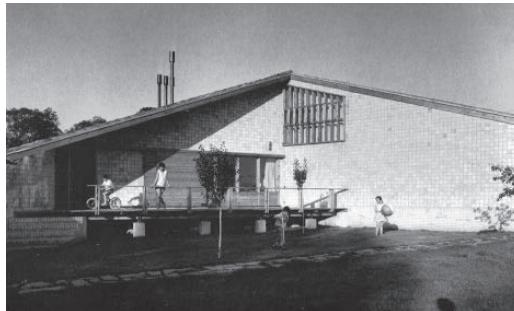


07 | Durana: la complejidad de una villa elemental. El ejercicio sincrético de Oíza en la casa Fernando Gómez. Durana: the complexity of an elemental villa. A syncretic exercise by Oíza in Fernando Gómez house _Rodrigo Almonacid Canseco, Ekain Jiménez Valencia

[1]



[1] La forma "arquetípica" de la casa: vista exterior de la fachada a poniente desde el "jardín de estancia" adyacente al salón. (Fotografía de Alberto Schommer, 1961).

La obra de Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000) a menudo ha sido calificada como ecléctica por la diversidad de maneras en que el maestro de Cáseda se expresó arquitectónicamente a lo largo de su carrera. No en vano, él mismo argumentaba: "Yo he sido, por tanto, un arquitecto ecléctico que no ha hecho "su arquitectura", sino que ha dejado que la arquitectura se desarrolle sola" ¹. Esta postura rechaza la exclusión, la disyuntiva entre "lo uno o lo otro", y busca nuevos principios para cada proyecto, persiguiendo nuevos temas que permitan su refundación constante. Como lo describe Javier Sáenz Guerra, el "rasgo más característico [de Oíza] es su estado de búsqueda permanente" ², lo que añadido a su visión inclusiva le lleva por el territorio de la complejidad, a diferencia de otros colegas que prefieren proyectar desde una única línea de investigación cuya imagen final muestra una obra con carácter propio e identificable.

La uniformidad aparente en las obras, como resultado de un afán investigador que va depurando sus logros, no se da en Oíza. Lo que le otorga consistencia a su obra es precisamente su fantástica capacidad de integrar temas de naturaleza diversa y la forma de superarlos en su solución final. Cada respuesta encuentra su sentido dentro del propio proyecto, no necesariamente dentro de un conjunto de trabajos más o menos enlazados en una serie. Su coherencia proviene precisamente del método, de esa fórmula difícil y compleja de integración sintética, de hacer de "lo uno y lo otro" – usando la expresión de Robert Venturi en su *Complejidad y contradicción en arquitectura*– parte intrínseca de su discurso.

Debido a esta particularidad de la obra de Oíza se ha decidido seleccionar la casa Fernando Gómez en Durana (Álava, 1959-60) como caso de estudio donde investigar en profundidad el tema de la complejidad, gracias a una serie de peculiaridades: primero, porque se trata de una obra apenas estudiada monográficamente hasta la fecha; segundo, porque es su primera obra en solitario –sin el apoyo de sus asiduos colaboradores de los años 50, Sierra y Romani principalmente–, por lo que estudiarla supone aproximarse a algunas de sus convicciones más profundas sedimentadas hasta 1959; tercero, porque data de un momento en que Oíza comienza a identificarse con esos principios organicistas y humanistas que ponen en crisis las tesis del Movimiento Moderno a finales de los años 50, y de la que Durana será un valioso presagio; cuarto, por ser una obra con la que su autor se identifica, pues presenta este proyecto –y no otro, pese a su ya fecunda obra realizada hasta mediados de los años 60– para acreditar su capacidad profesional y académica con la que doctorarse por la ETSAM en 1965; y, finalmente, porque con ella surge un grupo de reflexiones dirigidas a la esencia misma de la disciplina arquitectónica, en las que el arquitecto insistirá al tratar el tema de la "casa", y que en Durana alcanza una forma sincrética. De hecho, en años posteriores se hará eco continuamente del libro *La poética del espacio* de Bachelard y, al hacerlo desde un plano más teórico o universal, bien podría estar describiendo la casa Fernando Gómez desde múltiples facetas relacionadas con el habitar ³.

Respecto al *state of the art*, conviene señalar que la casa Fernando Gómez ha sido solamente analizada en el contexto general de la obra de Oíza, sin mayor profundidad. Rafael Moneo advierte de su importancia como "punto de inflexión" en su trayectoria, señalando esa búsqueda de libertad expresiva que trascendiese la "sintaxis miesiana" que había estado practicando Oíza hasta entonces ⁴. Antón Capitel la interpreta como una "necesidad de responder a una sensibilidad nueva, más madura, asumiendo las ideas de lo que se había empezado a llamar arquitectura orgánica", y

Resumen pág 52 | Bibliografía pág 59

Universidad de Valladolid.

Rodrigo Almonacid Canseco. Arquitecto (1999) y Doctor en Arquitectura (2013) por la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Profesor del área de "Composición Arquitectónica" del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S.A. Valladolid desde 2004-05 hasta la actualidad. Arquitecto fundador y director de la oficina [r-arquitectura]. Autor de varios artículos y ponencias sobre arquitectura moderna española y de dos libros: *Mies van der Rohe: el espacio de la ausencia* (2006) y *El paisaje codificado en la arquitectura de Arne Jacobsen* (2016). r-arquitectura@r-arquitectura.es

Ekain Jiménez Valencia. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra (2004). Realizó los cursos de doctorado durante los años 2005-2007 y el Máster en Formación del Profesorado en la Universidad del País Vasco (2017). Como arquitecto freelance ha firmado proyectos de cierta envergadura. Actualmente dirige su propia oficina, compatibilizando dicha actividad con la formación, el dibujo y la pintura. ekain.jimenez@gmail.com

Palabras clave

Sáenz de Oíza, casa Fernando Gómez, Durana, vivienda moderna, racionalismo, organicismo, complejidad, arquitectura moderna española

¹ Recogido en: SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier: *Francisco Javier Sáenz de Oíza: Escritos y conversaciones*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, colección "La cimbra" n° 3, 2006, p. 110.

² SÁENZ GUERRA, Javier: "Introducción". En: *Francisco Javier Sáenz de Oíza: Escritos y conversaciones*, op. cit., p. 8.

³ Según Ferraz-Leite, *La poética del espacio* –1957, solo 2 años anterior a Durana– está entre las 19 lecturas que Oiza reconoció que habían constituido su “campo de conocimiento personal para el conocimiento de la arquitectura”. FERRAZ-LEITE, Alejandro: *Las lecturas de Sáenz de Oiza. Desde Torres Blancas al Banco de Bilbao a través de una selección de textos hecha por el propio arquitecto*. Tesis doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM-UPM, 2014, p. 13. De su importancia para Oiza acerca de temas relacionados con la fenomenología y la casa da prueba en el capítulo 4º de esta tesis, donde el autor describe precisamente a Gastón Bachelard como un “filósofo complejo, por no decir contradictorio” (p. 257), lo que concuerda con la hipótesis principal de la presente investigación.

⁴ Según Moneo, “Durana es un proyecto al que deben prestar especial atención quienes estudien la obra de Oiza, pues en él se produce una de las más importantes inflexiones de su carrera”. MONEO, Rafael: “Perfil de Oiza joven”, *El Croquis* n.º 32-33, Madrid, 1988, p. 195.

⁵ CAPITEL, Antón: “Sáenz de Oiza. Un gigante de la arquitectura española en la segunda mitad del siglo XX”. Prólogo de: ALBERDI, Rosario y SÁENZ GUERRA, Javier: *Francisco Javier Sáenz de Oiza*. Madrid: Pronaos, colección “Arquitecturas-Estudio” n.º 2, 1996, p. 35.

⁶ Según Fullaondo, en la casa Gómez se produce “un tránsito de la herencia racionalista hacia la orgánica”. FULLAONDO, Juan Daniel: *La bicicleta aproximativa. Conversaciones en torno a Sáenz de Oiza*. Madrid: Kain editorial, 1991, pp. 51-52.

⁷ Véase la breve reseña de Mackay en su libro: MACKAY, David: *Contradicciones en el entorno habitado. Análisis de 22 casas españolas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 24 y ss.

⁸ Urrutia trata esta cuestión sintética de Mies y Wright como asunto de importancia principal en toda la arquitectura moderna española de los años 50 y 60, y en especial en Oiza. URRUTIA, Ángel: “Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, vol. IV, 1992, pp. 283-310. Véase el apartado dedicado a Oiza específicamente (pp. 286-287).

⁹ Aunque se publicó una foto de la maqueta en la revista *Nueva Forma* n.º 53 (junio de 1970, p. 62), Durana apareció publicada por primera vez en *El Croquis* n.º 32-33 (1988) con algunas fotos del exterior acompañadas de solo dos plantas.

¹⁰ SÁENZ DE OÍZA, F.J., *op. cit.*, p. 42.

¹¹ Palabras del arquitecto navarro recogidas en la revista *El Croquis*, *op. cit.*, p. 25.

¹² COBETA, Iñigo: “Gure Naya”, *Arquitectura COAM*, número extraordinario, Madrid, septiembre de 2000, p. 64.

¹³ Revista *El Croquis*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ ALBERDI, R. y SÁENZ GUERRA, J., *op. cit.*, p. 86.

¹⁵ BARTHES, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil, colección “Pierres Vives”, 1953. No hay constancia de un ejemplar de este libro en la biblioteca de Oiza, aunque sí de otros del mismo autor como *La Torre Eiffel*, muy comentado en sus conferencias, según las averiguaciones de Alejandro Ferraz-Leite (véase nota n.º 3). No obstante, es interesante advertir que el ensayo de Barthes es algo anterior a Durana.

¹⁶ SÁENZ DE OÍZA, F. J. *Op. cit.*, p. 22.

¹⁷ Un enfoque más fenomenológico sobre el habitar en la casa de Durana ha sido desarrollado recientemente por: ALMONACID, Rodrigo; JIMÉNEZ, Ekain: “Habitar un refugio entreabierto. La casa en Durana de Sáenz de Oiza como propuesta integradora”. En: *Actas del V Congreso Internacional “Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: el proyecto del habitar”*, organizado por la Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, mayo de 2018.

ve en ella el inicio de una nueva línea organicista donde Durana mediaría entre lo moderno y lo tradicional, en una manera más compleja que su anterior *praxis* racionalista ⁵. Juan Daniel Fullaondo ve igualmente en esta obra un “tránsito de la herencia racionalista hacia la orgánica” en Oiza, destacando así mismo el sello personal del arquitecto debido a la circunstancia biográfica de tratarse de una obra realizada prácticamente en solitario ⁶. Y Mackay la llega a calificar de “híbrido moderno y desconcertante” (sic) por reconocerse la influencia de la arquitectura de Wright y Mies, pero también de la escandinava ⁷, un matiz nórdico muy relevante en Durana que se le escapa a Urrutia al limitar sus referencias a las de los dos maestros mencionados ⁸. Con todo, resulta paradójico este vacío investigador, pese a que muchos autores no duden en señalar la importancia de esta casa en la obra de Oiza. Quizá el motivo radique en que esta obra no fue divulgada en las revistas del momento y tardó casi tres décadas en ser publicada en medios especializados ⁹.

Se plantea una metodología necesariamente analítica e introspectiva, estableciendo oportunos paralelismos con otras obras afines, y refrendada por las reflexiones del arquitecto. Para adentrarse en la complejidad del proyecto la investigación se desarrollará en varios niveles, abarcando desde la escala paisajística hasta los detalles de su construcción, con el objetivo de revelar sus múltiples lecturas y referencias, partiendo de la idea de cómo debería ser una casa según Oiza:

“La casa debe ser un ente complejo y por lo tanto debería tener una forma muy elemental. Eso es lo que me gustaría aclarar: que en la elementalidad de la forma de la casa está su poder de enriquecimiento” ¹⁰.

Explicar la complejidad a partir de “lo elemental” que da sentido a este proyecto arquitectónico es el objetivo de la presente investigación.

Durana: la complejidad de una villa elemental

La de Durana es la primera casa que tendrá la oportunidad de construir Oiza. Fruto de sus experiencias precedentes con el tema de la vivienda social plantea una primera versión de “casa absolutamente racional, en forma de caja” ¹¹, cuyos fríos tintes funcionalistas no convencieron a la familia Gómez ¹². Ese preliminar esquema racionalista –seguramente no muy diferente al de la casa Lucas Prieto proyectada justo un año después (Talavera de la Reina, 1960)– es abandonado enseguida por Oiza, optando por una búsqueda más radical como respuesta a una pregunta retórica:

“¿Cómo haría, de una manera natural, un hombre su casa?” ¹³.

Aunque el arquitecto explica cómo el trazado inicial surge de ordenar lógicamente las zonas de la vivienda según su idónea orientación solar, da también otra explicación a la génesis de la casa, cuya secuencia pregunta-respuesta difiere algo de la anterior:

“¿Cómo podría ser una casa partiendo de cero? Y me salió un techo” ¹⁴.

En esta segunda respuesta apunta hacia el arquetipo de casa a través de la idea del techo, y revela su intención de “partir de cero”. En cierto modo podríamos afirmar que, para Oiza, Durana surge como ejercicio de búsqueda de su propio “grado cero de la escritura” –parafraseando el título del célebre ensayo de Roland Barthes ¹⁵–, pues, como escritura, adquiere, trasciende lo lingüístico al involucrar aspectos semiológicos y antropológicos. Como se verá más adelante, la forma, la construcción y su representación gráfica verifican esta hipótesis de *tabula rasa* en esta obra dentro de la carrera de Oiza. Las circunstancias biográficas y la novedad del tema del encargo hacen reflexionar al arquitecto acerca de la esencia de la arquitectura, que no duda en situar en la casa como expresión del habitar humano:

“En la función de la arquitectura no entra el hablar de la verdad de los entes, que el pintor toma como objetos, sino que se mueve por otros derroteros: dar cobijo al hombre; significar, si se quiere, poéticamente el habitar la tierra; dejar huella como mortales, como hombres que tenemos un destino a través de la arquitectura desde el acontecer poético que es el vivir del hombre” ¹⁶.

En este sentido, Durana sobrepasa la mera lógica formal, funcional y constructiva del proyecto de “una casa”. Pero, paradójicamente, esta casa acaba conjugando elementos fenomenológicos y significantes que reflejan una idea universal sobre el habitar ¹⁷, construida en lo coyuntural de un lugar concreto y una familia en particular.

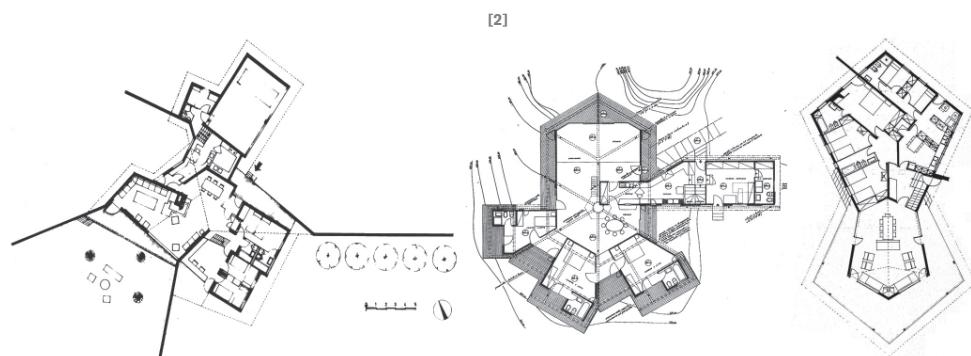
En el proyecto de Durana se solapan dos estrategias formales elementales: la gran cubierta apiramidada y los zigzagueantes muros centrífugos. Oiza asigna la función utilitaria y simbólica de dar cobijo a un enorme tejado, tres faldones convergentes en un único vértice. Por su cubierta inclinada y por su simetría central, la casa adopta la figura arquetípica de la cabaña o tienda de campa-

ña que, apoyada en un soporte central, deja colgar su manto hasta –casi– tocar el suelo [1]. Los muros de fábrica, en cambio, acomodan las estancias interiores y acotan los recintos exteriores, además de servir de apoyo al tejado en todo su perímetro. La posición centrada del pilar posee una cierta condición simbólica que es interpretable desde la presencia de las construcciones tradicionales del lugar. Oíza se refiere a este tema estructural, y casi parecería describir la casa Gómez cuando dice:

“En la arquitectura no clásica el pilar ocupa el eje como disposición más lógica, derivada de la cubierta a dos aguas, de la tienda de campaña. Porque es más elementalmente constructivo. Hay caseríos vascos que tienen columna en el medio y puerta lateral. Y hay otros que tienen la puerta central, pero estos, en realidad, contradicen el discurso lógico y constructivo de la forma, en favor de lo significativo”¹⁸.

Plantear ahora una hipótesis de la casa Gómez como forma vernácula –¿caserío moderno?– sería un tanto forzado, pero no cabe duda de que estas palabras evitan cualquier discurso premeditadamente moderno con el que interpretar Durana. La única “modernidad” que cabe es la del retorno al origen, su búsqueda de lo esencial y lo primigenio.

Aún con todo, es interesante señalar algunas referencias contemporáneas acerca de sendas estrategias proyectuales. Sobre el tema de la cubierta dominante, Rafael Moneo –que empezó su colaboración con Oíza justo con el proyecto alavés en marcha– comenta que sobre las mesas del estudio estaban dos ejemplos paradigmáticos de “casas-tejado”: la casa Olano de José Antonio Coderch (Comillas, 1958) y la villa Olivetti de Franco Albini (Ivrea, 1955-58)¹⁹. No obstante, con ellas comparte únicamente el tema de su techo piramidal, pues la cántabra es una atalaya de traza pentagonal elevada como un palafito sobre una ladera, y la italiana es fisionómicamente más parecida, aunque en realidad es un esquema aditivo de piezas-cuña en simetría radial dispuesto sobre una traza regular hexagonal [2]. En cualquier caso, sendas referencias nos dirigen hacia obras contemporáneas alejadas de cualquier tendencia racionalista, más próximas a esa búsqueda de una arquitectura anónima que pocos años después Rudofsky presentaría como “arquitectura sin arquitectos” en el MoMA.

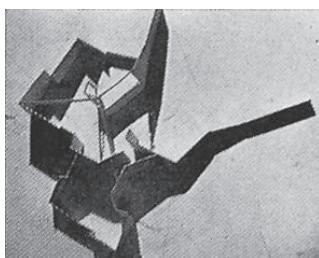
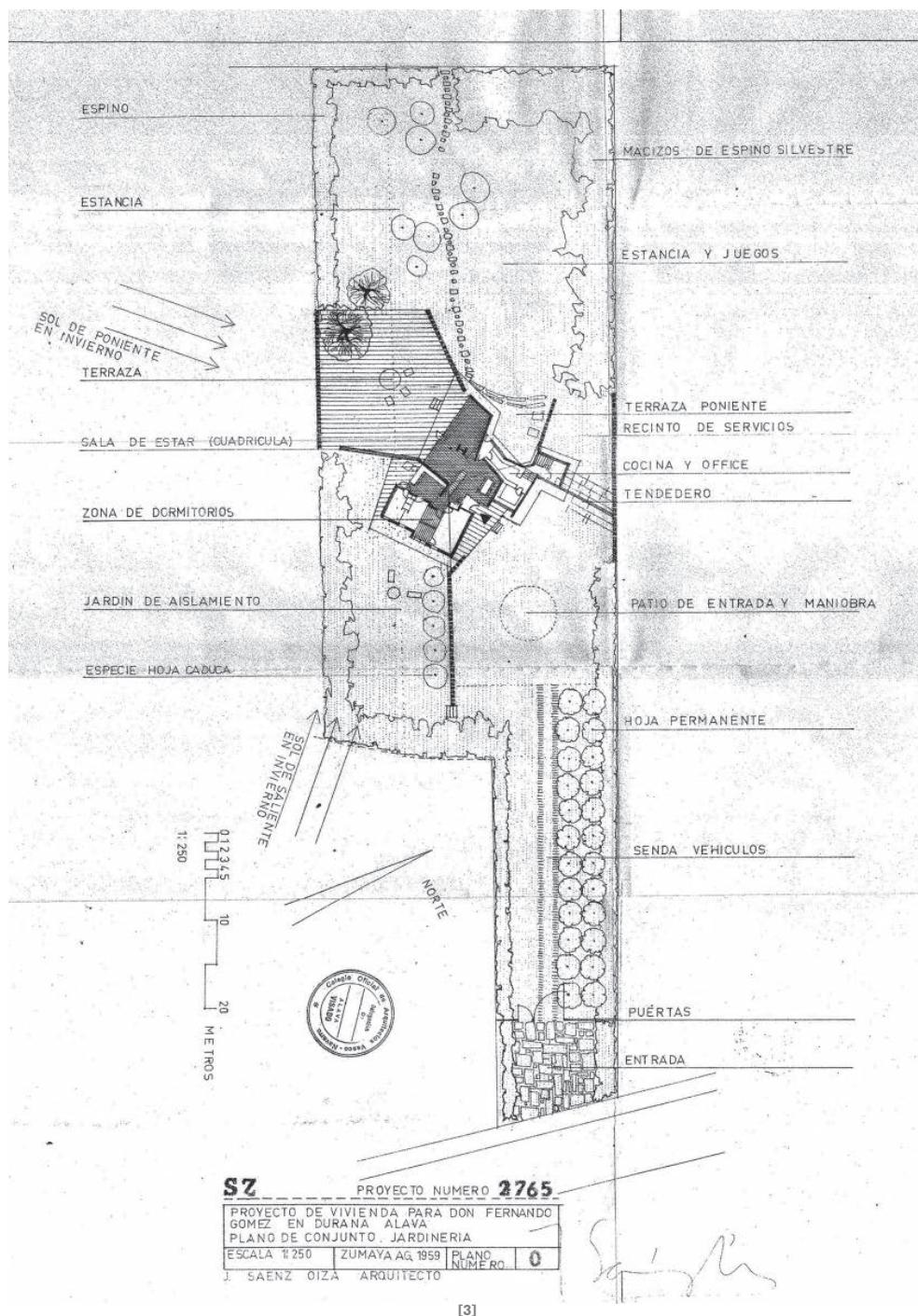


En cuanto a los muros centrífugos, el propio arquitecto justifica su disposición radial basándose en razones funcionales, separando actividades diversas alrededor de la casa según la óptima orientación solar de cada zona: patio de entrada y maniobra –acceso, al noreste–, jardín de aislamiento –dormitorios, hacia levante–, terraza –salón, hacia poniente–, jardín de estancia y juegos con futura piscina –al oeste–, y patio de servicio –cocina y tendedero, al noroeste–. Su geometría es diagonal, con quiebros zigzagueantes y altura decreciente conforme se alejan del corazón doméstico. Parecen perseguir su propia estabilidad sobre el terreno, al irse replegando, y contribuyen a orientar el espacio interior hacia el exterior a través de huecos con diferentes grados de apertura según su tamaño, posición y forma.

Inevitablemente, debido a su trazado y a su materialidad –muros de fábrica– la referencia en esta cuestión es la “Casa de Campo de Ladrillo” de Mies van der Rohe. Hay un cierto paralelismo entre ellas en la forma de abrirse, de irradiar el orden interior de la casa al entorno circundante a una escala imprecisa. En la de Mies, quizá por tratarse de un proyecto teórico sin ubicación concreta, los muros se despliegan en molinete para segmentar ortogonalmente todo el espacio de manera totalmente abstracta, casi infinita, como ocurre con las líneas negras y el fondo blanco en las composiciones neoplásticas de Mondrian. En la de Oíza los muros parecen lanzarse desde el centro en forma estrellada, sin unas evidentes pautas geométricas; pero pese a su aparente expansión centrífuga en planta, el espacio de la casa no se abre con determinación hacia ninguna orientación salvo hacia la “terrace” del salón, como se refleja tanto en el plano de “planta de conjunto y jardinería” [3] como en la foto de la maqueta. Ya no responde a la ortodoxia racionalista sino que ofrece una lectura ambigua de expansión contenida en clave organicista, sin precedente en la obra de Oíza hasta entonces. Vagamente podría recordarnos la libertad formal de los muros de la

¹⁸ Cita recogida en: CAPITEL, Antón. “Palabras de Arquitectura. Retazos de reflexiones de Sáenz de Oíza”, *Arquitectura COAM*, número extraordinario dedicado a Oíza, Madrid, septiembre de 2000, p. 84.

¹⁹ Ambas obras se construyen el año anterior a la de Durana y son publicadas en ese preciso momento: la casa Olano, con una reseña titulada “Vivienda en la Ria de la Rabia” en la *Revista Nacional de Arquitectura* (nº 197, mayo 1958, pp. 8-9); y la casa Olivetti en la revista italiana *Zodiaco* (nº 3, noviembre de 1958, pp. 83-115) dentro de un extenso artículo que Giuseppe Samoná dedica a su autor titulado “Franco Albini e la cultura architettonica in Italia”.



[4]



[5]

[2] Comparativa de plantas de la casa Fernando Gómez de F.J. Sáenz de Oiza en su versión terminada (Durana, 1960), casa Olivetti de F. Albini (Ivrea, 1955-58) y casa Olano de J. A. Coderch (Comillas, 1958).

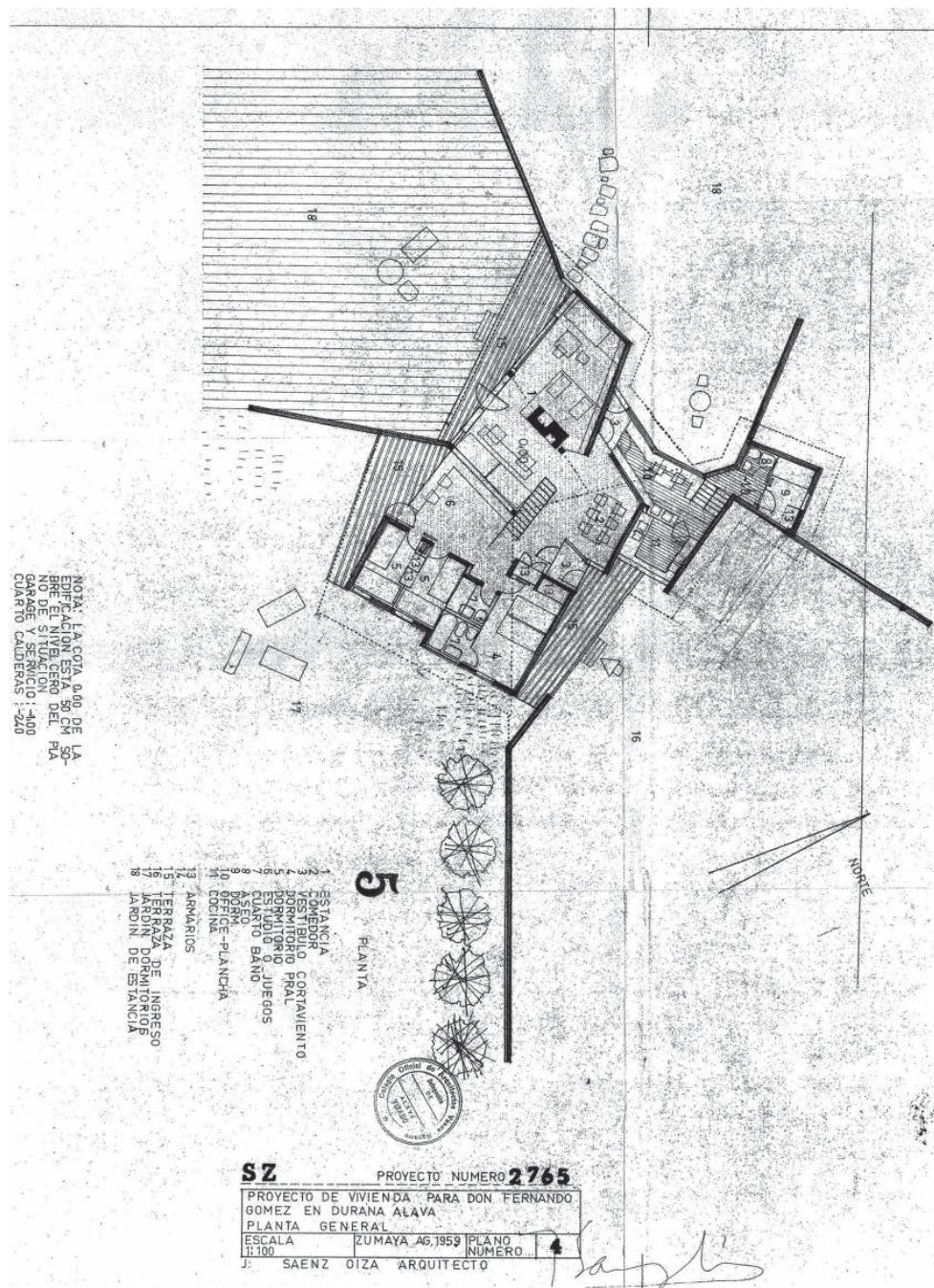
[3] Plano n° 0 – "Plano de conjunto. Jardinería" – del proyecto de ejecución original, de agosto de 1959 –archivo Olza–.

[4] Fotografía cenital de la maqueta de la casa Fernando Gómez, publicada en la revista *Nueva Forma* n° 53 en junio de 1970.

[5] Tactilidad de los materiales en el patio de entrada y maniobra de la casa Fernando Gómez. Fotografía de Alberto Schommer, 1961.

casa Ugalde (1952) de Coderch, si bien la fuerte componente topográfica y el respeto por el arbolado preexistente de la catalana no tienen parangón posible en la alavesa. Por sus formas comparte más afinidad con ciertas arquitecturas nórdicas, especialmente con la expresividad plástica del proyecto de Crematorio de Jørn Utzon (1945), cuya maqueta posee unos muros en forma de cuña y con potentes sombras arrojadas sobre el terreno equiparable a la maqueta de Durana [4].

A las cualidades formales de estos dos elementos básicos –cubierta y muros– hay que añadir otro factor más de complejidad que le proporcionan sus cualidades materiales. Por una parte, se coloca una teja plana reciclada, lo cual no es sino una confirmación de su voluntad de integración en el paisaje tradicional del lugar. Su condición plana refuerza la lectura del tejado como planos inclinados de textura homogénea y con una cierta componente menos doméstica que la típica de teja árabe, solución que poco después convertirán casi en modélica los arquitectos Corrales y Molezún en su casa Huarte de Puerta de Hierro (Madrid, 1965). Por otra parte, los muros de fábrica se arrancan sobre el terreno como zócalos de ladrillo visto pardo-amarillento hasta el nivel del plano del suelo de la casa, quedando el resto del alzado revestido por una plaqueta cerámica modular de pequeño tamaño y formato cuadrado, cuyo color terroso y textura algo rústica nuevamente inciden en su condición táctil aunque alejados de convenciones ni mimetismo tradicional [5]. Incluso las carpinterías también evolucionan hacia ese sentido más táctil, pues en Durana la madera queda vista al natural, simplemente barnizada, a diferencia de su práctica habitual que era la de pintarla en color blanco o hacerlas de hierro.



[6]

Este conjunto de decisiones sobre los materiales revela un decidido viraje en Oiza hacia un cierto organicismo interpretado en clave personal ²⁰, que está en sintonía con ciertas arquitecturas danesas como la de Jørn Utzon, Arne Jacobsen o Kay Fisker. La robustez de las carpinterías podría estar inspirada en las casas Kingo de Utzon ²¹ —terminadas apenas un par de años antes, en 1958—, y los muros inclinados de ladrillo amarillento podrían tener su referente en las hileras residenciales Søholm de Jacobsen, construidas entre 1946 y 1954, muy conocidas por entonces.

Ahora bien, también es obligado comentar la preocupación del arquitecto por una buena adaptación climática de su construcción. Así reconoce el propio arquitecto, al decir que se “utilizó la teja plana de las antiguas naves industriales de Vitoria, que habían soportado todas las heladas” ²², asunto nada baladí en el extremado clima alavés de fuertes contrastes térmicos y abundantes heladas. En este sentido, Oiza evita repetir las soluciones de cubierta plana con tela asfáltica o ligeramente inclinada acabada en fibrocemento o chapa de zinc con las que había resuelto las viviendas experimentales de Puerta Bonita, las unifamiliares de Entrevías y Fuencaerral, o los bloques de Puerta del Ángel, a lo largo de los años 50, para la Obra Sindical del Hogar. Y algo similar podríamos deducir del empleo de la misma plaqueta cerámica que acababa de colocar en la colonia madrileña de Calero en el barrio de la Concepción (1958), para evitar los frecuentes problemas de humedades que habían sufrido las fachadas de algunas de esas viviendas sociales de la periferia madrileña ²³. Como se ve, también es importante considerar la faceta más profesional, en el estudio de la obra del arquitecto navarro.

²⁰ Oiza reniega del concepto convencional de “orgánico” diciendo: “lo orgánico en arquitectura no es para nosotros lo que como tal se entiende por muchos. Es algo más que la forma ondulante y sinuosa de una planta o el mimetismo de una vivienda con un paisaje o un producto orgánico”. Véase el epígrafe “Hacia una nueva apreciación de lo orgánico” del ensayo: SÁENZ DE OÍZA, F. J. “El vidrio y la arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura* n° 129-130, Madrid, septiembre/octubre de 1952.

²¹ Mackay aprecia “un aire casi escandinavo” sobrepuesto a las referencias de Mies y Wright. MACKAY, D. *Op. Cit.*, p. 24. También Yllera se refiere a la casa Gómez diciendo que en ella “se puede identificar una sensibilidad próxima a la arquitectura moderna que se estaba produciendo en los países nórdicos durante aquellos años”, sin poder precisar referencias precisas respecto a temas concretos. YLLERA, Iván. *Verneer de nuevo. Reinterpretación de la modernidad en algunas casas ibéricas de los 1950s*. Tesis doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, E.T.S. Arquitectura de Madrid, ETSAM-UPC, 2016, p.222.

²² Cita recogida en: ALBERDI, R. y SÁENZ GUERRA, J. *Op. Cit.*, p.88.

²³ Acerca de la construcción de estos grupos de viviendas sociales en Madrid, véanse los capítulos 3 y 4 de: VELLÉS, Javier. “Oiza primera parte”, *Magacín de Arquitectura de la Escuela de Toledo* (MAET), número monográfico especial. Toledo: Universidad de Castilla la Mancha, 2015.

²⁴ Descripción del arquitecto acerca del tratamiento del espacio en el proyecto para el Banco de Bilbao (Madrid, 1972). ALBERDI, R. y SÁENZ GUERRA, J. *Op. cit.*, pp.148-152. La memoria del proyecto se ilustra con ese cuadro referido de Mondrian, diciendo de él que “ha estado presente en muchas operaciones”. Recordemos el mural neoplástico del portal del bloque de viviendas de la calle Fernando El Católico proyectadas por Oiza (Madrid, 1949).

²⁵ De esta ermita decía Oiza: “... no tiene nada dentro más que la espacialidad, que es impresionante: ha perdido su valor epitelial. Es una iglesia que tiene un solo pilar central que se abre en palmera. Dicen que la vivienda del ermitaño se encontraba en su parte superior, como está en otras, aunque creo que es discutible”. SÁENZ DE OÍZA, F.J. *Op. cit.*, p. 52.

La complejidad de la casa Fernando Gómez se torna aún más intensa cuando tratamos de su espacio interior. Hay en Durana una idea de centralidad omnipresente, que de nuevo invierte los postulados de la modernidad al situar un pilar en el centro, bajo el vértice del tejado. Como, ni el pilar central es exento, ni la chimenea de fábrica adquiere ese *status* nuclear del hogar en torno al que giran las alas de la casa en sentido “wrightiano”, se genera una cierta ambigüedad espacial alrededor de ese centro, que es percibido como espacio fluido pero no vacío –signo de “lo moderno”–, a pesar de sus ecos neoplásticos. Si atendemos a la representación gráfica de los pavimentos en la planta general [6] observamos que se deja “en blanco” –sin rayar, a diferencia de la zona de servicio y las verandas– todo ese núcleo central que aúna vestíbulo, salón, comedor y zona de dormitorios bajo un único techo, señalando así su condición de espacio diáfano y fluido. Este tema espacial es el que más adelante empleará en el Banco de Bilbao inspirándose en el lienzo de Mondrian *Composite in bleu A* (1917), del que escribe Oíza:

“El plano blanco lo ves pero no se reduce al tamaño del papel, el blanco pasa por debajo (...), el espacio primero es el total, los objetos de dentro están usando el mismo espacio”²⁴.

Pero en Durana prevalece una sensación de refugio cálido que dista mucho de las abstractas experiencias neoplásticas. El contraste de dimensiones entre espacios abiertos y recoletos, la riqueza espacial de vistas diagonales cruzadas en vertical y horizontal, la sensación acústica y visual que proveen los revestimientos de techos y paramentos en continuidad con el entablado de madera –en una solución similar a la de la propia casa de Utzon en Hellebæk (1952)–, y el esmerado control de la luz por huecos singulares que atienden a cada actividad de la estancia en la que se ubican, hacen de este interior doméstico un espacio realmente insólito y acogedor [7]. Incluso en su espacialidad recuerda a su admirada ermita mozárabe de San Baudelio de Berlanga, con la que tiene ciertos parecidos en términos funcionales y simbólicos –pilar central, altillo para la lectura–²⁵.

Por último, también resulta imprescindible destacar la condición simbólica de esta casa a escala de paisaje, si se quiere verificar esa hipótesis de “lo complejo” presente en Durana. La obra se construyó en la pequeña localidad de Durana, a escasa distancia de Vitoria, donde el doctor Fernando Gómez vivía habitualmente con su familia. En el momento de su construcción la casa no estaba rodeada de ninguna otra edificación cercana, y así lo reflejan las imágenes de época de Schommer, mostrándola perfectamente integrada en el paisaje natural circundante [8] tal y como anticipaban sus alzados. Atiende, pues, a esa dicotomía campo-ciudad, tanto por su loca-

[8]

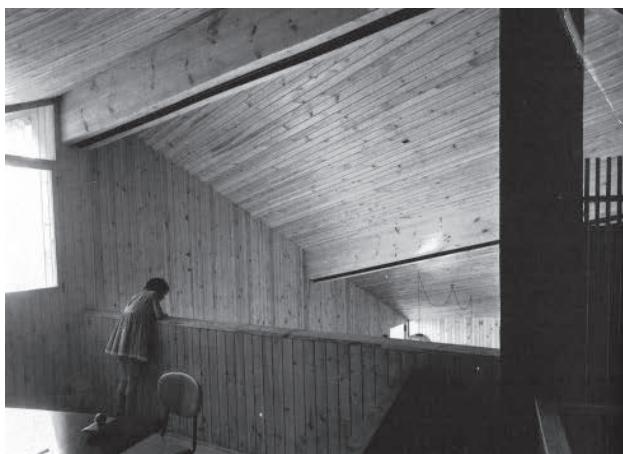


[6] Plano nº 4 –“Planta general”– del proyecto de ejecución, de agosto de 1959. No coincide con la planta definitiva de la obra realmente ejecutada en 1960 (ver fig. 2). Archivo Oíza.

[7] Interiores de la casa en Durana: biblioteca elevada –izquierda–, salón con chimenea central –centro– y zona estancial del salón –derecha–. Fotografía de Alberto Schommer, 1961.

[8] Vista de la casa Fernando Gómez en el entorno natural de Durana al terminar su construcción. Fotografía de Alberto Schommer, 1961.

[7]



lización como por su uso como segunda residencia. Oiza, al respecto de esa dualidad entre el entorno urbano y el rústico, hace este interesante comentario:

“Borges plantea esa tremenda dialéctica que es la historia de la ciudad, entre el hombre de la ciudad que quiere pasar a la naturaleza y el hombre rústico que quiere ser urbano. En el fondo, el encuentro de lo uno y lo otro es lo que hace lo humano habitable”²⁶.

Aunque se refiere a la ciudad, la sentencia podría aplicarse a la inversa, como la casa en el campo, como es el caso que nos ocupa. En ese sentido, Oiza se refiere a esta tipología con el término “villa”, pues “son las construcciones que los hombres hacen en el campo”²⁷. Menciona la Rotonda de Palladio, como prototipo de villa clásica, y la Saboya de Le Corbusier, como sucesora moderna de esa idea que ha ido “llevando las conquistas de la ciudad para vivir sobre el campo, pero liberado de la presión del trabajo campesino”.

No es casual que se refiera a estas dos modélicas villas. De ellas a Oiza no le interesan los paralelismos geométricos y aritméticos de Colin Rowe²⁸ sino su idea común de levantarse sobre el terreno, del gesto simbólico de distanciarse de él. Lo justifica diciendo que “la nobleza del hombre empieza cuando se libera de la gleba”²⁹, no tanto por sus implicaciones sociológicas como por las antropológicas, pues le preocupa que la casa sea entendida como representación del habitar humano sobre la tierra, para “significar, si se quiere, poéticamente, el habitar la tierra”³⁰.

La Rotonda y la Saboya son casas de planta central que se abren al paisaje en sus cuatro orientaciones a través de una notable elevación del *piano nobile*. En Durana, la casa se abre en todas las orientaciones del espacio a través de tres verandas que son proyectadas para el ámbito de entrada, el patio de los dormitorios y el “jardín de estancia” junto al salón [9]. Actúan como pórticos cubiertos, con un carácter doméstico nada monumental, construidos con entarimado de madera, y elevados del terreno natural alrededor de un metro mediante pequeños dados de apoyo que señalan sutilmente ese distanciamiento necesario para el habitar pero con una retórica mucho menos pretenciosa, casi de aspecto vernáculo, como muestran sus robustas barandillas.

En su revisión del concepto de “villa”, Durana se aleja del modelo clásico y del moderno en su faceta más formalista. Con su geometría diagonal y girada, elude caracterizarse mediante las 4 fachadas de una villa –que sí poseen la Rotonda y la Saboya– como objeto abstracto orientado en el espacio tridimensional. La casa es –siguiendo el entendimiento de “lo orgánico” que hace Oiza– una especie de “ser vivo”, que gira su rostro para atender solicitudes diversas, como son la circulación rodada de los vehículos y, sobre todo, la captación del sol³¹: la fachada sureste de los dormitorios se gira en perpendicular al nacimiento del sol en el solsticio de invierno y las del salón ortogonalmente a la dirección del ocaso del sol en ese mismo día, tal y como se señala en el plano. La fachada deja de ser un lienzo representativo para convertirse –usando la terminología de Venturi– en consecuencia lógica de una “inflexión” hacia el lugar concreto donde se implanta la casa. Tal es así que cuando Oiza dibuja los planos de fachadas [10] de la casa en el proyecto de ejecución de 1959, designa a las fachadas como “proyecciones”, pues resultan directamente de sus proyecciones diédricas verticales hacia los puntos cardinales. No compone las fachadas con ellos y tampoco precisan sus dimensiones verticales, pues –como se indica en la nota al pie repetida en los planos– para ello es preciso “consultar elevación ortogonal en plano número 8”. El objeto arquitectónico, la casa concreta, pertenece al orden paisajístico y, como tal, es representado, prolongando con su cubierta un lejano perfil montañoso y trazando con pequeños trazos irregulares la línea de contacto de los muros con el terreno natural del jardín. De todo ello se deduce que incluso hasta en la representación gráfica Oiza persigue un nuevo código, un “grado cero de escritura”, desde el que operar y construir un discurso contemporáneo realmente elaborado y complejo.

A lo largo del presente análisis de la casa Fernando Gómez se ha ido descubriendo una obra sumamente rica en ideas y referencias, donde se advierte ese denodado esfuerzo de síntesis –que no de simplificación– que arroja una idea de Durana como ejercicio sincrético por excelencia en su carrera, aún a pesar de tratarse de una escala doméstica. Indagar en su “método”, tan singular y único como lo es cada proyecto, nos permite entender su complejidad, basada en una vasta cultura arquitectónica de obras de la Historia de la Arquitectura antigua y moderna, una atención a la arquitectura contemporánea del momento, y un sentido de continuo progreso que siempre aspira a abrir nuevos caminos en su disciplina.

Sorprende, no obstante, que pese a lo insólito de su construcción en 1960 y a la satisfacción con que Oiza terminó esta obra, el arquitecto no procurase divulgarla en las revistas de la época, aun-

²⁶ SÁENZ DE OÍZA, F.J. *Op. Cit.*, p. 37.

²⁷ Entrevista con Vicente Paton y Pierluigi Cattermole publicada en la revista *ON*, n° 68 (1986). Recogida en: SÁENZ DE OÍZA, F.J. *Op. Cit.*, p. 34.

²⁸ Oiza dice expresamente al respecto de la comparativa entre la villa Rotonda y la Saboya que lo que le interesa es la forma de elevarse del suelo, diciendo que “ese es el paralelo que pongo entre ambas villas, del cual los historiadores no hablan”. Su crítica se refiere al célebre texto de Colin Rowe “Las matemáticas de la villa ideal” publicado en *Architectural Review* (marzo de 1947), pues aquella comparativa incidía en aspectos morfológicos de su trazado en base a proporciones aritméticas armoniosas pero olvidando estos aspectos de índole simbólica o antropológica.

²⁹ SÁENZ DE OÍZA, F.J. *Op. cit.*, p. 34.

³⁰ Cita recogida en el epígrafe “Un paso atrás” de: SÁENZ DE OÍZA, F.J. *Op. cit.*, p. 22.

³¹ Conviene recordar que Oiza dominaba estos temas del recorrido solar y el clima pues es profesor de “Salubridad e Higiene” en la ETSAM entre 1949 y 1961. Sus valiosos apuntes han sido publicados en formato de libro: MARTÍN GÓMEZ, César (ed.). *Los apuntes de Salubridad e Higiene de Francisco Javier Sáenz de Oiza*. Madrid: T6 ediciones, 2010.

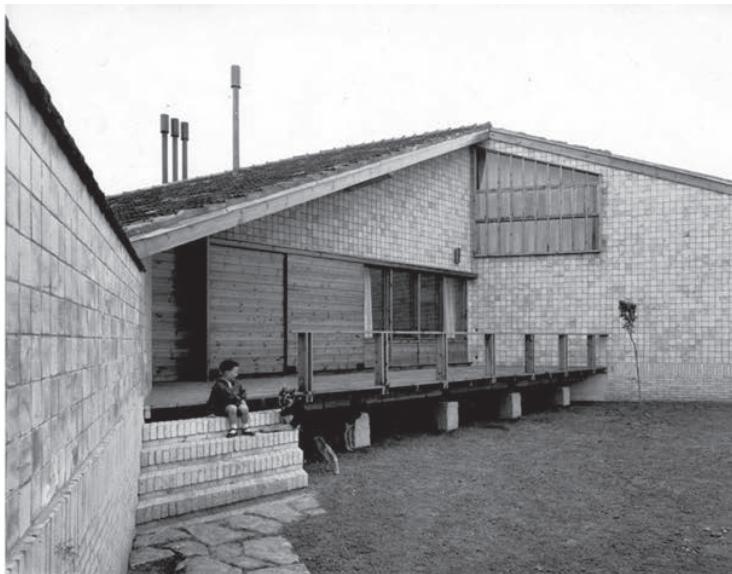
³² En el libro de Alberdi y Sáenz Guerra, la casa F. Gómez ocupa 4 páginas, tantas como la casa Echevarría, donde son proporcionalmente bien tratadas (pp. 86-89). En cambio, en la monografía de *El Croquis*, la Echevarría y la Fabriciano ocupan 12 páginas y la F. Gómez solo la mitad (pp. 44-49). Advértase que en *El Croquis* (1988) Durana no es tan bien considerada como en el libro (1996), lo que podría dar a entender que Oiza, al supervisar su última monografía autorizada, reconsiderase otorgarle más valor a Durana en el conjunto de su obra.

[9] Porches cubiertos del ámbito de entrada –izquierda– y del salón –derecha–, con sus verandas elevadas del terreno defendidas por robustas barandillas. Fotografía de Alberto Schommer, 1961.

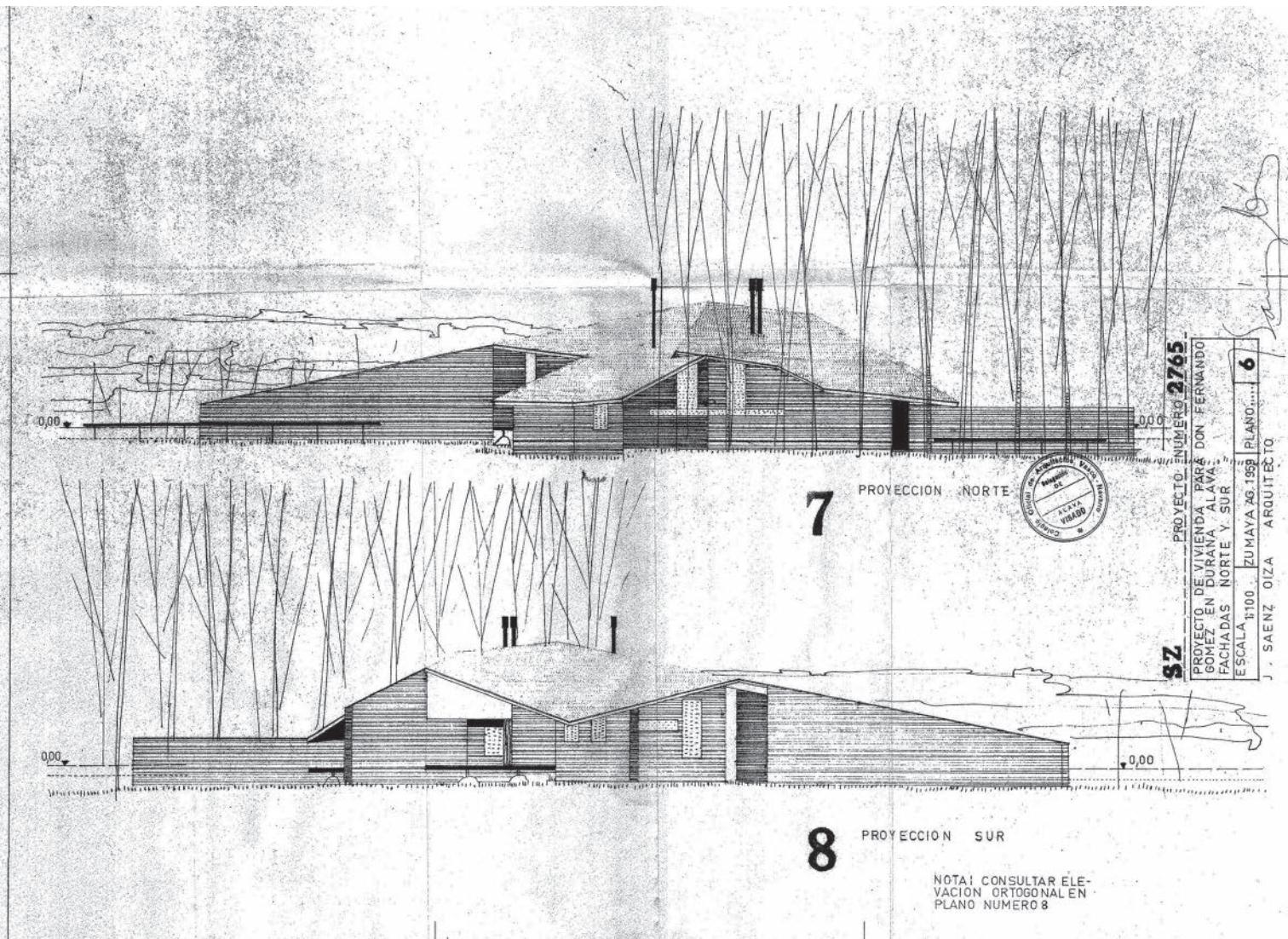
[10] Plano nº 6 –“Fachadas Norte y Sur”– del proyecto de ejecución, de agosto de 1959. Archivo Olza.

que al final de su vida sí le reconociera públicamente un lugar especial entre su fértil producción arquitectónica ³². Quizá este haya sido el motivo por el que, desgraciadamente, esta casa haya pasado bastante desapercibida durante décadas en el estudio de su obra, y lógicamente también para la Historiografía española, asunto que desde aquí reivindicamos por sus propios méritos.

[9]



[10]



Resumen 07

La casa Fernando Gómez (Durana, Álava, 1959-60) representa un punto de inflexión en la carrera de Francisco Javier Sáenz de Oiza, tanto desde el punto de vista personal como profesional. Se trata de una casa que nace a partir de una idea elemental –el refugio– en la que el arquitecto abandona la ortodoxia moderna anterior desarrollada en los años 50 y donde explora un camino que, más allá de los postulados orgánicos, sugiere que la arquitectura ha de ser un organismo complejo, vivo, que surge de conciliar actitudes contrapuestas, de aunar “lo uno y lo otro”, parafraseando a Venturi.

Si bien existe unanimidad en situar esta obra como pieza clave de su trayectoria, apenas ha sido estudiada en profundidad. Con la presente investigación se desea cubrir ese vacío, planteando un estudio detallado desde una serie de interpretaciones de lo complejo, verificando así la hipótesis de entender Durana como un ejercicio de sincretismo entre la cueva y la tienda de campaña, entre lo abierto y lo cerrado, entre lo moderno y lo tradicional, o entre la ciudad y el paisaje. En su ambigüedad reside su valiosa aportación a la arquitectura doméstica española del siglo XX.

Palabras clave

Sáenz de Oiza, casa Fernando Gómez, Durana, vivienda moderna, racionalismo, organicismo, complejidad, arquitectura moderna española

Abstract 07

The Fernando Gómez house (Durana, Álava, 1959-60) represents a turning point in the career of Francisco Javier Sáenz de Oiza, both from a personal and professional point of view. A house that is born from an elementary idea – the refuge – in which the architect abandons the previous modern orthodoxy developed in the 50s and where explores a path that, beyond organic theories, suggests that architecture has to be a complex organism, alive, that arises from conciliating opposing attitudes, of uniting ‘the one and the other’, attending to Venturi’s both-and phenomenon.

Although there is unanimity in placing this work as a key piece of his career, it has hardly been studied in depth. With this research we want to cover this gap, proposing a detailed study from a series of interpretations of complexity, thus verifying the hypothesis of understanding Durana as an exercise of syncretism between the cave and the tent, between open and closed spaces, between modernism and tradition, or between the city and the landscape. In its ambiguity lies its valuable contribution to the Spanish twentieth century domestic architecture.

Keywords

Sáenz de Oiza, Fernando Gómez house, Durana, modern housing, rationalism, organic architecture, complexity, modern Spanish architecture

Bibliografía_ Bibliography

ALBERDI, Rosario; SÁENZ GUERRA, Javier. *Francisco Javier Sáenz de Oiza*. Madrid: Pronaos, colección “Arquitecturas-Estudio” n.º.2, 1996. (Prólogo de Antón Capitel).

ALMONACID, Rodrigo; JIMÉNEZ, Ekain. “Habitar un refugio entreabierto. La casa en Durana de Sáenz de Oiza como propuesta integradora”. En: *Actas del V Congreso Internacional “Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: el proyecto del habitar”*, organizado por la Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, mayo de 2018.

FERRAZ-LEITE, Alejandro. *Las lecturas de Sáenz de Oiza. Desde Torres Blancas al Banco de Bilbao a través de una selección de textos hecha por el propio arquitecto*. Tesis doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM-UPC, 2014.

FULLAONDO, Juan Daniel. *La bicicleta aproximativa. Conversaciones en torno a Sáenz de Oiza*. Madrid: Kain editorial, 1991.

MACKAY, David. *Contradicciones en el entorno habitado. Análisis de 22 casas españolas* Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *Francisco Javier Sáenz de Oiza: Escritos y conversaciones*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, colección “La cimbra”, n.º 3, 2006.

URRUTIA, Ángel. “Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, vol. IV, 1992.

VELLÉS, Javier. “Oiza primera parte”. *Magacín de Arquitectura de la Escuela de Toledo (MAET)*, número monográfico especial. Toledo: Universidad de Castilla la Mancha, 2015.

VV.AA. *Arquitectura* COAM, número extraordinario dedicado a Oiza, septiembre de 2000.

VV.AA. *El Croquis*, n.º 32-33, Madrid, 1988.

VV.AA. *Revista Nacional de Arquitectura* n.º129-130, Madrid, septiembre/octubre de 1952.

YLLERA, Iván. *Veranear de nuevo. Reinterpretación de la modernidad en algunas casas ibéricas de los 1950s*. Tesis doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM-UPC, 2016.