y nos convierte en seres vivos.

Siete cabañas de papel y una de pizarra

Aunque venimos haciendo referencia a *la* cabaña, habría que hablar, en propiedad, de *las* cabañas de Oíza, en plural. El profesor López-Peláez ha analizado recientemente el proceso proyectual seguido en Oropesa a través de 73 hojas numeradas que Oíza habría reunido durante alrededor de diez años (López-Peláez, 2007, p. 137-155). Analizándolas podemos llegar a distinguir hasta siete propuestas diferentes⁵. Pero de todas ellas, nosotros, ahora, nos vamos a detener en un croquis que, ilustrando la séptima propuesta, aparece aislado del resto y que, según nos cuenta López-Peláez, era el que más le gustaba a su autor (Figura 2):

⁴ Según la teoría de cuerdas, las partículas que actualmente ostentan el rango de fundamentales (electrones, muones, taus, con sus respectivos neutrinos y quarks) no lo serían, ya que “si pudiéramos examinar estas partículas con una precisión aún mayor [...] descubriríamos que ninguna es como un punto, sino que cada una de ellas está formada por un diminuto *bucle* unidimensional [este sería el caso de las cuerdas cerradas, pero también existen las cuerdas abiertas, con los dos extremos en libertad]. [...] que los físicos han denominado *cuerda* [...]”. Esta simple sustitución de los componentes materiales de la partícula puntual por cuerdas resuelve la incompatibilidad existente entre la mecánica cuántica y la relatividad general” (Greene, 2011, p. 28).

⁵ Tenemos que agradecer a José Manuel López-Peláez el que haya sido tan amable de facilitarnos una copia de toda la serie de croquis que Oíza le entregó, lo que nos ha permitido tener una visión lo más completa posible del proceso proyectual seguido por Sáenz de Oíza en su cabaña de Oropesa.



Figura 2. F. J. Sáenz de Oíza: croquis número 62, de la serie estudiada por López-Peláez, para un refugio en Oropesa (López-Peláez, 2007, p. 154).

Figure 2. F. J. Sáenz de Oíza: sketch number 62, of the series studied by López-Peláez, for a retreat in Oropesa (López-Peláez, 2007, p. 154).

Existe en esta serie un dibujo que, numerado con el 62, era el preferido de Oíza. En él expresa con unas pocas líneas esta presencia flexible y aérea de la casa. El refugio se remata con unas grandes láminas de cristal para recoger el agua de lluvia que se conducirá al aljibe. No es un cristal “enemigo de la arquitectura” que cierra la construcción, sino un plano quebrado que produce penumbra y extiende, como un “ala de mosca”, evanescente, la presencia de la casa hacia el aire libre (López-Peláez, 2007, p. 154-155).

Existen, sin embargo, además de la serie de croquis estudiados por López-Peláez, otros dibujos de Oíza que

desarrollan un poco más lo ya apuntado en este croquis. Por un lado, nos encontramos, en el libro que sobre Oíza publicó la editorial Pronaos (Alberdi y Sáenz Guerra, 1996), con otra serie de croquis sobre la cabaña que aparecen con un pie de ilustración que reza: “Dibujos para casa prefabricada en Oropesa. Casa árbol. 1960. Refugio en Oropesa”⁶ (Figura 3). Pero, junto a todas estas cabañas de papel existe, por último, una cabaña más, pero esta vez de pizarra: la dibujada en este palimpsesto moderno (quizás ya no tan moderno) que es la pizarra de una Escuela de Arquitectura: cuando en 1992 Oíza, ya profesor emérito, es invitado a dar una conferencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid, decidirá recuperar para la ocasión su querido proyecto para un refugio en Oropesa (Sáenz de Oíza, 2007). Oíza no realizará, entonces, un repaso de todas las propuestas que en su día dibujó, sino que se centrará en esta última propuesta, señalándonos, así, cuál habría sido la finalmente construida (Figura 4).

Oíza empezará explicando a sus alumnos las principales características del lugar: las dificultades del acceso, su topografía irregular y aquel bosque de encinas que impedía que la vista escapase más allá de los árboles, algo importante ya que, mirando hacia el norte, se podía adivinar la formidable presencia del monte Almanzor coronando de nieve la serranía de Gredos, pero que, desde esa posición, permanecía oculto tras la fronda. Para Oíza ir al campo debía ser, en buena ley, un acto en el que uno pudiera valerse por sí mismo. Será este espíritu de autosuficiencia el que animará la solución que propondrá al auditorio. Oíza explicará, entonces, como pensaba construir la cabaña él mismo junto con sus hijos, por lo que las técnicas a emplear se debían corresponder con las de una construcción sencilla y ligera, como la que se utilizaba en aquellas casas de madera del tipo *balloon frame* que él había visitado en Estados Unidos. Al mismo tiempo que detallaba estas características técnicas Oíza iba dando forma a la cabaña y su primera decisión, en este sentido, será radical: “Yo me tenía que subir a las ramas de los árboles para ver el paisaje” (Sáenz de Oíza, 2007). Así, a modo de Barón Rampante, decide alejarse del suelo en busca del aire más puro de las alturas. Oíza comienza entonces a dibujar la cabaña. Empezará por la planta baja: un dado de hormigón para proteger el refugio de agresiones y cuya construcción pensaba encargar a un constructor local, la única intervención exterior. Las dos plantas inmediatamente superiores, de 2,50 metros de lado, se corresponderían con los dormitorios de los niños. En la tercera planta, una vez sobrepasadas las copas de las enci-

⁶ Esta fecha de 1960 queda muy lejos de coincidir con la fecha en que, pensamos, es más lógico datar los dibujos. Como ya señalara López-Peláez, la presencia en la hoja 57 de la serie de croquis que él analiza de la única fecha anotada por Oíza -28 de marzo de 1977- así como el hecho de que los dibujos de esta misma propuesta que se encuentran en la hoja 67 compartan el papel con un detalle de la solución definitiva de la pasarela del Banco de Bilbao -una solución que se dio en 1977- parece ratificar esta fecha de 1977 como aquella en la que Oíza realizó sus últimas propuestas para el refugio. Al mismo tiempo, la presencia ya en la primera de las propuestas dibujadas por Oíza de signos evidentes de una toma de conciencia postmoderna nos lleva a concluir que el periodo de tiempo más probable para fijar el trabajo de Oíza en el refugio de Oropesa vaya desde 1967 hasta 1977.

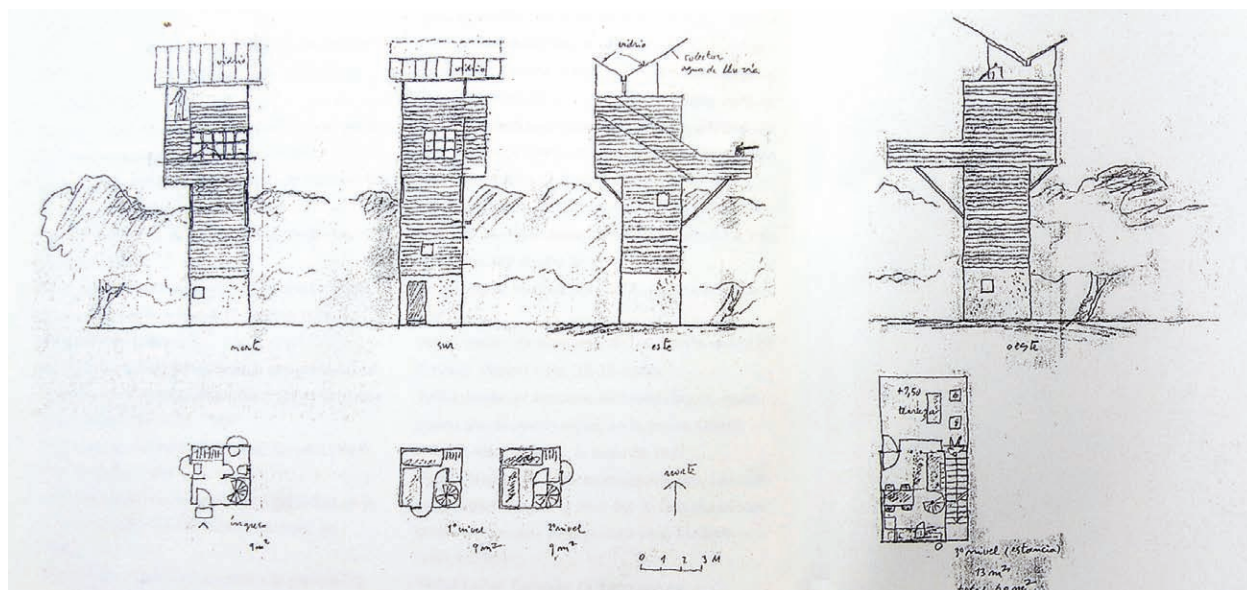


Figura 3. F. J. Sáenz de Oíza: “Dibujos para una casa prefabricada vertical. Casa árbol. 1960. Refugio en Oropesa”, según aparece publicado en *Francisco Javier Sáenz de Oíza* (Alberdi y Sáenz Guerra, 1196, p. 258-259).

Figure 3. F. J. Sáenz de Oíza: “Drawings for a vertical prefabricated house. Tree house. 1960. Retreat in Oropesa”, as it appears in *Francisco Javier Sáenz de Oíza* (Alberdi y Sáenz Guerra, 1196, p. 258-259).



Figura 4. F. J. Sáenz de Oíza, croquis para un refugio en Oropesa dibujado en la pizarra del salón de actos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 1992 (Sáenz de Oíza, 2007).

Figure 4. F. J. Sáenz de Oíza, sketch for a retreat in Oropesa drawn on the board of the assembly hall of the School of Architecture of Madrid, 1992 (Sáenz de Oíza, 2007).

nas, situaba el salón y una gran terraza que se abría hacia el paisaje y que, orientada a norte, permitiría disfrutar de las vistas. Por último, en la cubierta del refugio, comunicada con la terraza por medio de una escalera exterior,

se llegaba “al lugar más querido, más soñado de la casa”: un mirador sobre el que sobrevolaban unas leves alas de mosca, y es que, efectivamente, “la casa tenía alas. Tenía un techo de vidrio lo suficientemente distante para que los chicos no lo apedreasen y lo suficientemente grande para que recogiese el agua de lluvia a una cisterna que había abajo” (Sáenz de Oíza, 2007).

Reconstrucción gráfica de la cabaña en Oropesa

Para realizar nuestra reconstrucción (Figuras 5-7, 9-12, 17-19) nos vamos a basar en las distintas fuentes a las que venimos refiriéndonos: los croquis que Oíza le regaló a López-Peláez⁷; los publicados en *Francisco Javier Sáenz de Oíza*, (Alberdi y Sáenz Guerra, 1996, p. 258-259) y, por último, lo dibujado en una pizarra por Oíza aquella mañana de 1992 (Sáenz de Oíza, 2007). El mínimo común múltiplo de todas estas fuentes se encuentra en la que, según nuestra numeración, es la séptima, y última, propuesta elaborada por Oíza. A pesar de que la identificación de la cabaña en las tres fuentes referidas no presenta ningún problema, sí que es cierto que existen algunas pequeñas variaciones en función de la fuente consultada que crean un área de interpretación abierta en base a cuál de ellas sea objeto de una mayor consideración.

⁷ El profesor José Manuel López Peláez, muy amablemente, nos ha facilitado una copia de esta serie completa de croquis que ya aparece, aunque sólo en parte, publicada en el libro *Maestros cercanos*, donde López-Peláez dedicó un capítulo a *La casa de Oíza* (cfr. López Peláez, 2007, p. 137-155).



Figura 5. Reconstrucción gráfica de la cabaña de Oropesa de Sáenz de Oíza. Plano de situación.

Figure 5. Graphic reconstruction of Sáenz de Oíza's retreat in Oropesa. Site plan.

Así, frente a las lógicas imprecisiones del dibujo número 62 de la serie que estudia López-Peláez, que pretende ser más expresivo que descriptivo, los croquis que aparecen en el libro de Alberdi y Sáenz Guerra son más precisos al definir la propuesta, precisión de la que carece, lógicamente, el dibujo realizado por Oíza en la pizarra del salón de actos de la Escuela de Madrid que, sin embargo, posee la enorme ventaja de contar con la detallada explicación que de él nos da su autor. Nuestra reconstrucción intenta establecer un equilibrio entre las distintas alternativas y el sistema constructivo *balloon frame* que Oíza proponía. Debido a las numerosas variables e incógnitas que Oíza dejó sin resolver, las posibilidades de que nuestra solución hubiera satisfecho siquiera mínimamente al maestro puede que sean escasas, pero entendíamos que este era un riesgo que merecía la pena correrse pues, como dijera Hölderlin, “donde hay peligro crece lo que nos salva”⁸.

La cabaña vertical

Una de las causas que, quizá, permitieron que se mantuviera vivo tanto tiempo el interés de Oíza por esta cabaña, la podemos rastrear en su infancia. En este paraíso perdido con la Guerra Civil, en el que Oíza aún contaba con su padre, arquitecto como luego lo será él, la casa construida por éste en la finca de Oropesa, arruinada por problemas de asentamientos cuando Oíza era aún muy pequeño, pudo funcionar como esa *imagen primitiva*, ese centro de condensación de intimidad donde se acumulan las ensoñaciones que Bachelard vincula con la primitividad del refugio:

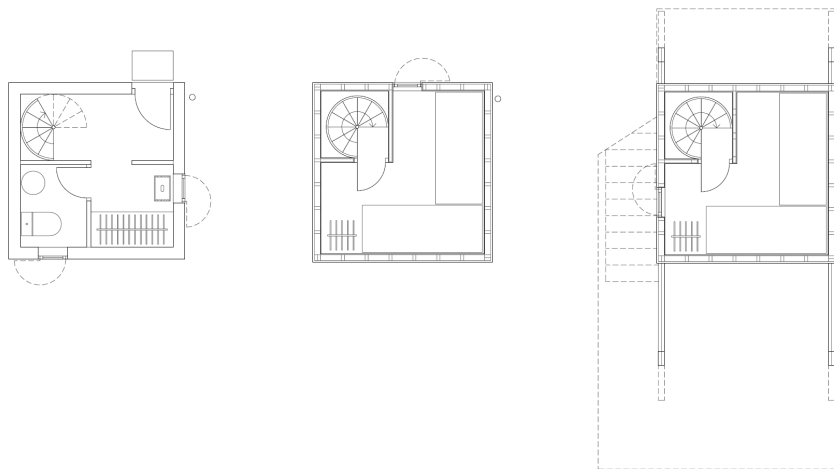


Figura 6. Reconstrucción gráfica de la cabaña de Oropesa de F. J. Sáenz de Oíza. Plantas baja, primera y segunda.

Figure 6. Graphic reconstruction of Sáenz de Oíza's retreat in Oropesa. Ground, first and second floor.

⁸ Friedrich Hölderlin (Lauffen am Neckar 1770 – Tübingen 1843), poeta alemán. La cita proviene del poema Patmos: “Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott. / Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch [...]”. (Hölderlin, 2010, p. 450).

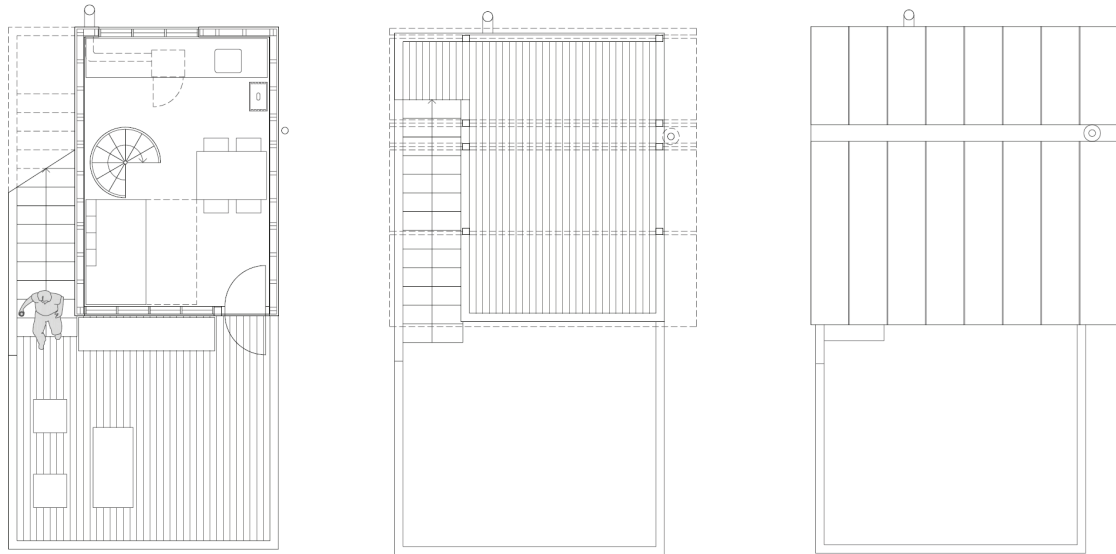


Figura 7. Reconstrucción gráfica de la cabaña de Oropesa de F. J. Sáenz de Oíza. Plantas tercera, cuarta y de cubiertas.
Figure 7. Graphic reconstruction of Sáenz de Oíza's retreat in Oropesa. Third, fourth and fifth floor.

Il faut toucher à la primitivité du refuge. Et par-delà des situations vécues, il faut découvrir des situations rêvées. Par-delà les souvenirs positifs qui sont des matériaux pour une psychologie positive, il faut rouvrir le champ des images primitives qui ont été peut-être les centres de fixation des souvenirs restés dans la mémoire (Bachelard, 2004, p. 44).

Debido a su fracaso estructural, la antigua casa en Oropesa se encuentra en el origen de la decisión paterna de abandono de la profesión liberal. Puede que buscando reestablecer la memoria del padre desaparecido, el estreno en la profesión del joven Oíza precisamente con la reconstrucción de esta casa (Sáenz Guerra, 2007, p. 34) surte el efecto de superar el, sin duda, traumático fracaso paterno (Figura 8). El hecho de que, muchos años después, Oíza piense en construirse precisamente aquí una cabaña, nos indica lo intensa que había de ser en él la presencia de esta ensoñación de la primitiva casa paterna: un auténtico acumulador de recuerdos en las fronteras de lo mítico.

Para Bachelard el hombre reconstruye la realidad a través de la casa, de las imágenes que, asociadas a ésta, le permiten dotar a su vida de la necesaria estabilidad. Hablar de estas imágenes es hablar del alma de la casa (Bachelard, 2004, p. 34). En este caso, se puede decir que el alma de la cabaña de Oropesa es doble, compartida entre el recuerdo mítico de la primitiva casa paterna, que la ancla firmemente al terreno, y un irrefrenable impulso vital que la eleva por encima de los árboles pues, según el filósofo francés, el alma de la casa puede ser imaginada bien como un ser concentrado, que nos refiere a una conciencia de centralidad, bien como un ser vertical, en



Figura 8. F. J. Sáenz de Oíza: pintura de la casa familiar de descanso en Oropesa (Saénz Guerra, 2007, p. 34).
Figure 8. F. J. Sáenz de Oíza: painting of the family rest house in Oropesa (Saénz Guerra, 2007, p. 34).

tanto en cuanto el hombre es en sí mismo un ser vertical, y es en toda la radicalidad de este último sentido que Oíza entiende la cabaña:

Una vez me comentaba Moneo que la casa romana era casa de una planta. Podríamos discutir durante milenios, pero a mí me parece que originariamente la casa, y el otro día lo decía en la Escuela, es un ser vertical. En el sótano se produce, como dice Bachelard, toda la podredumbre, la suciedad, los asesinatos y demás, y en el desván, en cambio, está la iluminación, la trascendencia y la elevación (Sáenz de Oíza, 2006, p. 33).

Así, aunque el refugio carezca de verdadero sótano, la utilización en planta baja de un material deformable, irracional, como el hormigón, frente al resto de la cabaña construida siguiendo la estricta lógica geométrica de la carpintería, relaciona esta planta con ese ensueño de lo tenebroso. En este cofre de hormigón apenas si existe, además del acceso, un pequeño ventanuco que lo comunique con el exterior, con lo que la sensación de penetrar en una cueva -ese "être obscur de la maison" - se acentúa formidablemente. Al contrario, a medida que se asciende, la cabaña gana en claridad. De los ventanucos que iluminan los dormitorios situados en las plantas primera y segunda se pasa, en la tercera, a los grandes ventanales que abren el salón a la luz y a las vistas para, en última instancia, llegar a alcanzar la máxima claridad en el mirador de la cubierta. A todo esto hay que añadir un grado más de racionalidad cuando la madera se sustituya en el techo del mirador por el material que mejor simboliza las nuevas conquistas tecnológicas: el vidrio. Con todas estas operaciones Oíza termina por asegurar una polaridad que, más allá de la distancia física, es mental, y que permite que esta cabaña sea, efectivamente, una cabaña vertical.

Si bien esta verticalidad que hace a la cabaña sobrepasar en altura a los árboles que la rodean supone

un gesto de afirmación e individuación con respecto al contexto, estableciendo un diálogo con la otra cumbre que domina el paisaje: la del pico Almanzor, la construcción de la cabaña entendida como un organismo que tiene en el árbol que se abre y expande a medida que se eleva a su principal referente, viene a matizar este primer distanciamiento, restableciendo el vínculo con el entorno al convertir la cabaña en un árbol más. Así, como un árbol que hunde sus raíces en el terreno, la base del refugio pesa lo suficiente, gracias al hormigón, como para anclarlo al suelo. Del mismo modo que el duro tronco leñoso permite al árbol distanciarse del suelo y de la vegetación más baja para asegurarse luz suficiente, así la cabaña tiene un largo tronco de madera, prácticamente ciego, cuya única función parecería ser la de permitir situar los espacios superiores lo suficientemente altos como para disfrutar del sol y las vistas. Tal y como en la copa de un árbol se multiplica la superficie de contacto de la planta con el exterior, al mismo tiempo que sus estructuras se aligeran ramificándose y expandiéndose, así la cabaña se abre en sus últimas plantas con unas generosas terrazas y ventanales. Igual que las hojas de un árbol suponen su órgano más delicado y liviano, a través del cual la planta respira, así unas ligeras hojas de vidrio flotan sobre el refugio, recogiendo el agua que todo organismo necesita para vivir. De este modo Oíza

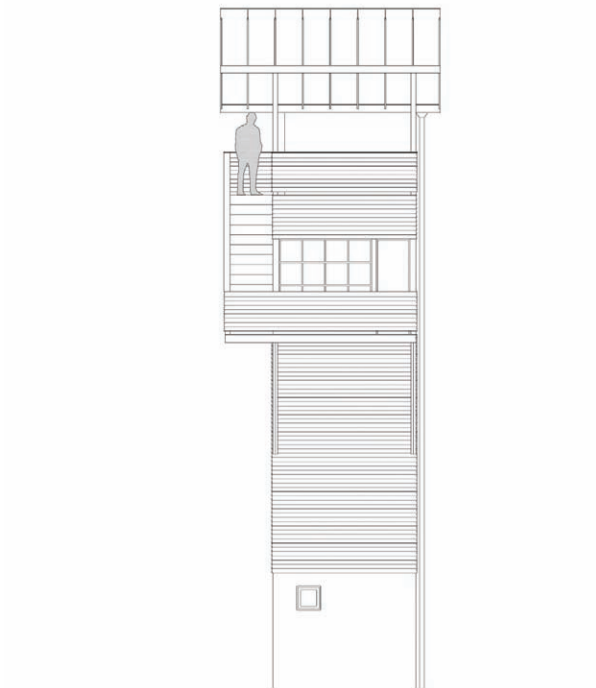


Figura 9. Reconstrucción gráfica de la cabaña de Oropesa de F. J. Sáenz de Oíza. Alzado norte.

Figure 9. Graphic reconstruction of Sáenz de Oíza's retreat in Oropesa. North elevation.

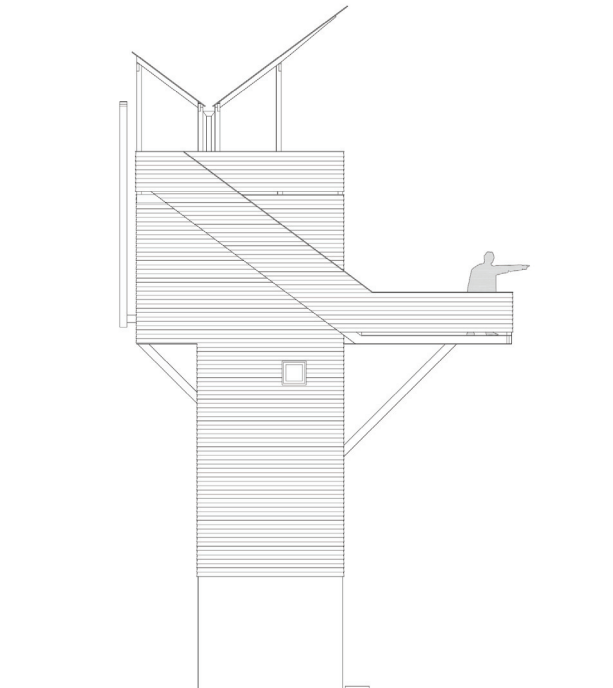


Figura 10. Reconstrucción gráfica de la cabaña de Oropesa de F. J. Sáenz de Oíza. Alzado este.

Figure 10. Graphic reconstruction of Sáenz de Oíza's retreat in Oropesa. East elevation.

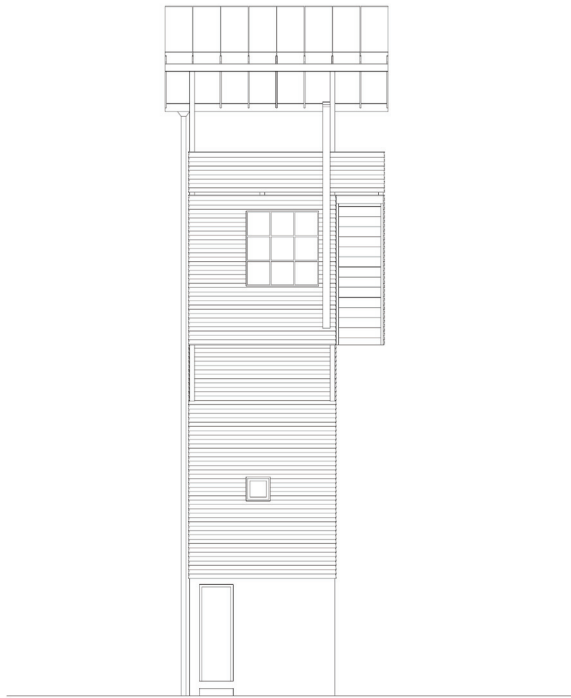


Figura 11. Reconstrucción gráfica de la cabaña de Oropesa de F. J. Sáenz de Oíza. Alzado sur.

Figure 11. Graphic reconstruction of Sáenz de Oíza's retreat in Oropesa. South elevation.

construye un organismo complejo, un árbol, que hace de la verticalidad el eje de su existencia.

Esta complejidad se trasluce también en un orden interno que surge al dar cobijo a toda una familia: las distintas piezas para padres e hijos reproducen la organización familiar básica y la separación de las funciones de día y de noche. Al mismo tiempo, los espacios comunes, a pesar de sus reducidas dimensiones, parecen dilatarse mucho más allá de lo que cabría esperar, gracias a su radical ampliación hacia el exterior por medio de un juego de terrazas que, junto al estar, vienen a concatenar toda una serie de espacios abiertos a la gente y al paisaje, favoreciendo, así, la sociabilidad y un espíritu hedonista que describe perfectamente el propio Oíza cuando refiere que la idea de la escalera exterior que comunica la terraza con la cubierta surgió al pensar en esa terraza llena de gente, disfrutando de las vistas y tomándose una copa, y en la posibilidad de usar los primeros escalones como asientos para evitar, así, el tener que sacar demasiadas sillas (Sáenz de Oíza, 2007).

⁹ Oíza contaba como decidió realizar la base de la cabaña en hormigón para evitar, así, que un mendigo le pudiera quemar la casa si hiciese un fuego a su lado (Sáenz de Oíza, 2007).

¹⁰ El periodo Azuchi Momoyama (1568-1603) toma su nombre, precisamente, de los dos castillos que levantaron los dos hombres fuertes que se sucedieron en el poder en aquella época, el *daimyō* Oda Nobunaga (1534-1582), que construyó el castillo Azuchi, y el *daimyō* Toyotomi Hideyoshi (1537-1598), a quien perteneció el castillo Fushimi-Momoyama.

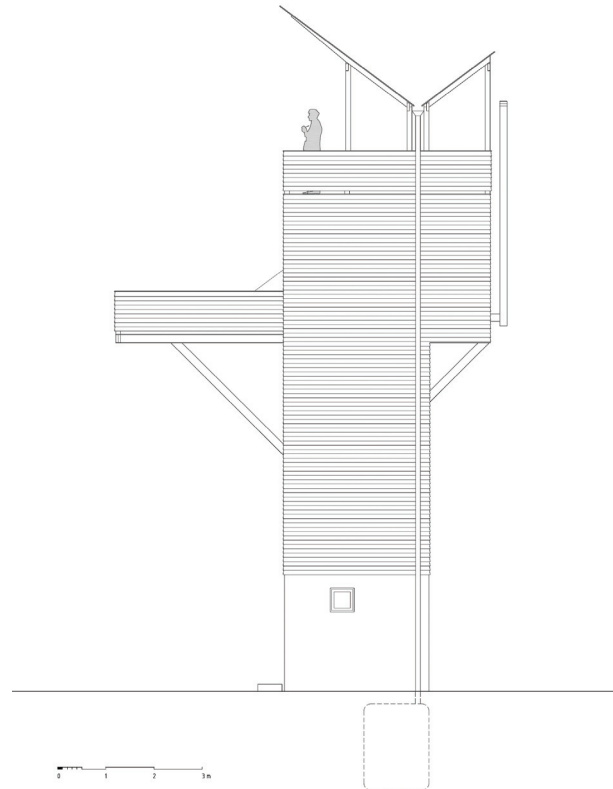


Figura 12. Reconstrucción gráfica de la cabaña de Oropesa de F. J. Sáenz de Oíza. Alzado oeste.

Figure 12. Graphic reconstruction of Sáenz de Oíza's retreat in Oropesa. West elevation.

Pero lo cierto es que también es posible una lectura contrapuesta si el análisis lo realizamos desde el exterior. Desde esta perspectiva la cabaña se vuelve hermética y distante. Construida a conciencia para resultar inaccesible⁹, empleando el hormigón armado a modo de blindaje de su punto más débil: el acceso, cerrando prácticamente a cal y canto la primera y la segunda plantas y levantando la tercera, la del salón, hasta una altura que la coloca fuera de alcance, el refugio adquiere un carácter de fortaleza. Se puede, entonces, relacionar con una tipología de castillo en particular: la desarrollada en Japón en el periodo Azuchi Momoyama (1568-1603)¹⁰, que vio surgir un nuevo tipo de fortalezas caracterizadas por añadir a la tradicional construcción en madera una base de piedra que conseguía asegurar su punto más débil, además de por adquirir, gracias al sucesivo apilamiento de niveles, alturas

muy importantes que hacían del *tenshu kaku*, su torre del homenaje, el eje vertical en torno al cual giraba toda la composición. Al comparar la fortaleza de Fushimi-Momoyama¹¹ (Figura 13) con nuestra cabaña, encontraremos como comparten algunas de sus principales características. Si el *daimyō* Hideyoshi levantó una vibrante torre de madera de seis niveles, apoyada sobre una amplia base de piedra, Oíza hace lo propio apoyando hasta cuatro niveles contruidos en madera sobre el dado de hormigón. Otro elemento singular de esta fortaleza lo constituía el gran balcón exterior que se disponía en el último nivel, desde el que dominar todo el territorio. De igual manera, Oíza transforma la cubierta de su cabaña en un gran mirador sobre el paisaje. Finalmente, a pesar de la apariencia marcial de la fortaleza, su interior no era sino la casa de retiro de Hideyoshi, con espacios tan ricamente decorados como el mítico cuarto para la ceremonia del té, recubierto de oro. Ambas construcciones encuentran, por tanto, otro



Figura 13. Castillo Fushimi-Momoyama (original 1592-1594; reconstruido 1964).

Figure 13. Fushimi-Momoyama castle (first built in 1592-1594; rebuilt in 1964).

Fonte: Leslietravelstudent (2012).

elemento en común en su calculada ambivalencia entre el duro y cerrado aspecto exterior y un interior que, como ya habíamos visto también en Oropesa, adquiere un carácter marcadamente hedonista.

Un elemento singular estrecha, aún más, este vínculo con la arquitectura japonesa: nos referimos a la estructura en la que Oíza apoya las cubiertas de vidrio, que no puede sino recordarnos, con su característica forma en la que el dintel se prolonga más allá de los dos pilares que lo sostienen, a los portones de las fortalezas japonesas, en concreto al *kabukimon*, el más sencillo de todos ellos. Sin embargo, esta puerta, en la cabaña de Oíza, no se encuentra en su emplazamiento lógico, en el acceso, sino que la encontramos en su extremo opuesto: en la cubierta. La explicación la podemos encontrar si entendemos que no habrá de ser usada para entrar en ningún espacio físico, sino espiritual. Efectivamente, la puerta, con su condición de límite adquiere en Japón, a través del sintoísmo, una especial importancia con el *torī*, la puerta ritual que se utiliza para señalar la frontera entre el espacio profano y el sagrado, verdadero símbolo de esta primitiva religión que, en una suerte de panteísmo, rinde culto a los *kami*, los espíritus de la naturaleza o genios de un lugar particular.

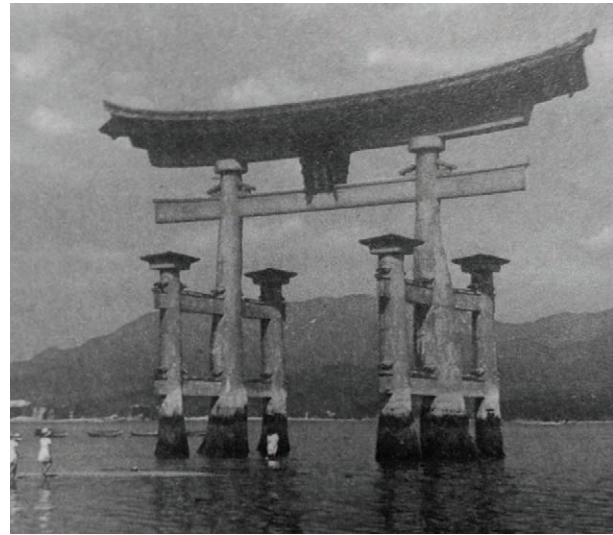


Figura 14. Postal con el *torī* del santuario de Itsukushima, en la prefectura de Hiroshima, Japón, que Sáenz de Oíza tuvo a la vista en su estudio durante años (Sáenz Guerra, 2007, p. 226).

Figure 14. Postcard with the *torī* of the Itsukushima sanctuary in the prefecture of Hiroshima, Japan, that Sáenz de Oíza had in his studio for years (Sáenz Guerra, 2007, p. 226).

¹¹ Este castillo se encuentra en Fushimi-ku, Kioto. La actual estructura (construida en 1964) es una réplica del castillo original construido por el *daimyō* Toyotomi Hideyoshi entre 1592 y 1594.

Precisamente, uno de los *torī* más bellos, el del santuario de Itsukushima, se encontraba permanentemente a la vista del maestro gracias a una postal que, durante años, estuvo pinchada en su estudio (Figura 14)¹². De esta manera, el *torī* que Oíza coloca en el mirador de la cabaña, dominando el paisaje, funcionaría como un elemento simbólico encargado de asegurar la deseada conexión espiritual con la naturaleza.

Y del mismo modo que la postal del *torī* de Itsukushima nos abrió la puerta por la que llegar a esta espiritualidad oriental, otra imagen nos servirá de guía en la búsqueda de otra vía espiritual complementaria por la que transitó el arquitecto. Nos referimos a la reproducción del cuadro de la Flagelación, que entre 1455 y 1460 pintara Piero della Francesca y que Oíza tenía colgado en su estudio¹³ (Figura 15). El cuadro representa la flagelación de Cristo ante Pilatos, mientras un grupo de personas dialogan entre sí, ajenas a este suceso. Sin embargo, nos atreveríamos a decir que el motivo central del cuadro, sobre el que orbita toda la escena, no es tanto



Figura 15. La flagelación, Piero della Francesca, 1455-1460, Palazzo Ducale, Urbino.

Figure 15. The flagellation, Piero della Francesca, 1455-1460, Palazzo Ducale, Urbino.

Fonte: Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici delle Marche.

Cristo flagelado, como la columna que, colocada en el centro de la composición, separa, con su presencia, las dos escenas antes descritas, configurándose, así, como la verdadera protagonista del lienzo¹⁴.

Junto al interés de Oíza por este cuadro existe otra obra, arquitectónica en este caso, en la que se encuentra presente este mismo sentido de espiritualidad ligado a la verticalidad de la columna. Nos referimos a la que el propio Oíza consideraba como su construcción preferida: San Baudelio de Berlanga¹⁵. Al penetrar en el interior de esta pequeña ermita mozárabe del siglo XI, un cubo

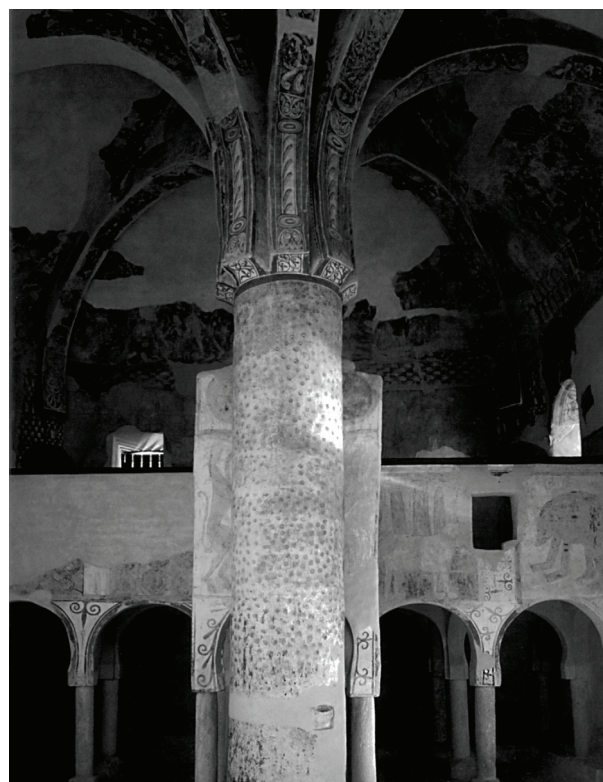


Figura 16. San Baudelio de Berlanga, siglo XI, Soria.

Figure 16. San Baudelio de Berlanga, 11th century, Soria.

Fonte: Junta de Castilla y León, Archivo Museo Numantino, Alejandro Plaza.

¹² De aquella postal del *Itsukushima torī* que Sáenz de Oíza mantuvo a la vista en su estudio durante esos años, nos da noticia uno de los hijos del arquitecto: Sáenz Guerra (2007, p. 226).

¹³ De la pasión de Oíza por Piero della Francesca y de la reproducción que tenía del cuadro de la Flagelación, nos da nuevamente noticia su hijo Javier Sáenz Guerra (2007, p. 83).

¹⁴ El interés de Piero della Francesca por la columna no es exclusivo de la Flagelación, sino que se puede rastrear en muchas de sus obras más importantes en las que, nuevamente, aparece como la protagonista de la composición. Nos referimos a obras como la Anunciación (1452-1459), La adoración del Santo Madero y el encuentro de Salomón con la reina de Saba (1452-1459) o El sueño de Constantino (1452-1459), pertenecientes todas ellas al ciclo de la Vera Cruz, y en las que la columna ocupa una posición central. Asimismo existen otras obras en las que la monumentalidad y verticalidad de la columna es asumida por un ser vivo, bien un árbol, como en La muerte de Adán (1452-1459), bien la propia Virgen María que, en la Virgen de la Misericordia (1445-1462), se configura no ya sólo como columna, sino como auténtico refugio, al congregar junto a su cuerpo, representado al doble de escala, a un grupo de fieles arrodillados a los que protege extendiendo sobre ellos su manto, configurándose como una estructura arquitectónica similar a la de aquella tienda de campaña con pilar central que protegía el sueño del emperador Constantino.

¹⁵ “[...] su construcción preferida es una iglesia campesina, visigoda, en el páramo soriano, cerca de Burgo de Osma, llamada San Baudelio de Berlanga [...]” (Sáenz Guerra, 2004, p. 41).

hermético que se levanta solitario en un paisaje de lomas áridas y frías, en tierras de Soria, se descubre en el centro de la nave una gran columna sobre la que descansa una cubierta compuesta por ocho arcos en forma de herradura que forman una bóveda esquifada, con un camarín en su interior (Figura 16). La columna, una palmera de otro mundo, se convierte en el nodo de espiritualidad de la ermita. Esta verticalidad sólida, monumental y, al mismo tiempo, cargada de espiritualidad que recorre la obra del pintor toscano y que se halla presente en San Baudelio, encuentra su paralelismo en la cabaña de Oropesa, entendida ahora como una columna poderosa en medio de la naturaleza. Tal y como Roland Barthes señalara para otra torre mucho más conocida, la Torre Eiffel, en uno de los textos más citados por Oíza, la cabaña de Oropesa es una torre en la que el visitante

cuando se instala en ella, lo hace en cierto modo como sobre un tejado, quedando por así decirlo al exterior del objeto. En una palabra, la relación íntima que une al visitante con la Torre no se debe a la ocultación, como es el caso de los monumentos clásicos, cuyo arquetipo es siempre la caverna, sino al deslizamiento aéreo. Visitar la Torre es convertirse en su parásito, y no en su explorador; una transferencia de la función de apropiación, bien testificada por la forma tutora

del monumento: la Torre sostiene, pero no contiene (Barthes, 2001, p. 68).

La cabaña-columna funciona, así, como un elemento separador que permite a quien la habita residir en un plano, no sólo físico, sino también espiritual, que se encuentra alejado del suelo, elevado a las alturas y, por tanto, liberado de toda carga material, preparado, en definitiva, para alcanzar un estado de contemplación. Esta sería, por tanto, y a pesar de mantenerse aún muy lejos de la radicalidad de aquella columna sobre la que San Simón (390-459) vivió los últimos 37 años de su vida, la cabaña del estilista. El propio Oíza, comparando dos arquitecturas tan separadas en el tiempo como la villa Rotonda (1566), de Palladio, y la villa Saboya (1929), de Le Corbusier, hablaba de esta necesidad de liberarse del plano de la cotidianidad y del trabajo que representa el suelo, ligado a las labores del campo, para alcanzar una situación elevada desde la que meditar y contemplar la vida de la naturaleza:

Tanto una casa como otra se elevan del suelo; esto habla del ser vertical de la casa, ese es el paralelo que pongo entre ambas villas, del cual los historiadores no hablan. Villa Rotonda tiene escalinatas que conducen a la pianta nobile, de manera

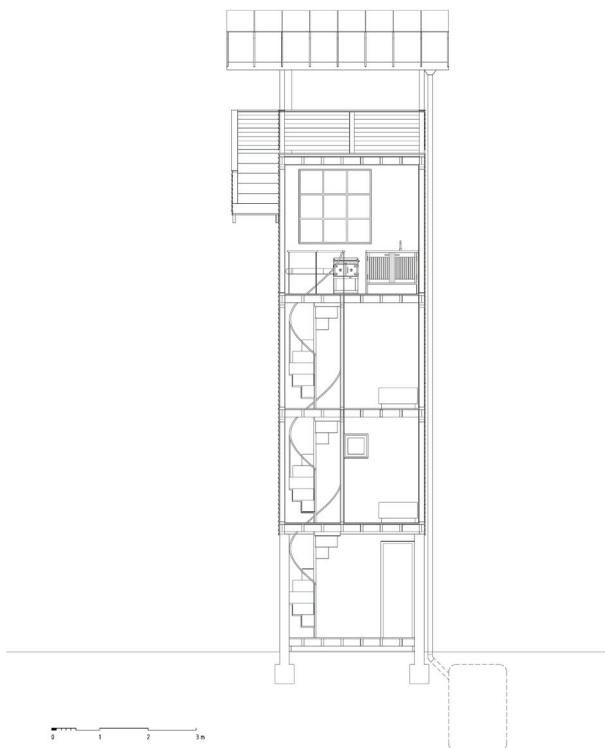


Figura 17. Reconstrucción gráfica de la cabaña de Oropesa de F. J. Sáenz de Oíza. Sección transversal.

Figure 17. Graphic reconstruction of Sáenz de Oíza's retreat in Oropesa. Cross section.

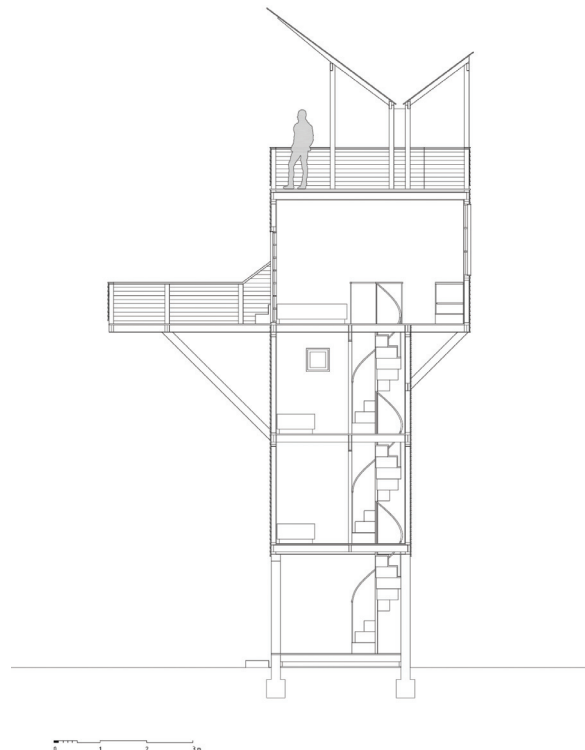


Figura 18. Reconstrucción gráfica de la cabaña de Oropesa de F. J. Sáenz de Oíza. Sección longitudinal.

Figure 18. Graphic reconstruction of Sáenz de Oíza's retreat in Oropesa. Longitudinal section.

que la nobleza del hombre empieza cuando se libera de la gleba. En aquella estructura vertical, aristocrática, el señor se colocaba por encima. Pero prescindiendo de esa estructura social discutible, hay efectivamente la estructura profunda del hombre que quiere liberarse de la tierra a través de la ciudad, para después volver al campo elevado, es decir, ya liberado (Sáenz de Oíza, 2006, p. 34).

La cabaña del estilista es una cabaña austera, que vive disfrutando de aquello que le provee el cielo, en este caso, la sustancia vital más necesaria: el agua. Para ello Oíza dispone las láminas de vidrio que rematan la cabaña y cuya función principal consiste en captar la máxima cantidad posible de agua de lluvia. El agua recogida sería la única disponible en la vivienda, por lo que debería racionarse con sumo cuidado. Para Oíza, la vida así condicionada por la falta de uno de los estándares más básicos, el agua corriente, era fuente de una auténtica poética de la escasez que no hacía sino intensificar el habitar en la cabaña¹⁶. Ésta, liberada de su conexión a la red de abastecimiento, rotas las cadenas con el suelo, prolongaba hasta el cielo su eje vertical, conectándose con las nubes que habrían de descargar sobre ella el agua necesaria.

Por último, el hecho de ser una cabaña vertical, una torre, posee en sí mismo una especial significación desde un punto de vista técnico, puesto que desde siempre, pensemos en la torre de Babel, el desafío de la gravedad a través de la arquitectura ha sido un desafío técnico. Desde esta perspectiva se podría aplicar a la cabaña de Oropesa aquellas valoraciones que sobre la necesidad técnica Roland Barthes realizara acerca de la Torre Eiffel:

No decidiremos aquí si la Torre es “bella”; pero si puede al menos sustraerse a las normas tradicionales de la plástica, es que su “necesidad” técnica provoca en quien la mira una sensación de culminación tan fuerte como la de la obra de arte y muy apartada de las sensaciones puramente utilitarias (Barthes, 2001, p. 72).

En este sentido, la factura de la cabaña se encuentra cargada de significado. La técnica utilizada, el *balloon frame*, no es ninguna técnica revolucionaria. Sin embargo, su uso nos remite a los pioneros del Oeste, que hicieron de la sencillez de esta técnica de construcción ligera una poderosa herramienta de conquista, al permitir a cualquier colono construirse una casa con sus propias manos. Siendo el objetivo de Oíza idéntico al de aquellos intrépidos exploradores, la autoconstrucción, la técnica empleada adquiere una carga simbólica que, por metonimia, se le confiere al edificio entero. Nos encontramos, entonces, ante la cabaña del pionero. Y, efectivamente, Oíza es en

aquellos años un auténtico pionero en la introducción, precisamente, de nuevas técnicas constructivas en un país que todavía arrastraba una pesada carga que le hacía avanzar lentamente por el tan anhelado camino del progreso¹⁷. A esto hay que añadir los dos materiales que completan la paleta constructiva de la cabaña: el hormigón armado y el vidrio. De estos dos, el hormigón, aunque ineludiblemente unido al movimiento moderno, se encuentra más integrado en la arquitectura española y, de forma consecuente, encuentra su sitio en la zona más estable del edificio: su base. El vidrio, por el contrario, todavía pertenece a la categoría de los nuevos materiales. Quizás por ello, por su capacidad para convertirse en el símbolo de las nuevas

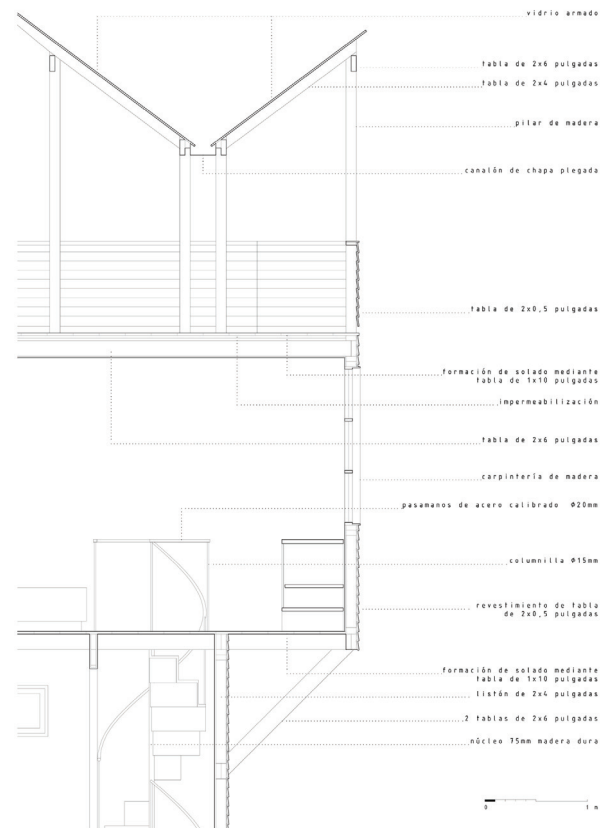


Figura 19. Reconstrucción gráfica de la cabaña de Oropesa de F. J. Sáenz de Oíza. Detalle.

Figure 19. Graphic reconstruction of Sáenz de Oíza's retreat in Oropesa. Detail.

¹⁶ “Eso de tener que racionar el agua, lejos de ser un inconveniente, le da a la casa una poética que ya no tiene. Tener una casa de campo y tener contador, ya no es una casa de campo...” (Sáenz de Oíza, 2007).

¹⁷ A través de su asignatura de salubridad e higiene, de artículos como el de *El vidrio y la arquitectura* (Sáenz de Oíza, 2000), o de sus propias obras, el arquitecto venía esforzándose desde su vuelta de aquel año becado en los Estados Unidos, por introducir en España los más modernos criterios técnicos en arquitectura.

técnicas, Oíza lo coloca en el lugar más elevado, coronando la cabaña. Así, aún a pesar de la sencillez empleada en su construcción, la cabaña de Oropesa se convierte en el símbolo optimista de una arquitectura de raíz técnica cargada de futuro.

Conclusiones

El análisis realizado nos lleva a entender esta cabaña como la suma de un par de fuerzas opuestas que logran estabilizarse entre sí: una primera fuerza centrípeta, unificadora, interactuando junto con otra fuerza centrífuga, que se abre hacia un mundo ciertamente complejo. Estas dos fuerzas las vamos a asociar a dos conceptos que el propio Oíza utilizaba para intentar esclarecer el misterio del proceso proyectual: *entelequia* y *palimpsesto*.

La palabra 'entelequia' viene de Aristóteles, y según el Diccionario de la Real Academia significa: cosa real que lleva en sí el principio de su propia acción y que conduce inevitablemente a su propio fin o desarrollo. Curiosamente esta palabra se utiliza vulgarizada como lo contrario, como ficción, como algo no real. Me parece que el proyecto puede entenderse como una entelequia en su sentido auténtico, como un germen que lleva en sí una vida propia, y que conduce a su propio fin, a la obra acabada. [...] La otra palabra [...] es 'palimpsesto', que significa 'borrar de nuevo'. Un palimpsesto es una tablilla que se usaba antiguamente para escribir, en la que podía borrarse lo escrito para escribir de nuevo. [...] es interesante la comparación porque las huellas no se borran del todo. Siempre quedan restos de una situación anterior sobre el tablero. En cierto sentido podría decirse que el artista trabaja siempre sobre las huellas de obras anteriores, que algo subyace sutilmente de una obra a otra (Sáenz de Oíza, 2000, p. 212-214).

La *entelequia* que anima esta cabaña, ese germen inoculado al principio del proceso y que alcanza una vida plena en la obra acabada, la encontramos en aquella célula primitiva oiziana preñada de esa tensión que hace de la más simple casa, de la cabaña incluso, un ser vertical donde la ensoñación -“ese deseo del hombre de salir de su realidad cotidiana”- que nos hace reconocernos como seres vivos, todavía es posible. Por otra parte, el refugio de Oropesa, como hemos podido comprobar, es un edificio que se encuentra cargado de significados entrelazados y superpuestos de modo que se hace imposible una lectura lineal sin que entren en abiertas contradicciones, configurándose, así, como un auténtico palimpsesto del sentido. Para Oíza, figura intensa y poliédrica, tachado en ocasiones de “navegar a la deriva” (Fullaondo, 1991, p. 12), esta acumulación de sentidos sería la única opción

posible para enfrentar un mundo cada vez más complejo, en el que la elaboración de un único sentido más o menos claro con el que otras generaciones habían podido orientar sus vidas hacía ya tiempo que se veía imposible, más propio de una edad de la inocencia perdida, quizás, ya para siempre. Se trataría, recogiendo la idea que el propio Oíza tenía del desarrollo tecnológico que, evitando a toda costa la masificación, debía avanzar hacia la diversificación -ponía el ejemplo del jeep lunar con un motor en cada rueda- de avanzar hacia una diversificación del sentido atendiendo a los distintos relatos que conforman nuestro mundo, pero siempre formando una construcción que habría de desarrollarse en torno a un núcleo gravitacional que permitiese mantener unidas, orbitando en torno a él, todas estas múltiples valencias del sentido.

Referencias

- ALBERDI, R; SÁENZ GUERRA, J. 1996. *Francisco Javier Sáenz de Oíza*. Madrid, Ediciones Pronaos, S.A., 260 p.
- BACHELARD, G. 2004. *La poétique de l'espace*. 9ª ed., Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 214 p.
- BARTHELEMY, R. 2001. *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Barcelona, Paidós, 185 p.
- FULLAONDO, J.D. 1991. *La bicicleta aproximativa: conversaciones en torno a Sáenz de Oíza*. Madrid, Caín Editores, 195 p.
- GREENE, B. 2011. *El universo elegante: supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría definitiva*. 2ª ed., Barcelona, Crítica, 471 p.
- HÖLDERLIN, F. 2010. *Poemas*. Barcelona, Lumen, 480 p.
- LESLIETRAVELSTUDENT. 2012. A college student seeing the world one step at a time. Disponible en: <http://www.leslietravelstudent.wordpress.com>. Acceso el: 04/06/2012.
- LÓPEZ-PELÁEZ, J.M. 2007. *Maestros cercanos*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 215 p.
- SÁENZ DE OÍZA, F.J. 1952. El vidrio y la arquitectura. *Revista Nacional de Arquitectura*, 129/130:10-67.
- SÁENZ DE OÍZA, F.J. 2000. La actitud creadora: el proyecto de arquitectura como realidad técnica y simbólica. In: A. CÁNOVAS (ed.), *Banco de Bilbao: Sáenz de Oíza*. Madrid, Departamento de Proyectos ETSAM, p. 212-214.
- SÁENZ DE OÍZA, F.J. 2006. *Escritos y conversaciones*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 141 p.
- SÁENZ DE OÍZA, F.J. 2007. *Conferencia en la ETS de Arquitectura de Madrid Salón de Actos 1992*. Madrid, ETSAM-COAM, 90 min. [DVD].
- SÁENZ GUERRA, J. 2004. *Francisco Javier Sáenz de Oíza, José Luis Romany, Jorge Oteiza: una capilla en el camino de Santiago. 1954*. Madrid, Ministerio de Vivienda, 79 p.
- SÁENZ GUERRA, J. 2007. *Un mito moderno: una capilla en el Camino de Santiago: Sáenz de Oíza, Oteiza y Romani, 1954*. Alzuza, Fundación Museo Oteiza, 468 p.

Submetido: 23/09/2013

Aceito: 27/11/2014

Miguel de Lózar de la Viña

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Av. Juan de Herrera, 4, 28040 Madrid, España