

# EL CAAM ESPEJO VELADO DE LA CASA DE OROPESA. DESPLAZAMIENTO DE IDEAS EN F.J. SÁENZ DE OÍZA

The CAAM, veiled mirror of the house in Oropesa.  
Dislodgement of ideas in F.J. Sáenz de Oíza

**JOSÉ VICTORIANO LÓPEZ-PINTO MARRERO**

ORCID: 0000-0003-3238-0186

Universidad Politécnica de Madrid,  
Madrid, España

[jose.lopezpinto.marrero@gmail.com](mailto:jose.lopezpinto.marrero@gmail.com)

## Cómo citar:

López-Pinto Marrero, J.V. (2022). EL CAAM espejo velado de la Casa de Oropesa. Desplazamiento de ideas en F.J. Sáenz de Oíza. *Revista de Arquitectura*, 27(42), 8-21. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2022.66727>

## RESUMEN

Conocer el origen de un proyecto implica conocer el paisaje al que pertenece, saber las causas y las fuentes que lo han motivado. Ese paisaje es un paisaje complejo, construido en el tiempo y que se hace visible en cada oportunidad de materializar un proyecto. En este contexto, el espacio mental, íntimo, el mundo referencial y cuánto de ese mundo permitimos que se haga visible, constituye un operador inexorable en la acción de proyectar. El proyecto como foto fija, como artefacto mental, como prueba de la persistencia de la idea de la obra de un autor. La comparación de datos entre los dos proyectos del arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000): un refugio familiar en Oropesa (Toledo) y un museo (Las Palmas de Gran Canaria), nos permite mostrar no tanto la reproducción de un proyecto dentro de otro, sino el desplazamiento del pensamiento del arquitecto, capaz de dar respuesta a un programa y a unas necesidades distintas de las originales. El texto presenta la idea de copia, no como el camino en principio más sencillo, sino como revisión de un origen en donde, a pesar del cambio de programa, se sigue recogiendo una esencia ligada al habitar.

## PALABRAS CLAVE

CAAM, copia, idea, Oíza, proceso

## ABSTRACT

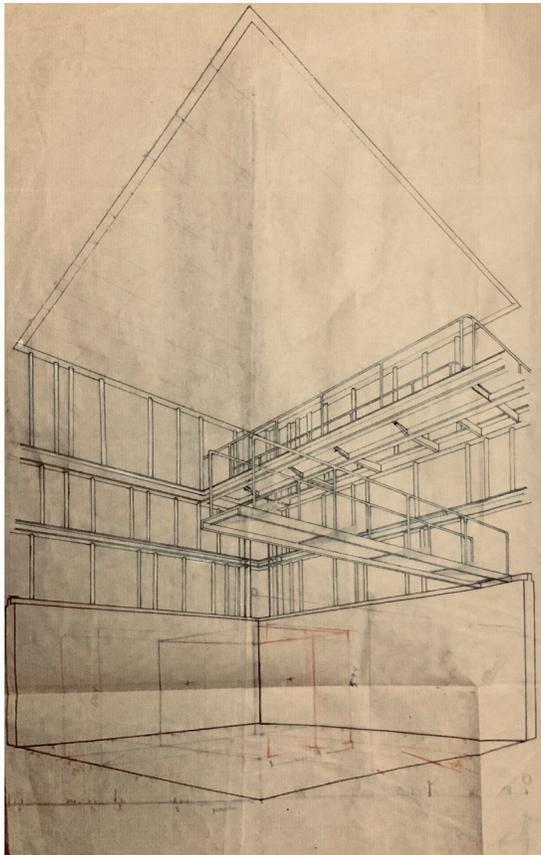
*To Know the origin of a project implies knowledge of the landscape to which it belongs, knowing the causes and sources that have motivated it. This landscape is a complex landscape, built over time and that becomes visible at every opportunity to build a project. In this context, the mental space, own space, the referential world and how much of that world we allow to become visible, constitutes an inexorable operator in the action of projecting. The project as a still photo, as a mental artifact, as proof of the persistence of the idea of an author's work. Comparison between the two projects of the architect Francisco Javier Sáenz de Oíza; a family shelter in Oropesa (Toledo) and a museum (Las Palmas de Gran Canaria), allows us to show not so much the reproduction of one design within another, but the displacement of the architect's thinking, able to respond to a program and some needs different from the original ones. The case study is presented the idea of copy, not as the simplest path in principle, but as a review of an origin where, despite the change in program, it continues to collect an essence linked to living.*

## KEYWORDS

CAAM, copy, idea, Oíza, process

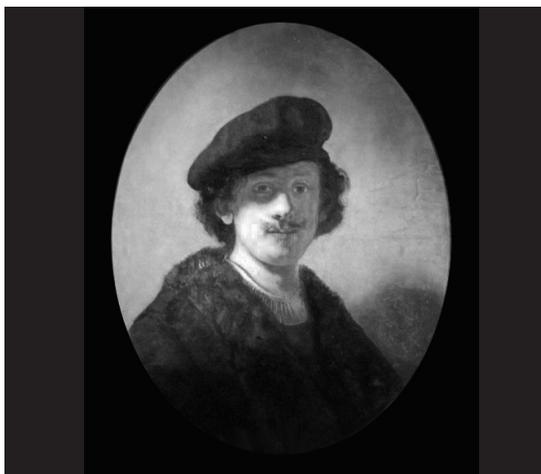
**FIGURA 1**

*Axonometría del vacío interior del CAAM*



**FIGURA 2**

*Rembrandt con 28 años (1634). Autorretrato.*



Nota The LEIDEN Collection.

## INTRODUCCIÓN

Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000) mantuvo sobre su mesa bastantes años la construcción de un refugio familiar propio en Oropesa. Esa vivienda nunca se llegó a ejecutar, aun cuando es un ejemplo íntimo de lo que él definía como la casa, el habitar. La propuesta que presentó años más tarde para el concurso restringido de ideas del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) en Las Palmas de Gran Canaria resultó ganadora y la obra sí realizada, y se distingue por presentar en su interior una construcción que singulariza el espacio a la vez que completa las necesidades de un programa difícil. Analizamos cómo la introducción en el proyecto de un elemento en principio inusual (Figura 1), resuelve un escenario complejo de manera sencilla y clara, conservando una misma herencia. El desarrollo del pensamiento matriz de la vivienda de Oropesa aparece como copia evolucionada en la propuesta construida del CAAM.

### La casa como retrato íntimo

El jueves 30 de enero del año 2003, el museo Casa de Rembrandt mostró por primera vez, en rueda de prensa, un autorretrato del pintor holandés que había permanecido oculto durante más de 300 años debajo de otro rostro. Tras la apariencia de un joven aristócrata ruso, se ocultaba la imagen de un Rembrandt de 28 años con cabello largo, ojos en sombra, bigote y boina (Figura 2).

La importancia en un retrato no solo está en que nos muestra el aspecto de un modelo, sino que además nos puede hablar del grado de confianza que se estableció entre él, el artista y ese modelo. El autor nos transmite información íntima que ha captado a lo largo de su relación con el sujeto al retratarlo. Sin embargo, en un autorretrato, el artista no solo pinta su apariencia física, nos comunica algo de su personalidad. Un algo inconsciente, a la vez que profundamente personal. El pintor se muestra a través de su propia mirada, haciéndonos partícipes de un ejercicio de examen y representación, de duda y de corrección, una manera de construir y mostrar una conversación entre él y su yo íntimo.

El autorretrato es el ejercicio de análisis y síntesis más profundo que un pintor como autor puede hacer de sí mismo. En arquitectura, la construcción del espacio íntimo propio es un reflejo personal de la forma de habitar del autor. El primer poseedor de un espacio es aquel que lo ha pensado y si, además, esas formas y volúmenes aspiran a proteger y rescatar a su autor para hacer de ellos su retiro más personal, conocerlo nos habla de su intimidad.

Durante aproximadamente diez años (1967-1977), Francisco Javier Sáenz de Oíza dibujó el proyecto de una casa, su propia vivienda, su “refugio” en unos terrenos que tenía la familia en Oropesa (López-Peláez Martínez, 2007)<sup>1</sup>, en la provincia de Toledo, muy cerca de Extremadura. Se trataba de una propuesta que se fue tallando a lo

largo de esa década y dio como resultado final una pieza escultural compacta, donde el programa residencial se concentraba en vertical. La escalera doméstica conducía rápidamente a la terraza desde donde se divisaba el horizonte arbolado. Sobre la terraza, a modo de corona, una cubierta inclinada de vidrio que se encargaba de dotar de agua al aljibe. Ese proyecto en Oropesa no se llegó a edificar, lo conocemos a través de una colección de dibujos, principalmente bocetos<sup>2</sup>, una pequeña maqueta de cartón<sup>3</sup> y de una conferencia (Sáenz de Oíza, 1992) que impartió, siendo ya profesor emérito en el salón de actos de la Escuela de Madrid (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid-ETSAM, perteneciente a la Universidad Politécnica de Madrid-UPM). Es un proyecto que recoge una inquietud que en el pensamiento de Oíza es constante y sustancial, expresión de lo que es para él la arquitectura. José Manuel López-Peláez, en *Maestros cercanos*, lo explica así:

Para Sáenz de Oíza, todo lo relacionado con la casa tocaba la esencia de la arquitectura. Podía referirse a ello en términos estrictamente poéticos, antropológicos o técnicos, pero la habitación del hombre como albergue ancestral era una cuestión básica, fundamento y estímulo del arte de construir (2007, p. 137).

Es ahí donde la arquitectura, no solamente se entiende como espacio construido, sino también como lugar vivido, mostrando una relación vital con lo temporal. Juhani Pallasmaa en su libro *Habitar* profundiza en este concepto, resaltando no solo la dimensión material, formal o geométrica de la arquitectura, sino destacando también los valores de aquel que lo posee, del ser humano que lo vive, quien lo hace o lo ha hecho rutina.

El hogar no es un simple objeto o un edificio, sino un estado difuso y complejo que integra recuerdos e imágenes, deseos y miedos, pasado y presente. El hogar es también un escenario de rituales, de ritmos personales y de rutinas del día a día. El hogar no puede producirse de una sola vez. Tiene una dimensión temporal y una continuidad, y es un producto gradual de la adaptación al mundo de la familia y del individuo (Pallasmaa, 2016, p. 18).

En torno a esta misma idea, en una publicación para estudiantes donde diferentes profesionales hablan de su trabajo (Sáenz de Oíza, 1993), el arquitecto utiliza un recuerdo de su niñez para resaltar la dimensión temporal del habitar. Lo sitúa como su primer recuerdo arquitectónico, la descripción de un universo y una casa en donde las puertas todavía permanecían abiertas. Una tarde en Sevilla —ciudad donde no nació, pero sí vivió durante su infancia—, a principios de verano, volvió antes de tiempo a casa con su hermano y al tratar de cruzar el umbral, la puerta que él recordaba siempre abierta estaba

cerrada y dentro se escuchaban los llantos por la muerte de una hermana. “Recuerda la penumbra, la sensación de la puerta como una barrera hostil, la luz de aquel día meridional en que descubrió la importancia de este umbral y de todos los umbrales” (Sáenz de Oíza, 1993, pp. 8-9).

El espacio por sí solo no nos facilita la suficiente información para poder comprender la complejidad del cosmos habitado. La geometría ayuda, pero para quien mora el espacio, el tiempo adquiere un valor singular. En el número 176 de la publicación *CIRCO*, Emilio Tuñón recoge unas palabras de Luis Moreno Mansilla, que hacen referencia a la importancia del tiempo. “Sospecho que el espacio, en realidad, no forma parte de nuestras preocupaciones vitales, sólo el tiempo, que se derrama y escapa entre los dedos cuando intentamos atraparlo” (Moreno Mansilla, citado en Tuñón, 2012, p. 6).

### **El museo, prolongación del hogar**

El lunes 4 de diciembre de 1989, el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, abrió sus puertas por primera vez. Se inauguraba un edificio que nació de un concurso de ideas restringido, convocado por el Cabildo Insular de Gran Canaria en 1984. Con un particular elenco de participantes, se invitó a enseñantes de las asignaturas de Proyectos y de Composición<sup>4</sup> a enviar sus propuestas. El jurado lo formaba un único miembro: el arquitecto portugués Álvaro Siza Vieira.

Siza Vieira, en junio de 1985 hizo público el fallo del concurso. La de Oíza daba respuesta a las no pocas dificultades que presentaba el pliego; un solar entre medianeras de menos de 1.000 metros cuadrados, la necesidad de conservar parte del edificio existente —principalmente la fachada a la calle Balcones— y la realización de un museo sin programa y sin casi fondos artísticos.

Bajo el título “La selección del Proyecto”, Siza Vieira (1997) va enumerando las virtudes de cada uno de los trabajos presentados, y expone los criterios que siguió para la selección de la propuesta de Sáenz de Oíza como la mejor y, por tanto, ganadora. El análisis del propio Siza lo encontramos en el quinto punto del citado documento:

V. Breve análisis del proyecto OIZA. En el proyecto Oíza sobresale la claridad de distribución del programa, la directa relación calle-museo (en este caso no cortada por un atrio convencional), la flexibilidad, la existencia de una gran variedad de dimensiones en los espacios de exposición.

Estos espacios se organizan en una especie de laberinto sin que por eso pierdan la posibilidad de una rigurosa definición y compartimentación; este conjunto continuo de áreas de exposición está denominado por la sala central dotada de una especial iluminación cenital.

El rigor de la organización interna deriva de la justa distribución de las comunicaciones verticales y de la iluminación natural.

Para esto habrá influido el estudio de la utilización de la estructura actual, no necesariamente posible pero seguramente influyente en la comprensión del solar y sus potencialidades de aprovechamiento.

En la propuesta arquitectónica de Oíza es clara la demarcación entre la arquitectura preservada y la yuxtapuesta, también a través de las opciones de la distribución del programa.

En la fachada a preservar, el piso principal es destinado a espacios de administración, funcionando las ventanas de acuerdo con sus características sin necesidad de un artificioso lenguaje de transición.

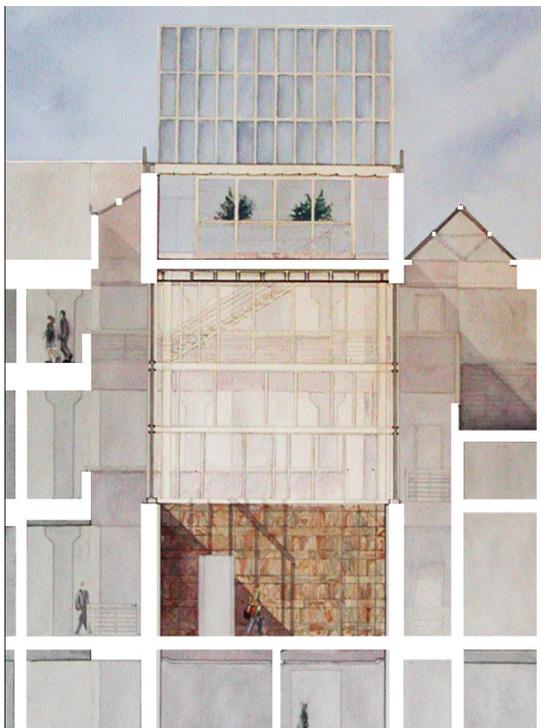
En la arquitectura propuesta no faltan referencias a elementos del patrimonio arquitectónico de Las Palmas, sobre todo en la fachada de la calle Espíritu Santo.

Con todo, estas referencias jamás resbalan hacia una propuesta revivalista.

Los elementos arquitectónicos en el ático podrán ser un punto de inicio para referencias formales a una escala de paisaje (Siza Vieira. 1997 pp. 29-30).

### FIGURA 3

Sección transversal a través del vacío vertical del CAAM



Nota Velles, 2018, p. 256.

La propuesta seleccionada logra responder a todas y cada una de las necesidades que presentaba el pliego del concurso, incluso a aquellas que con el tiempo se ha visto que las propias bases desconocían tener. Este posicionamiento de Oíza tiene como eje principal la introducción de un objeto, en apariencia ajeno dentro del edificio. Ofrece una solución de espacios no pensados que, sin embargo, responde al escenario funcional que se buscaba. Enrique Sobejano, en su artículo *La jaula y la corona. El centro Atlántico de Las Palmas de Sáenz de Oíza*, resalta la importancia formal y espacial del elemento que Oíza introduce en el edificio (Figura 3) y que se transforma en el elemento más característico del mismo:

el orden espacial interior, presidido por un vacío central alrededor del cual se agrupan las distintas salas y dependencias del museo, está ocupado por un volumen virtualmente sólido, que genera la estructura interna del proyecto y atraviesa verticalmente el espacio interior del edificio envolviendo el vacío convertido así en positivo. Una caja mural, cerrada en las plantas inferiores, a la que sólo se accede desde una pasarela que la conecta al vestíbulo de entrada, se transforma en las plantas superiores en una

liviana estructura adintelada metálica, una jaula de acero, de modo que a un cubo opaco y continuo se superpone otro transparente y discontinuo adquiriendo ambos un valor autónomo con respecto al resto del edificio (Sobejano García, 1989 p. 84).

El resultado es un espacio que ayuda a ser habitado. Al igual que otros museos, el CAAM ha albergado múltiples actividades: exposiciones, representaciones, conferencias, lecturas, incluso algunas de ellas de arquitectura. Se han mostrado desde dibujos a planos acotados, fotografías, croquis, pinturas, infografías, maquetas, vídeos. Sin embargo, la diferencia radica en que en muchos de esos museos “nunca estuvo allí la Arquitectura misma, porque si quisiéramos explicársela a alguien, tendríamos que ponerle ante esa Arquitectura, y hacerle entrar a vivir en ella”<sup>5</sup> (Martín Hernández, 1997, p. 78). Oíza ofrece la posibilidad al observador de mirar, entrar en ella y ser observado en su interior, a través del espacio central, una actuación puramente suya, el CAAM es depositario de una reflexión arquitectónica, evocadora y bella, que trasciende más allá de la función concreta. En definitiva, es arquitectura, estamos ante un retrato de Oíza.

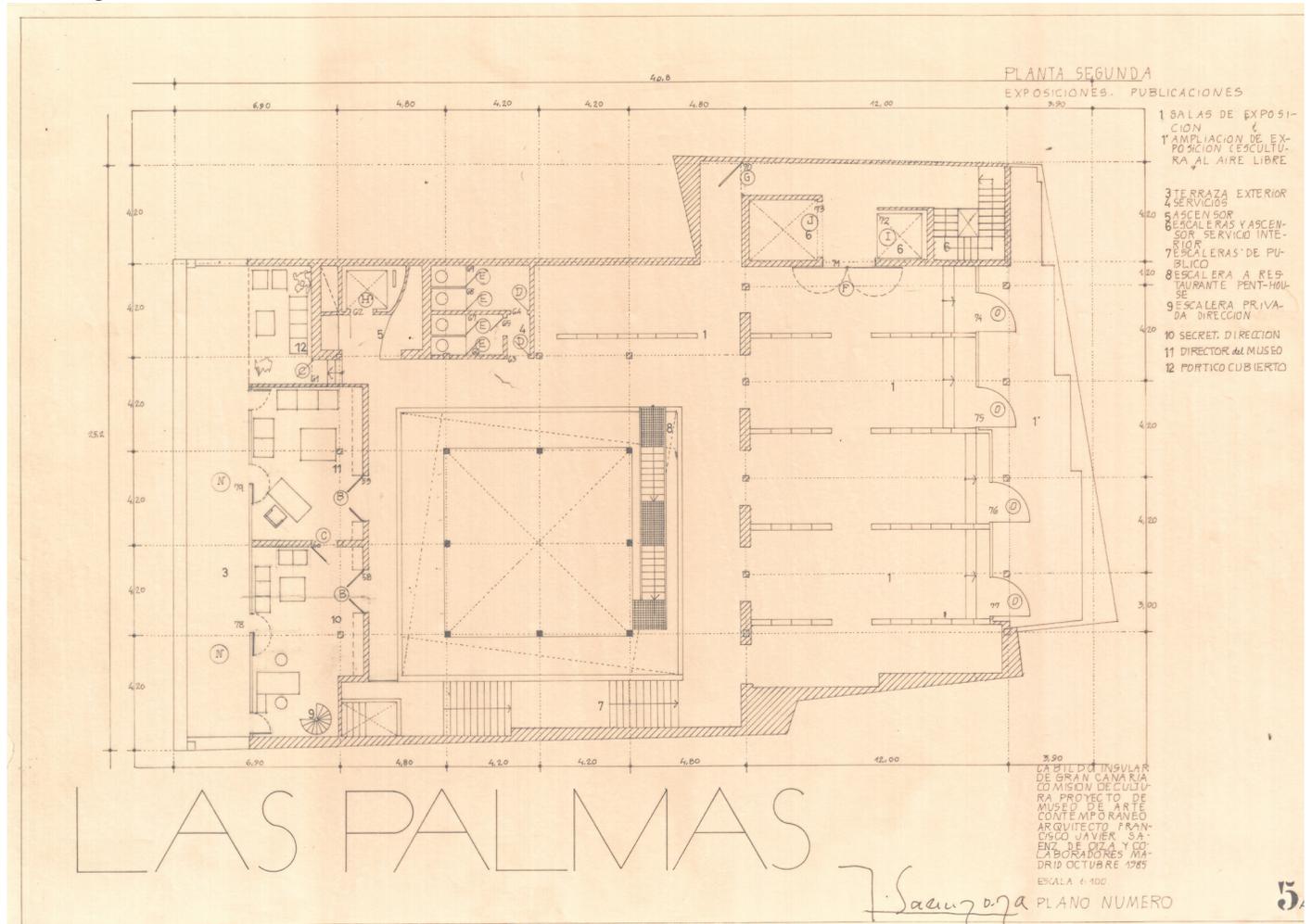
### **Las negaciones, nos pueden dar luz sobre las afirmaciones**

El emplazamiento donde Oíza había pensado construir su refugio en Oropesa, es un terreno rústico llano. Introduce en el paisaje un objeto geométrico, vertical, tupido y aislado que sintetiza el encuentro entre el suelo natural, el bosque de encinas y el cielo. Una torre<sup>6</sup> de cuatro plantas más terraza, en donde las cuatro primeras están unidas mediante el uso de una escalera de caracol, y a la última, el espacio superior, se accede por una escalera exterior. El último nivel, la azotea, aumenta su superficie y se extiende en dos direcciones para albergar diferentes estancias, tanto abiertas como cerradas.

El proyecto de Canarias<sup>7</sup> es una construcción entre medianeras que en su interior la sencillez de la propuesta da respuesta al programa de un sótano más tres plantas, rematado con una azotea transitable. La claridad funcional junto con la forma de abordar el problema de la luz, dan como resultado una solución racional del planteamiento interno del edificio. La planta, la divide en tres franjas<sup>8</sup> paralelas de ancho variable, que van desde la calle Balcones (fachada principal) hasta la calle Espíritu Santo (fachada trasera) sin marcar un nivel jerárquico. Propone un contenedor flexible en función de las necesidades de aquello que va a contener, pero a la vez ofrece una amplia panoplia de espacios en donde adquiere una presencia destacada el vacío arquitectónico, ya mencionado con anterioridad y que está situado en la franja central (Figuras 4 y 5).

Es en ese espacio, ese vacío construido, donde encontramos la relación entre dos períodos distintos (Ferraz-Leite Ludzik, 2017).

**FIGURA 4**  
Planta segunda

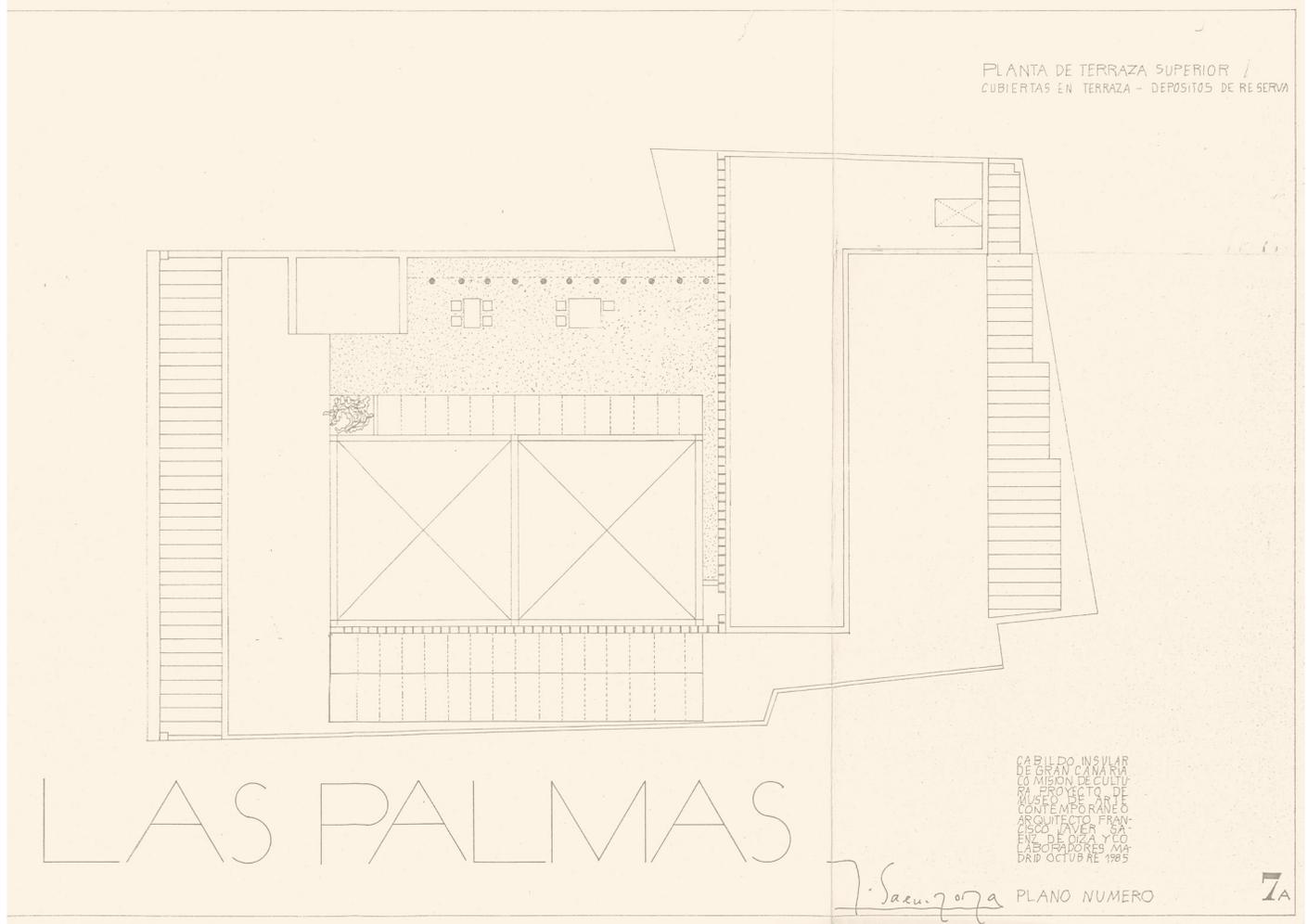


Nota F. J. Sáenz de Oíza, CAAM. © Archivo CAAM.

El tiempo en que una idea es trabajada, pero no construida, la casa de Oropesa se representa y se ejecuta en otro momento posterior, el CAAM. Entendiendo que cuando nos referimos al proyecto de Canarias, no estamos haciendo alusión a todo el edificio de la calle de los Balcones, sino al volumen que se materializa en el vacío central del museo y que se puede leer como una pieza independiente. De este modo, los bocetos de Oropesa son parte fundamental en los proyectos del CAAM, representan los pentimentos<sup>9</sup> de la obra construida. El refugio y CAAM entablan la misma relación entre el suelo y el cielo, pero en entornos diferentes, del bosque de encinas al espacio expositivo cambiante. Bocetos como mecanismos mentales, instrumentales y disciplinares, que el autor utilizó desde el desarrollo del proyecto, hasta su elaboración final, son las notas con que contamos de la obra. Conocer las negaciones nos puede dar nueva luz sobre las afirmaciones.

La comparación de ambos proyectos parte desde dos premisas que encontramos en el origen de cualquier proyecto: función y forma. La

**FIGURA 4**  
Planta de la terraza superior



Nota F. J. Sáenz de Oíza, CAAM. © Archivo CAAM.

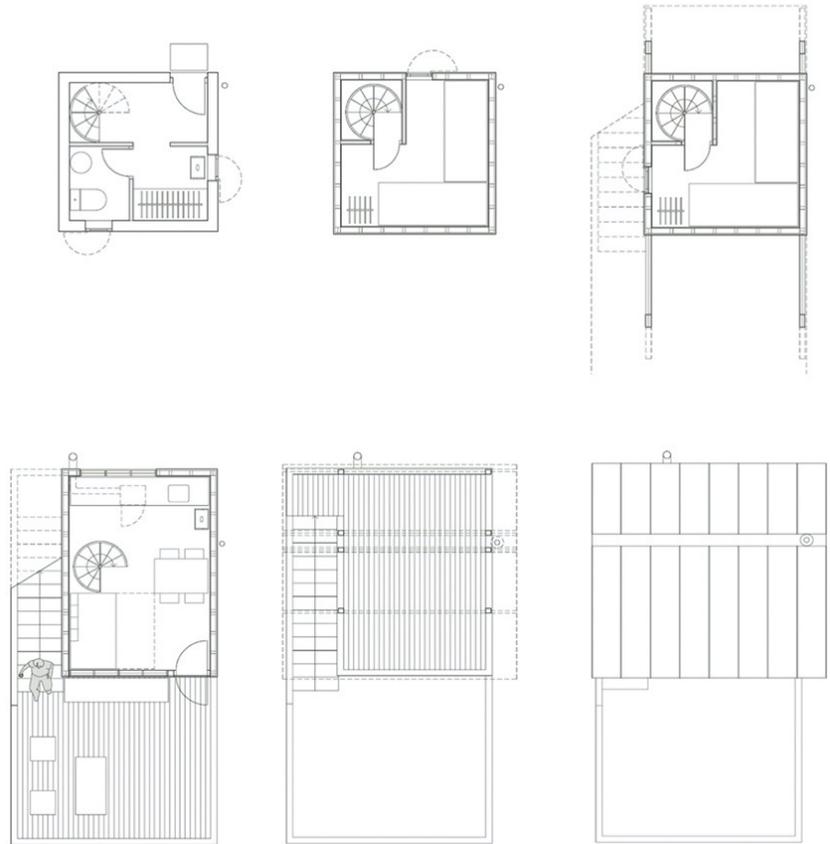
función, que proviene del uso y la costumbre, y la forma que nos habla de su naturaleza, sus proporciones, la materialidad y los ritmos.

En relación con la función, una visión parcial nos puede hacer pensar que programas dispares como una casa y un museo no comparten semejanzas. Ningún proceso físico puede explicar una poesía, por tanto, debemos hacerlo desde las palabras. Tanto en las entrevistas que se le realizaron, como en diferentes escritos que se han elaborado de su persona y su obra, se señala que para Oíza la profesión de arquitecto trata sobre todo de la función ancestral de dar un cobijo al ser humano contra la intemperie, ofrecer espacios en los que habitar.

Oíza define al arquitecto como constructor, donde la finalidad de su trabajo es que su obra sea habitada. En este sentido, la referencia directa al término habitar es la palabra hogar, por ser el espacio íntimo, el refugio del tener, el lugar frecuente que poseemos. Sin embargo, el ser humano también habita los espacios donde aprecia cobijo. Son lugares más allá de la morada, sitios en los cuales se

**FIGURA 5**

Reconstrucción gráfica de la cabaña de Oropesa de F. J. Sáenz de Oíza. Plantas baja, primera, segunda, tercera, cuarta y de cubiertas



Nota De Lozar de la Viña, 2014, p. 96 y 97.

siente protegido. Habita la casa, pero también habita la oficina, la plaza, la escuela, el hospital o el museo. Solo cuando esos espacios, en todas o alguna de sus dimensiones, brindan la posibilidad de ser una prolongación del hogar, se consideran espacios habitados. En el ser, hay una actividad que no se puede aplicar a la materia. Habitar: vivir —en el sentido más amplio— de forma repetida un espacio.

Al hablar de la forma encontramos diferentes aspectos a los que referirnos. En un primer momento nos puede parecer que ambas edificaciones responden a tipos espaciales diferentes. Una comparación más específica permite darnos cuenta de que está pensando en un mismo modo de hacer. Oíza explicó que pensó en construir la cabaña mediante técnicas sencillas. En planta baja, un dado de hormigón que, aparte de proteger la casa de ataques externos, proporciona un gran zócalo sobre el que elevar la estructura tipo *balloon frame*, al igual que aquellos colonos norteamericanos en las llanuras, en donde una estructura de madera se recubre con elementos ligeros que la protegen y crean una envolvente. En el CAAM encontramos el mismo zócalo pétreo del que emerge una estructura metálica adintelada (Figura 6). La pieza se ha deshecho de su envolvente, y ligera nos muestra su rítmica estructura. El cómo se llega a ambas azoteas es igual, un recorrido exterior al volumen por una escalera

**FIGURA 6***Interior planta baja. Exterior del “salón de honor”*

Nota Fotografía Andrés Solana, 1989, p. 89.

**FIGURA 7***Interior. Escalera principal*

Nota Fotografía Andrés Solana, 1989, p. 94.

nos conduce a un espacio abierto de mayores dimensiones, rematado por elementos de vidrio<sup>10</sup>. Espacios desde donde ver lo lejano.

Debe observarse que esta acción viene justificada por el entorno y la manera de mirar. Mientras la casa, en sus niveles intermedios mira hacia el exterior a través de grandes huecos, en el CAAM permite la entrada de la luz y la noción del tiempo. Otra vez Le Corbusier en la obra de Oíza. Una referencia a los maineles de hormigón de La Tourette, en donde el movimiento se presenta detrás del bosque rítmico de elementos metálicos (Figura 7), estos construyen una estructura de carácter escultórico que marca el paso del tiempo en el paisaje temporal del edificio. Intenta demostrar que la estructura es la base del elemento formal, despojando a lo viejo de aquello que ahora el entorno no le requiere.

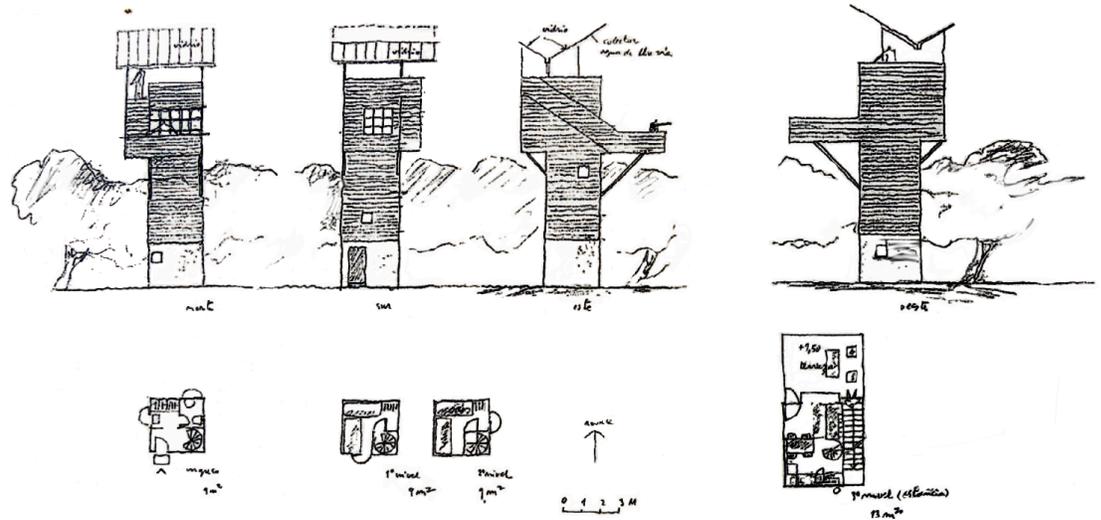
El sistema estructural le permite una distribución flexible. En el CAAM desaparece la idea del patio/jardín interior, un “pabellón en el jardín” dando lugar a un salón central, al que Oíza denomina salón de honor. Un gran espacio en altura, iluminado por el anillo de luz cenital, que la distribuye de forma homogénea sobre todas las plantas, desde el espacio central se mira hacia dentro, a sí mismo (el vacío) y hacia el exterior (el museo, la ciudad y el mar) (López-Bahut, 2018). Esta apreciación puede llevarnos a pensar que se trata de dos proyectos que, por sus evocaciones, tienen pocas, por no decir nulas semejanzas, sin embargo, esta primera consideración no debe impedirnos realizar un examen de estos de forma pausada.

Sáenz de Oíza concibió ambos proyectos como formas esbeltas y compactas, con dimensiones diferentes y envolventes de proporciones similares (Figuras 8 y 9). De este modo, mientras el refugio se sitúa sobre una cuadrícula de tres por tres, en el espacio central del CAAM se construye un cuadrado de ocho por ocho. La estructura interna de la casa, debido a su compacta dimensión, no permite muchas variables y es el uso el que define el espacio junto con la escalera, el eje vertical fijo en todas las plantas. En el CAAM, la forma de relación con el espacio varía en función de la cota a la que nos encontremos. La ausencia de forjados en los niveles intermedios nos ofrece la posibilidad de introducirnos mediante el uso de las pasarelas. Mientras que en el espacio de vivienda la dimensión y el uso limitan los movimientos, en un espacio de mayor dimensión, como el del museo, la introducción de recorridos prefigurados también hace lo mismo. Podemos pensar que se produce una situación perversa, como si Oíza, tanto en la casa, como en el museo, limitara nuestros movimientos y nos obligara a una reflexión íntima. La casa como espacio refugio de recogimiento interior y museo como espacio de apropiación a través de la mirada.

Al observar las plantas de la propuesta del CAAM, nos damos cuenta de que se trata de una excelente respuesta a un programa complejo,

**FIGURAS**

Dibujos para una casa prefabricada vertical. Casa árbol. 1960 Refugio en Oropesa. Francisco Javier Sáenz de Oíza



Nota De Lozar de la Viña, 2014, p. 95.

en donde el patio, espacio común en las casas del barrio de Vegueta, junto con la estructura situada en él y la solución adoptada para la cubierta, modifican sin producir discrepancias, una edificación residencial por una museística. La solución formal no nos crea duda, se nos presenta coherente. Conocer el resultado nos dificulta entender que en su origen se produjo una ecuación compleja, un conflicto entre forma y uso. La concreción formal que vemos, nos induce a asumirlo y produce una hipercoherencia (Scott Cohen, 2004) de lo que conocemos.

Geometría y arquitectura están íntimamente ligadas, pero esta afirmación que en la práctica suena muy bien, en la teoría necesita ser puntualizada. En geometría, un postulado es la ficción necesaria para tener una respuesta. La metodología geométrica se deriva de una construcción en la que cada uno de los pasos está ya pautado y se basa en el anterior. El método proporciona la base del conocimiento, por tanto, si se produce un error, este es verificable. No es el caso de la arquitectura que posee diferentes desarrollos y criterios. De esta manera, si ocurre un error, este no se puede cotejar, ya que no ha avanzado desde un postulado estático. En arquitectura, las líneas de desarrollo pueden ser múltiples, de este modo los resultados también pueden ser varios.

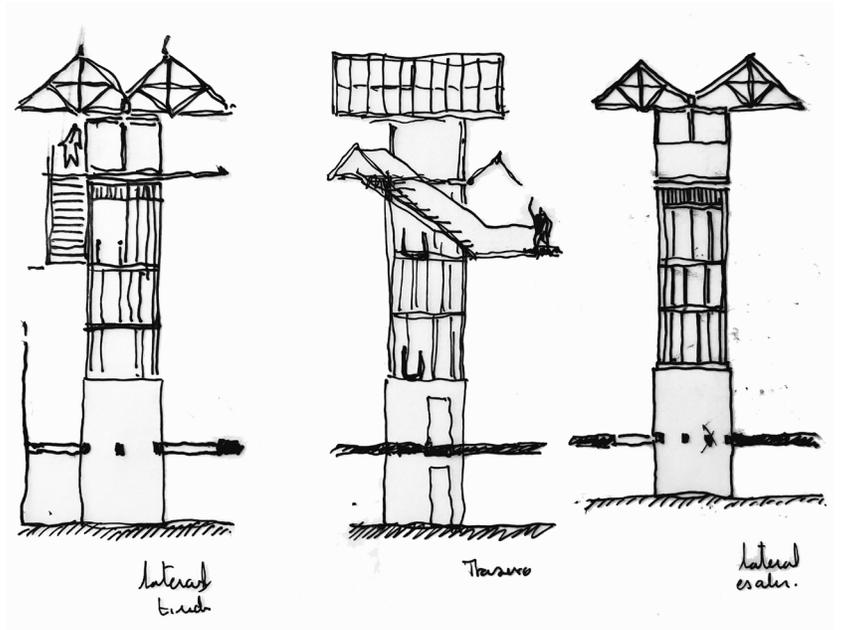
### La copia como revisión de un origen

Francisco Javier Sáenz de Oíza era un arquitecto de idea. Un genio de mente abierta capaz de percibir los diferentes estados de ánimo de un proyecto sin perder en ningún momento la esencia.

El pensamiento de proyecto de Oíza presentado en este artículo, se vuelve fijo en dos instantes diferentes, incorporando variaciones

**FIGURA 9**

Dibujos del vacío interior del CAAM



**FIGURA 10**

Fotografía. Estudio del vacío central



en cada uno de ellos, pero manteniendo la idea como germen vertebrador. Dichos proyectos, aunque con programas diferentes, dan respuesta a una misma necesidad del ser humano. Como se ha expuesto por medio de la comparativa, la esencia del proyecto no se percibe ni en la forma ni en el uso concreto, ya que se han materializado en dos momentos diferentes y han respondido a solicitudes puntuales.

En esta lectura, el CAAM es la intervención concreta sobre la casa en el barrio de Vegueta. Se nos presenta la copia como la relectura en su interior del refugio de Oropesa, una marca, una silueta, una señal, un fantasma (Figura 10). La casa es transformada y habita encriptada en otra casa, el Museo de Arte Moderno. Este sentido hace que al volver a leer la memoria del concurso que escribí Oíza, sus palabras puedan ser percibidas desde una nueva óptica, la del conocedor de una persistencia:

para nosotros está muy claro que la actuación tiene que ser necesariamente significativa, de modo que en el futuro se pueda comprender la actuación arquitectónica que supuso la transformación de una vivienda privada en Museo de Arte Contemporáneo, sea evidente (Sáenz de Oíza, 1985, p. 19).

## REFERENCIAS

- De Lozar de la Viña, M. (2014). La cabaña vertical. Un proyecto inacabado para una casa en Oropesa, España. Sáenz de Oíza, c. 1967-1977. *Arquitectura Revista*, 10(2), 91-104. <https://doi.org/10.4013/arq.2014.102.05>
- Ferraz-Leite Ludzik, A. (2017). *Las lecturas de Oíza*. Diseño Editorial.
- García Barba, F. (1990). Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria (Premio Oraá de Arquitectura 1988-1989). Dos fachadas para la ciudad histórica. *Basa*, (12), 68-83.
- López-Bahut, E. (2018). Vaciar para habitar en la ciudad collage: una estrategia proyectual de Sáenz de Oíza. *ZARCH Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, (10), 152-165. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.2018102938](https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2018102938)
- López-Pelaez Martínez, J.M. (2007). La Casa de Oíza. En *Maestros cercanos* (pp. 136-155). Fundación Caja de Arquitectos.
- Martín Hernández, M. J. (1997). Sobre la arquitectura del CAAM de Sáenz de Oíza. En A. Cabrera Kñallinsky, I. Torres Quevedo, Á. Siza Vieira, L. Fernández-Galiano, A. Capitel, J. M. Hernández León, M. J. Martín Hernández y D. Ashton (Eds.), *Sáenz de Oíza. Centro Atlántico de Arte Moderno* (pp. 73-82). Cabildo de Gran Canaria; Centro Atlántico de Arte Moderno; Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Gustavo Gilli.
- Rembrandt. (1634). *Autorretrato* [Pintura]. The LEIDEN Collection.
- Sáenz de Oíza, F.J. (1985). Memoria. *Revista Arquitectura*, (257), 19-21.
- Sáenz de Oíza, F.J. (1992). *Conferencia en la ETS de Arquitectura de Madrid Salón de Actos* [Video]. ETSAM-COAM.
- Sáenz de Oíza, F. J. (1993). *La arquitectura: hablando con F.J. Sáenz de Oíza*. Acento.
- Sáenz Guerra, J. y Alberdi Jiménez, R. (1996). *Francisco Javier Sáenz de Oíza, arquitecto*. Pronaos.
- Scott Cohen, P. (2004). Circulatory Anomalies. *OZ*, 26. <https://doi.org/10.4148/2378-5853.1411>
- Siza Vieira, Á. (1997). La selección del Proyecto. En A. Cabrera Kñallinsky, I. Torres Quevedo, Á. Siza Vieira, L. Fernández-Galiano, A. Capitel, J. M. Hernández León, M. J. Martín Hernández y D. Ashton (Eds.), *Sáenz de Oíza. Centro Atlántico de Arte Moderno* (pp. 73-82). Cabildo de Gran Canaria; Centro Atlántico de Arte Moderno; Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.
- Sobejano García, E. (1989). La jaula y la corona. El Centro Atlántico de Las Palmas de Sáenz de Oíza. *Revista Arquitectura*, (280), 84-85. <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1987-1990/revista-arquitectura-n280-Septiembre-Octubre-1989>
- Solana, A. (1989). Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas. *Revista Arquitectura*, (280), 86-95. <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1987-1990/revista-arquitectura-n280-Septiembre-Octubre-1989>
- Tuñón, E. (2012). *El tiempo que se escapa entre los dedos*. Circo.
- Valéry, P. (2010). *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Editorial Antonio Machado Libros
- Vellés Montoya, J. (2018). *OÍZA Barcelona*. Puente Editores.

## NOTAS AL PIE

<sup>1</sup> José Manuel López-Peláez Morales ha hablado acerca de dicho proyecto bajo el título "La Casa Oíza", tanto en conferencias impartidas como en artículos de revistas o en un capítulo del libro *Maestros cercanos*.

<sup>2</sup> Existen, además de los croquis que el propio Oíza entregó a López-Peláez, otros que encontramos en el libro de Rosario Alberdi Jiménez y Javier Sáenz Guerra (1996) o los redibujados de Miguel de Lozar de la Viña (2014).

<sup>3</sup> Maqueta expuesta en el ICO dentro de la exposición "Oíza, artes y oficio".

<sup>4</sup> Enseñantes de las asignaturas de Proyectos y de Composición de las Escuelas de Arquitectura, de los cuales, finalmente entregaron sus propuestas: Juan Antonio Cortés y Vázquez de Parga, Sergio Pérez Parrilla, Félix Juan Bordes Caballero, Javier Carvajal y Ferrer y Francisco Javier Sáenz de Oíza.

<sup>5</sup> Esta idea la presentan de forma muy parecida tanto Federico García Barba (1990) como Manuel Martín Hernández (1997) al hablar de la muñeca rusa, como una caja dentro de otra caja, haciendo referencia a su similitud (Sáenz de Oíza. Centro Atlántico de Arte Moderno CAAM, 2002).

<sup>6</sup> El refugio de Oropesa tuvo diferentes propuestas para un mismo uso: el de vivienda familiar. Estos fueron evolucionando en el tiempo hasta llegar a su versión final fechada en 1977. En relación con las fechas que aparecen en los documentos, se toma como últimos croquis los numerados entre el número 47 y 57 (López-Peláez Morales, 2007).

<sup>7</sup> Parte de la comprensión del proyecto del museo en el entorno del barrio fundacional de la ciudad pasa por dos aspectos; en el primero, el elemento más característico a nivel urbano de la propuesta, la fachada, no funciona como una mera careta que representa un edificio que existió y ya no se puede ver, sino como lo que es: un elemento de contacto y conversación entre la calle y el interior del museo. El segundo refiere a la coronación de la arquitectura que existe en su interior y lo atraviesa, la que se muestra en la azotea a través de sus bóvedas triangulares de vidrio. Un nuevo elemento que en la distancia se distingue entre el perfil de la catedral, las iglesias del barrio de Vegueta o los torreones de algunas casas, entablando un diálogo con la ciudad lejana.

<sup>8</sup> En la primera franja se sitúa el sótano el taller de restauración y los servicios; en la planta baja, con ingreso desde la calle, el vestíbulo-exposiciones; mientras que en la planta primera está el centro de documentación-biblioteca, el cual, mediante una conexión privada (una escalera de caracol), tiene un acceso directo a la zona de dirección y espacio administrativo

situados en planta segunda. En la segunda franja se encuentra el elemento más característico del edificio, una estructura vertical emerge en el vacío central. A ambos lados de esta, en las medianeras, se sitúan servicios como la antigua tienda (ahora espacio expositivo) y la escalera principal que conecta todo el edificio, así como los aseos, mientras que en planta sótano hay un espacio de almacén. La tercera franja, la de mayor profundidad, actúa en planta sótano como área de almacenaje, en tanto el resto de las plantas se utilizan como salas de exposiciones y polivalentes. Esta franja, cuenta con una conexión directa con la calle Espíritu Santo junto a un núcleo vertical de servicios.

<sup>9</sup> En la pintura, sabemos que un cuadro posee memoria, ya que todas las intervenciones que sobre él se han realizado son guardadas en su interior y pueden ser desveladas, aunque estén ocultas. Esas intervenciones, en el mundo del arte se conocen como pentimientos, palabra proveniente de la traducción italiana de "arrepentimientos". Esta idea no es ajena a la arquitectura, al contrario, al igual como ocurre con la pintura, es posible hablar de la memoria de un proyecto. Así, cuando observamos los documentos de trabajo de un arquitecto, es muy común encontrar indicios, marcas o anotaciones de aquellas inquietudes que tenía. En muchos casos, podemos seguir el tiempo del proyecto a modo de cuaderno de bitácora que va recogiendo y nos permite entender si este desarrollo ha sido lineal o ha sufrido variaciones. Paul Valéry, en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, nos habla de ese proceso de concreción formal, de prueba y maduración de un concepto hasta transformarse en objeto: "Los efectos de una obra nunca son una simple consecuencia de las condiciones de su génesis. Al contrario, puede decirse que una obra tiene por secreto objetivo hacer imaginar una génesis de sí misma tan poco verdadera como sea posible" (p.13).

<sup>10</sup> En la memoria del proyecto, Oíza se refiere a este espacio como "Pent-House sobre la que desarrolla en restaurante que tiene amplias vistas sobre el mar (180 metros) y que supondrá desde el propio horizonte marino la localización del nuevo recinto cultural. Desde el tejido de las calles la estructura propuesta apenas si entra en consideración competitiva" (1985, p.20).